



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni  
Artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## La luce e la rappresentazione del doppio.

Studio dell'impiego della luce nel teatro del  
XX secolo per la rappresentazione del tema  
del doppio in Edward Gordon Craig e Josef  
Svoboda.

### **Relatore**

Ch. Prof.ssa Biggi Maria Ida

### **Correlatore**

Ch. Prof.ssa Guarnieri Adriana

### **Laureanda**

Valeria Lagorio

Matricola 840338

### **Anno Accademico**

**2013 / 2014**



*A Fede*

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	ii
Capitolo 1 .....	1
1.1 <i>Rinascimento e Barocco alla ricerca del meraviglioso</i> .....	1
1.2 <i>Dal Secolo dei Lumi all'Ottocento</i> .....	17
1.3 <i>La luce elettrica tra Naturalismo, sperimentazioni e riforme</i> .....	30
Capitolo 2 .....	43
2.1 <i>“Tutta la storia di Narcisso”</i> .....	43
2.2 <i>Edipo, l'inconsapevole che acceca</i> .....	56
2.3 <i>Amleto, le stade du miroir</i> .....	63
Capitolo 3 .....	74
3.1 <i>Luci ed ombre sulla scena</i> .....	74
3.2 <i>Edward Gordon Craig, verso il vuoto in scena</i> .....	80
3.3 <i>Amleto, Mosca 1912</i> .....	94
Capitolo 4 .....	108
4.1 <i>Josef Svoboda artigiano, architetto e scenografo</i> .....	108
4.2 <i>Craig e Svoboda. Due maestri a confronto</i> .....	119
4.3 <i>Amleto. The glass of fashion</i> .....	125
Appendice Iconografica .....	133
Nota Bibliografica .....	175
Sitografia .....	179
Ringraziamenti .....	180

## Introduzione

*La luce e la rappresentazione del doppio* ha come obiettivo principale la delineazione di un percorso che unisca tecnica, storia e poetica dell'illuminotecnica al fine di evidenziarne le caratteristiche funzionali alla rappresentazione del doppio, tracciando un *fil rouge* tra elementi archetipici del tema del doppio e l'applicazione scenografica del medium luminoso, in particolare attraverso l'analisi delle opere di Edward Gordon Craig e Josef Svoboda, due tra i più famosi scenografi del XX secolo.

L'illuminotecnica è un argomento abbondantemente approfondito negli studi di storia dello spettacolo, sia in relazione all'evoluzione storica e tecnologica degli strumenti sia in relazione alle diverse poetiche che hanno caratterizzato l'impiego della luce a teatro nel corso dei secoli.

La sconfinata vastità della tematica del doppio ha condotto verso una specifica scelta per l'analisi di opere drammaturgiche, con particolare focalizzazione nei confronti dell'opera di William Shakespeare *Amleto*, la cui messa in scena è comune ad entrambi gli scenografi presi in esame. Fondamentale è stato lo studio delle opere autografe, indispensabili per la delineazione corretta del profilo dei maestri e delle loro opere. In particolare per Edward Gordon Craig, artista visionario e d'avanguardia è imprescindibile un'attenta lettura dei suoi scritti per la comprensione del suo operato e delle sue teorie, molte delle quali possono essere ritrovate in una applicazione concreta nei lavori di Josef Svoboda, architetto, scienziato e scenografo che grazie ad una maggiore disponibilità di mezzi tecnologici ha avuto la possibilità di portare in scena allestimenti che trovano la loro matrice nelle teorie craighiane. Craig, artista vissuto nella prima metà del XX secolo, ha formulato teorie così d'avanguardia da non trovare compimento per la mancanza di mezzi tecnici, Svoboda, vissuto nella seconda metà del XX secolo ha avuto la possibilità di sfruttare al meglio la tecnologia, l'informatica ed i progressi dell'elettronica rendendo possibili soluzioni inedite e suggestive.

Oltre ad una approfondita conoscenza dei maestri è stata necessario lo studio della storia dell'illuminotecnica, possibile grazie a numerose pubblicazioni e l'analisi del tema del doppio, sia a livello letterario che con approfondimenti nella letteratura filosofica e psicanalitica. Come premesso il doppio è un tema estremamente vasto ed è stata necessaria una scelta, al fine di ricercare immagini archetipiche, ritrovabili nelle messe in scena.

Giochi ottici, specchi, luci e colori ritrovati nelle soluzioni scenografiche trovano la loro matrice in immagini antichissime che affondano le radici nel mito.

È dalla mitologia che inizia l'indagine su tale tematica, focalizzando l'attenzione su Narciso, Dioniso ed Edipo, sulla loro natura spiccatamente duplice, individuando simboli ed immagini archetipiche per tale tematica e riscontrabili sia nell'immaginario comune, sia applicate concretamente nelle soluzioni scenografiche prese in esame.

La luce, il mezzo su cui si è concentrata l'analisi, è il *medium* attraverso cui il doppio prende vita, in soluzioni apparentemente semplici ma progettate grazie ad una profonda conoscenza dell'ottica e delle tecniche di illuminazione. L'uso della luce sulla scena infatti non coincide solo con l'illuminazione della stessa o la creazione di chiaroscuri, effetti speciali, ombre o proiezioni, ma coinvolge tutti quei fenomeni ottici generati dalla luce a contatto con materiali e colori, sfruttando i fenomeni di riflessione e rifrazione del raggio luminoso. In particolar modo lo specchio, emblema e simbolo di duplicità è un elemento sfruttato nelle sue potenzialità ottiche, riportando così la rappresentazione del doppio verso un'immagine archetipica la cui origine si disperde nella notte dei tempi.

Il percorso dell'elaborato si articola in quattro capitoli. Il primo capitolo, *Luce a teatro tra tecnica e arte. L'evoluzione dell'illuminotecnica nel teatro d'occidente dal Rinascimento all'avvento dell'elettricità* ha l'obiettivo di restituire l'evoluzione dell'illuminotecnica attraverso un chiaro percorso storico e l'analisi delle maggiori personalità o invenzioni tra XV e inizio XX secolo. Il secondo capitolo, *Il doppio tra mito tragedia e letteratura. Narciso, Edipo ed Amleto. Da Omero alla moderna psicanalisi* prende in esame la tematica del doppio, analizzata attraverso precisi personaggi scelti dalla tradizione mitologica antica e ritrovati in letteratura e drammaturgia e con l'approfondimento dedicato ad *Amleto* di Shakespeare, funzionale alle analisi delle messe in scena di Craig e Svoboda. Il terzo capitolo, *Ombre*, è concentrato sulla figura di Edward Gordon Craig e sulla sua messa in scena dell'*Amleto* a Mosca nel 1913, dal suo concepimento da parte del maestro sino alla realizzazione. Il quarto e ultimo capitolo è interamente dedicato a Josef Svoboda, di cui non solo si delinea il profilo storico e artistico ma si cerca di creare un confronto con il maestro inglese, evidenziando assonanze e differenze tra due personalità che, pur non possedendo un legame maestro – allievo e provenendo da contesti culturali e storici differenti, dimostrano sia di avere numerosi punti di contatto sia di essere per alcuni

aspetti della loro formazione e della loro metodologia l'uno opposto e complementare dell'altro. Di Josef Svoboda si analizzano infine le scenografie per l'*Amleto*.

La tesi si propone di tracciare un percorso che unisce la tradizionale narrazione storica con la critica, la filosofia e l'antropologia al fine di restituire una lettura trasversale della rappresentazione del doppio a teatro.

# Capitolo 1

## Luce a teatro tra tecnica e arte

L'evoluzione dell'illuminotecnica nel teatro d'occidente dal Rinascimento all'avvento dell'elettricità

### 1.1 *Rinascimento e Barocco alla ricerca del meraviglioso*

La luce è uno degli elementi naturali che più ha incuriosito e affascinato l'uomo sin dalla notte dei tempi. Permette la vita, rassicura dall'oscurità, rende visibile ogni elemento della realtà.

Le teorie della visione, occidentali e orientali, hanno indagato a fondo la natura della luce e il rapporto che intercorre con l'occhio umano<sup>1</sup>.

Il teatro, nella sua etimologia, racchiude il significato di vista. La parola teatro (in inglese *theatre* ed in latino *theatrum*) trova la radice nel greco *Θέαομαι* "vedere", da cui *θέα* "vista" e *θέατρον* "luogo per gli spettacoli".

La panoramica dell'evoluzione storica dell'utilizzo della luce a teatro è complementare e inscindibile dalla storia del teatro stesso, sia come edificio architettonico che come forma d'arte e di spettacolo, senza escludere i significati simbolici, religiosi e mistici che questo elemento possedeva.

Il teatro antico, greco e romano, sappiamo fosse ricco di espedienti scenotecnici, ma la luce utilizzata era sempre quella naturale del giorno, per la stessa conformazione architettonica degli edifici privi di tetto. Prima di approdare all'edificio teatrale in muratura, ossia un complesso chiuso e unicamente adibito ad ospitare rappresentazioni teatrali, è necessario attendere sino alla fine del XVI secolo.

Il crollo dell'Impero Romano d'Occidente ha causato un decadimento generale delle arti e della cultura. Tuttavia, come evidenziato in architettura o nella decorazione pittorica, non vi è una totale assenza di pratiche artistiche né una totale mancanza di manifattura. Avviene un lento processo di riadattamento dei canoni antichi a nuovi contesti politici, sociali, economici e religiosi. In particolare, il mondo della Chiesa sino alla rinascita carolingia ha avuto un ruolo determinante per la continuità della prassi architettonica e

---

<sup>1</sup> Riguardo alla storia delle teorie della visione si veda L. Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, Torino 1981



decorativa con l'edificazione di nuove basiliche o il riadattamento di antichi edifici alle nuove funzioni.

Il declino della civiltà antica non ha comportato la fine dell'arte teatrale che, privata della struttura ufficiale su cui si basava l'organizzazione degli spettacoli nel mondo romano, sopravvive in una forma di teatralità diffusa, che trova l'occasione di manifestarsi nei momenti di festa carnevalesca oppure all'interno della basilica cristiana, contestualmente alla cerimonia religiosa.

La basilica cristiana è stato il primo luogo in cui si sono messi in scena drammi liturgici, che raccontavano gli episodi legati alla nascita o alla passione di Cristo, legati alla celebrazione della Pasqua o del Natale. Il *Quem quaeritis*<sup>2</sup> è un breve testo in latino, risalente alla metà del X secolo, composto in ambito benedettino, destinato al coro dei monaci che lo eseguiva prima dell'introito della messa pasquale celebrata nel corso dell'ufficio notturno del Sabato Santo e rappresenta la testimonianza più antica di drammatizzazione del rito liturgico. La cerimonia veniva eseguita dal coro a vantaggio esclusivo della comunità monastica senza apertura al pubblico, presente invece per una differente cerimonia del periodo pasquale, la *Visitatio Sepulchri*.

Nel corso dei secoli i drammi si complicano, sia per la quantità di personaggi previsti che per i luoghi in cui avvenivano le azioni. La basilica era frazionata in numerosi luoghi deputati, alcuni simboleggiati da elementi dell'arredo liturgico come l'altare, altri invece richiedevano piattaforme e pedane rialzate, come per la messa in scena del Palazzo di Pilato o di Erode. La maggiore complessità degli arredi scenografici stimola la ripresa della costruzione di apparecchiature scenotecniche funzionali alla messa in scena e spinge la rappresentazione ad uscire dall'ambiente chiuso della basilica per estendersi al sagrato e

---

<sup>2</sup> Il *Quem quaeritis* è un breve testo le cui battute sono tratte direttamente dai testi evangelici, elaborati in forma dialogica e descrittivi la visita al sepolcro di Cristo delle pie donne. Il sepolcro si presentava vuoto ed un angelo annunciava l'avvenuta resurrezione.

*Interrogatio: Quem quaeritis in Sepulchro, Christicolae?*

*Responsio: Jesum Nazarenum crucifixum, o Caelicolae*

*Interrogatio: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite et nutiate quia surrexit.*

Domanda: Chi cercate nel sepolcro, cristiani?

Risposta: Gesù Nazareno crocifisso, oh celesti.

Domanda: Non è qui. È risorto come aveva predetto. Andate e annunciate che è risorto

alla piazza cittadina, organizzata in numerosi palchi in cui avvenivano separatamente le scene del dramma.

Accanto allo spettacolo religioso, durante il XVI secolo, si assiste al fiorire dello spettacolo profano. Cortili e aule universitarie nei maggiori centri universitari, quali Bologna, Pavia o Padova, si improvvisavano luoghi scenici in cui venivano rappresentate brevi commedie da attori dilettanti, in occasione dei saggi di fine anno o del Carnevale. Gli interpreti erano studenti, umanisti, studiosi a cui si aggiungevano talvolta mimi ed artisti itineranti. Recitavano con scarsissime scenografie al fine di saggiare la padronanza della lingua latina o per satireggiare l'ambiente accademico.

In Italia, accanto a tali manifestazioni carnascialesche si sviluppa lo spettacolo di corte, messo in scena in occasione di feste principesche. Tale contesto vedrà la nascita e lo sviluppo delle maggiori innovazioni architettoniche, scenografiche ed illuminotecniche che caratterizzeranno il teatro moderno.

In origine ad occasione della festa di corte, il luogo deputato alla rappresentazione della commedia antica, era una semplice sala rettangolare in cui lo spettacolo era allestito su uno dei lati corti e il pubblico si disponeva nello spazio restante. L'organizzazione della scena ricalcava la frammentazione dell'azione e del luogo scenico dei drammi liturgici, disponendo diversi luoghi accostati.

Le invenzioni di Filippo Brunelleschi, costruite nelle chiese dell'Annunziata e di San Felice a Firenze, nel 1439, per la rappresentazione dell'*Annunciazione*, si inseriscono nel solco della tradizione delle Sacre Rappresentazioni e hanno permesso per la prima volta il superamento del frazionamento dello spazio scenico.

Per l'Annunziata, il luogo deputato dell'Empireo sopra la porta d'ingresso della chiesa, è costellato da innumerevoli luci infisse su cerchi che rappresentavano i vari cieli e che ruotavano a riverse velocità. L'ingegno segue un movimento rotatorio ascendendo e discendendo. L'attivazione avveniva da parte di macchinisti nascosti. L'impressione ricavata era assimilabile alle raffigurazione del cielo come disco suddiviso in cerchi concentrici frequente in dipinti e miniature tra il XIII e il XV secolo. Nella manovra finale, un fuoco d'artificio scendeva lungo cavi sospesi, incrociando la traiettoria dell'angelo che saliva all'Empireo. Il fuoco si staccava dalla tribuna del Padre, percorrendo tutta la navata e terminava il suo percorso, assicurato da guide, all'estremità opposta ardendo e accendendo i lumi. (Fig. 1)

L'ingegno utilizzato a San Felice era differente e sfruttava lo spazio verticalmente. Tra due capriate del soffitto era collocata una mezza sfera in legno, occultata alla vista del pubblico da un piano. All'inizio dello spettacolo tale piano si apriva, mostrando una struttura che ruotava su se stessa e simulava il cielo con l'Empireo, all'interno della quale vi erano dodici angeli interpretati da fanciulli, sopra i quali si estendeva un trionfo di lumi. (Figg. 2 - 3) Da tale semisfera si staccava un gruppo di otto fanciulli e tra i canti degli angeli, dal centro di tale congegno scendeva verso terra una mandorla illuminata entro cui appariva l'Arcangelo Gabriele. La mandorla una volta a terra veniva fissata al palco posto al centro della navata. L'Arcangelo veniva liberato, si incammina verso la Vergine e recita la scena dell'Annunciazione. Successivamente ritornava nella mandorla e risaliva fino a raggiungere l'interno della semisfera tra la musica e cori angelici.

Brunelleschi, attraverso tali ingegni, sostituiva ai luoghi deputati un dispositivo imperniato su un unico asse, superando il frazionamento dell'azione medievale per approdare ad una soluzione che proponesse unità e continuità di azione, luogo e tempo e in cui la luce, funzionale all'effetto simbolico, esprime la sua potenza non più solamente attraverso la percezione dell'osservatore ma grazie ad una sofisticata applicazione tecnica.

Grazie alla riscoperta nel 1414 del trattato *De Architectura* di Vitruvio, durante il Rinascimento è stato possibile lo studio delle antichità con il recupero di moduli e modelli architettonici. Il terzo capitolo del Libro Quinto tratta organicamente dei teatri come luoghi pubblici al pari del foro cittadino. Il testo vitruviano viene ripreso da Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria*, composto tra il 1443 e il 1452, portando criticamente all'attenzione degli architetti contemporanei modelli derivanti dall'antichità, tra cui modelli architettonici di teatri stabili in muratura costruiti entro il tessuto urbano delle città. La ricerca di uno spazio teatrale prende vita dal riferimento all'antico. Le teorie aristoteliche di unità di tempo e luogo e gli studi vitruviani che conducevano ad un'unità dello spazio architettonico alimentano le riflessioni riguardo alla formulazione di un luogo per la rappresentazione teatrale.

La speculazione teorica riguardo al recupero dell'antico procede parallelamente allo sviluppo dell'interesse da parte delle corti signorili ad ospitare spettacoli nei cortili o nelle sale dei palazzi. Lo spettacolo cortigiano avveniva in occasione di particolari eventi festivi e muoveva una complessa macchina organizzativa volta a predisporre un meraviglioso

quanto provvisorio spazio adibito alla messa in scena. Leonardo da Vinci<sup>3</sup>, in occasione delle nozze tra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, cura l'allestimento della *Festa del Paradiso*, rappresentata il 13 gennaio 1490, al Castello Sforzesco di Milano. L'apparato leonardesco rappresenta l'approdo e il superamento della scenotecnica medievale e brunelleschiana. I paradisi costituiti dai meccanismi si caricano del significato laico della festa di corte e allo stupore dinnanzi agli effetti speciali si accompagna il sentimento umanistico di ammirazione dell'ingegno umano, del sapere e dell'esperienza. Nella *Festa del Paradiso* il sacro si unisce al profano in un susseguirsi di sorprese, effetti visivi, sonori e luminosi che caratterizzano le trasformazioni scenografiche.

In particolare, per la rappresentazione del Paradiso, il maestro ideò una mezza sfera ricoperta d'oro al suo interno, in cui si potevano ammirare i pianeti, i segni zodiacali e le stelle che ruotavano, costituiti da lumi entro sfere di vetro.

Leonardo è ideatore di un modello prototipico di lampada per ottenere la luce colorata in scena sfruttando l'effetto di rifrazione dell'acqua tinta. La lampada era composta da un lume inserito in un'ampolla di vetro cava, nella quale si versava acqua colorata (fig. 4). Il progetto è contenuto nel manoscritto F, dell'*Institute de France*, rimasto integro e composto di 96 carte in cui dominano gli studi sull'acqua. Leonardo analizza e raffigura vortici, movimenti e onde in profondità e in superficie. Studia anche il riflesso del sole e della luna sulla superficie dei mari, nel quadro di una fitta serie di riflessioni sull'ottica e sulla luce. Vi si trovano infine studi di geologia e di geometria.

Tra il XV e il XVI si ha il definitivo allontanamento dello spettacolo cortigiano dalla prassi derivata dai drammi sacri, conquistando le unità aristoteliche di spazio, tempo e azione, e assegnando alla macchina scenografica e alla luce impiegata un nuovo valore, simbolo sia dello splendore della corte e del proprio signore mecenate di artisti ma anche dell'esaltazione dell'ingegno umano.

Gli spazi teatrali provvisori, ricavati in sale o cortili di palazzi precedono la costruzione di teatri stabili, che sorgeranno a partire dalla fine del XVI secolo. È possibile ricordare l'allestimento della sala delle udienze al palazzo della Regione voluto dalla corte estense di Ferrara in occasione delle nozze tra Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia nel 1502, trasformando l'aula in un teatro provvisorio, dotandola di una cavea di tredici gradoni

---

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci (1452 – 1519). Artista, architetto ed inventore, è uno dei maestri del Rinascimento. I suoi ragionamenti sulla visione e sugli effetti della luce sono custoditi nel *Codice Atlantico*, la più ampia raccolta di scritti vinciani e nel *Trattato della Pittura*, opera incompleta.

lignee formante una semiellisse contrapposta al palco. I posti riservati ai principi e agli ospiti d'onore erano centrali ed in totale la struttura poteva ospitare sino a tremila spettatori.

Lungo il XVI secolo non è solo la corte estense ad essere promotrice di allestimenti all'interno dei propri palazzi. A Firenze, dopo il consolidamento della signoria dei Medici, si sono susseguite esperienze di grande rilevanza nella definizione del moderno spazio teatrale. Nel 1539, in occasione delle nozze tra il duca Cosimo I ed Eleonora di Toledo, il cortile di palazzo Medici di Via Larga a Firenze, viene trasformato in teatro provvisorio da Bastiano da Sangallo (1481 – 1551) donando l'illusione di uno spazio interno e creando un gioco allusivo tra sala e giardino. Giorgio Vasari (1511 – 1574) si occupa a pochi anni di distanza, dell'allestimento del Salone dei Cinquecento a spazio teatrale, a Palazzo Vecchio divenuto dimora signorile. La sala destinata alle cerimonie ufficiali, con l'intervento di Vasari, poteva facilmente trasformarsi in spazio teatrale, grazie al sistema rapido di montaggio e smontaggio delle gradinate. Le novità maggiori erano legate all'area dedicata al palcoscenico. Esso era collocato su uno dei lati corti della sala ed era perfettamente rettangolare. Inoltre il prospetto della scena presentava un embrionale arcoscenico costituito da due colonne laterali ed una architrave sormontato da un fregio. Un sipario dipinto da Taddeo Zuccari con scene di caccia aveva il compito di nascondere la scenografia nei giorni precedenti la festa. Nella zona retrostante al palco vi era una complessa articolazione di spazi di servizio, anticipando il moderno retropalco. L'illuminazione della sala era affidata a dodici lumiere pendenti dal soffitto e ad altrettante statuette argentate a parete che sorreggevano bocce di cristallo retroilluminate con acqua colorata. La scena era illuminata da otto amorini sospesi al soffitto che reggevano ciascuno una torcia.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del XVI secolo i cortili di Palazzo Pitti a Firenze, nuova residenza ducale, ospitano sfarzosi spettacoli, tra cui tornei ed una naumachia nel 1589, allestiti da Bernardo Buontalenti (1536 – 1608).

La luce inizia ad assumere un ruolo più determinante nella messa in scena, dal momento in cui si afferma la scena prospettica tridimensionale. Tuttavia, prima dell'avvento della scena prospettica di XVI secolo, sono documentati tipologie di allestimenti tendenti all'unità della raffigurazione dello spazio in scena. L'edizione sulpiciano del *De Architectura* curata da Giovanni Sulpicio de Veroli, conserva nella lettera dedicatoria al

cardinale Raffaele Riario, una testimonianza del modo con cui all'accademia romana di Pomponio Leto venivano messe in scena le commedie e le tragedie latine davanti a scene dipinte.

Di particolare interesse per l'affermazione del modello scenografico unitario è l'attività teatrale attiva nella corte estense di Ferrara. Dopo il 1486 con l'allestimento dei *Menechmi* di Plauto a Ferrara si susseguono le rappresentazioni plautine e terenziane che hanno avuto il merito di fissare il modello scenografico della città ferrarese che, anteriore alla pratica della prospettiva scenica, poteva evocare la nozione unitaria di scena di città.

La scena urbana si estendeva su un fondale dipinto restituendo l'inedita idea di unità spaziale, ambientando i drammi in una dimensione umana, quella della città, che alludeva alla realtà quotidiana.

La scena di città dipinta viene sostituita dalla scena prospettica a partire dal XVI secolo.

Le prospettive inizialmente erano dipinte per successivamente evolversi in una scenografia costruita architettonicamente da elementi tridimensionali. Con l'avvento di tale tipologia di scena, i dispositivi illuminotecnici entrano a far parte dell'apparato scenografico, occultati tra le quinte o inseriti in motivi ornamentali.

La scena prospettica tridimensionale prende ufficialmente vita grazie a Baldassarre Peruzzi (1481 – 1536) e il suo allestimento della *Calandria*, commedia in cinque atti del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470 – 1520), messa in scena a Roma nel 1514. L'opera era stata rappresentata per la prima volta nel 1513 ad Urbino, con allestimento di Girolamo Genga (1476 – 1551) il quale presentava una scena di città prospettica creata in parte da elementi plastici ed in parte da pittura.

La scenografia di Baldassarre Peruzzi riproduce un paesaggio cittadino con strade, palazzi, torri e chiese, ed è impostata secondo le regole della prospettiva centrale. (Fig. 5)

Il soffitto della sala è stato occultato da un velario di verdura ed una doppia fila di lumiere ha il compito di illuminare l'ambiente, sino al di sopra del proscenio.

Al cielo della sala erano attaccati pallottoni grandissimi di verdura: tanto che quasi coprivano la volta, dalla quale ancor pendevano fili di ferro per quelli fori delle rose che sono in detta volta. E questi fili tenevano dui ordini di candelabri da un capo all'altro della sala che erano tredici lettere, perché tanti sono li fori, che erano in questo modo *deliciae populi*. Et erano queste lettere tanto

grandi, che sopra ciascuna stavano da sette fin dieci torce: tanto che facevano un lume grandissimo<sup>4</sup>.

Per non lasciare al buio la scena viene inserito un sistema di illuminazione supplementare. L'arco di trionfo era sovrastato per ciascun lato da "un vaso di foco abundantissimo" e vengono inserite fonti luminose tra le quinte. Peruzzi rafforza la luce "interna" alla prospettiva con luci ben disposte, come raccontato da Giorgio Vasari nelle *Vite*.

[...] e quando si recitò al detto papa Leone la Calandra, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra; et in queste sì fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni. Et o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime comedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di loggie e d'andare di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima. Ordinò egli similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva e tutte l'altre cose che facevano di bisogno con molto giudizio, essendosi, come ho detto, quasi perduto del tutto l'uso delle comedie, la quale maniera di spettacolo avanza, per mio creder, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro quanto si voglia magnifico e sontuoso<sup>5</sup>.

L'evoluzione della scenografia prospettica implica un cambiamento nella percezione della luce nello spettacolo, la quale inizia ad assumere un valore estetico nuovo che prescinde dalla funzione pratica di illuminare sala e scena. La luce, generata da innumerevoli fonti distribuite lungo la sala e la scena, si integrava con la scena prospettica, accentuandone l'effetto ottico. Tale approccio nei confronti degli effetti luminosi e cromatici segna il passaggio dal teatro rinascimentale al manierismo, il periodo in cui non solo si afferma la

---

<sup>4</sup> Lettera di Baldassarre Castiglione a Ludovico di Canossa, 13 febbraio – 21 febbraio 1513, I. *Innamorati, Mostrare, illudere, significare*, in *Il grande teatro borghese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, *op. cit.* pag. 998.

<sup>5</sup> G. Vasari, *Vite*, Vol. 4, pagg. 322 – 323, edizione Giuntina, 1568

scena mobile ma anche in cui vi è la nascita e la fioritura dell'intermezzo, breve spettacolo a tematica allegorica e fantastica che veniva inserito tra vari momenti di una commedia.

La nuova concezione visiva nell'ambito della pratica scenica viene codificata per la prima volta da Sebastiano Serlio (1475 – 1554) autore de *I Sette libri dell'architettura* pubblicati a partire dal 1537. Nel *Secondo libro di Prospettiva* l'autore pone grande attenzione nei confronti dell'elemento luminoso e nei *Lumi artificiali delle Scene* fornisce ricette per produrre luci colorate e le modalità di disposizione di tali fonti luminose nello spazio.

Ho promesso più addietro ne' trattati delle Scene, di dare il modo come si fanno i lumi artificiali di variati colori trasparenti [...] Il modo di disporre questi colori trasparenti sarà questo. Sarà dietro alle cose dipinte, dove anderanno questi colori, una tavola sottile traforata nel modo che saran compartiti questi lumi, sotto la quale sarà un'altra tavola per sostenere le boccie di vetro piene di queste acque, poi dette boccie si metteranno con la parte più curva appoggiata a quei buchi, bene assicurate [...] dietro le boccie si metterà una lampada [...] se le boccie verso la lampada saranno piane, anzi concave, riceveranno meglio la luce, i colori saranno più trasparenti [...] Ma questi lumi non saran però quelli che allumeranno la Scena, perciocché gran copia di torcie si mettono pendenti davanti alla Scena.<sup>6</sup>

Serlio, richiamandosi al *De Architectura*, nel suo *Secondo Libro di Prospettiva*, codifica l'esperienza della scena prospettica e definisce riferendosi ai modelli scenografici vitruviani riferiti a tre diversi generi drammaturgici, la commedia, la tragedia ed il dramma satiresco, altrettante tipologie di scena. (Figg. 6 – 8)

La commedia era ambientata in una città contemporanea dall'aspetto quotidiano e familiare. La tragedia prendeva vita invece in un quadro idealizzato di una città antica, dall'aspetto austero e solenne. Per la scena satirica aveva previsto un paesaggio bucolico con capanne di pastori, sentieri e colline.

Dopo la definizione delle tipologie di scene, Serlio evidenzia gli elementi luminosi necessari ad illuminarle, ponendo l'attenzione sulla formazione di ombre e sfumature poiché tale illuminazione deve essere pensata per una scena plastica e non piana come in passato. Consigliava un'illuminazione centrale da lumiere pendenti per la scena e di inserire fonti luminose anche sugli edifici della scenografia per rafforzare l'illusione prospettica.

---

<sup>6</sup> S. Serlio, *Il Secondo libro di Prospettiva* in V. Garavaglia, *Lo Spazio della Luce*, pp. 18 - 19



Per l'affermazione del nuovo linguaggio della luce ha un ruolo fondamentale Bernardo Buontalenti (1536 – 1608) architetto del Teatro Mediceo di Firenze e artefice dei grandiosi allestimenti nel cortile di Palazzo Pitti. Il suo allestimento più celebre è quello dei sei intermezzi per *La Pellegrina* nel 1564, opera di Girolamo Bargagli, in occasione delle nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena.

I sei intermedî, *L'armonia delle sfere*, *La gara fra Muse e Pieridi*, *Il combattimento pitico d'Apollo*, *La regione de' demoni*, *Il canto d'Airone*, e *La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia*, presentano tematiche allegoriche derivanti dalla mitologia greca e trovano un elemento di continuità nel riferimento glorificatore alle nozze tra Ferdinando e Cristina.

La capacità di Buontalenti di rendere visibili fondali e figure in lontananza e di accentuare l'effetto di profondità della prospettiva, sono generate da una sapiente collocazione delle fonti luminose dietro la scenografia delle case. I giochi di nubi e di fluidi passaggi da luce a ombra dimostrano una consapevolezza da parte dell'architetto delle potenzialità della luce nella creazione di effetti drammatici legando così definitivamente il mezzo luminoso all'immagine complessiva del quadro scenico al servizio dello stupore. Alla scena fissa della commedia si contrapponeva la varietà dell'immagine dell'intermezzo. La ricchezza dei costumi, la meraviglia dei paesaggi fantastici e la sovrabbondanza di luci accanto alle continue sorprese ottenute da perianti e quinte scorrevoli inseriscono la creazione di Buontalenti nella tradizione dello spettacolo barocco.

L'illuminazione tuttavia non rimane una questione legata esclusivamente alla meraviglia degli intermezzi all'interno degli spettacoli di corte, ma assume un ruolo ancor più determinante con la nascita dei primi teatri stabili, contribuendo alla definizione del quadro scenico.

Il primo teatro in muratura dell'epoca moderna è l'Olimpico di Vicenza, progettato da Andrea Palladio (1508 – 1580) e terminato da Vincenzo Scamozzi (1552 – 1616). Costituisce una rigorosa interpretazione del modello classico, dando vita ad un risultato non mimetico del teatro antico.

La cavea presenta una pianta semiellittica. È coronata da un peristilio a colonne corinzie sovrastato da una balaustra successivamente arricchita con statue.

Al centro della cavea si apre lo spazio dell'orchestra, riservata agli spettatori di maggior prestigio. Le porte delle *versurae* ai lati permettono la delimitazione tra le due ali della

cavea e la *scenae frons*. Quest'ultima si articola in due ordini sovrapposti coronati da un attico. Nel primo ordine, sul piano della scena, si aprono tre porte: la *ianua regia*, centrale e di maggiori dimensioni e i due *hospitalia*. La decorazione della *scenae frons* è costituita da semicolonne e lesene corinzie con nicchie e statue di accademici.

Le scene prospettiche plurifocali sono state ideate da Scamozzi tra il 1584 e il 1585 e collocate dietro le aperture delle cinque porte della scena e raffigurano idealmente la città di Tebe in funzione della rappresentazione inaugurale dell'*Edipo Re*, avvenuta il 3 Marzo 1585. (Fig. 9)

L'apparato illuminotecnico è progettato in base alle nuove esigenze della scena prospettica. Lo spettacolo inaugurale vede l'applicazione per la prima volta di nuove strategie illuminotecniche. Un sistema di piccole lampade con schermi riflettenti fissate sul lato nascosto di un sostegno a fascia, agganciate al soffitto nel punto di confine tra scena e sala, permetteva l'intensa illuminazione del proscenio sostituendo i lampadari a vista. Il lato esterno della fascia di sostegno era decorato con fregi e celava i lumi agganciati. La *scenae frons* era illuminata da torce a vista ma altri lumi nascosti illuminavano l'interno dei finestrone delle *versurae*. Infine ad evidenziare l'effetto prospettico dell'impianto di Scamozzi vi sono luci nascoste potenziate da superfici riflettenti a parabola. Scamozzi, insieme a Angelo Ingegneri, corago dell'evento, sono gli autori dell'innovativo impianto illuminotecnico, volto non più alla ricerca dell'effetto prezioso e coloristico, ma a risaltare plasticamente le architetture e le prospettive, permettendo una buona visibilità della scena recitata. (Figg. 10 – 11)

Di Ingegneri<sup>7</sup> sono le raccomandazioni legate alla poetica del meraviglioso, le quali prevedono l'occultamento delle fonti luminose e il completo oscuramento della sala durante l'azione scenica. La sala rimaneva nella penombra per diverso tempo prima che si alzasse il sipario, in modo da accentuare ancor più lo stupore e la meraviglia.

Pochi anni di differenza separano l'Olimpico di Vicenza dal Teatro Mediceo degli Uffizi, progettato da Buontalenti e inaugurato nel 1586 con *L'amico Fido* di Giovanni de' Bardi. La sala a pianta rettangolare era dotata di una cavea a forma di U allungata. Il pavimento della platea era inclinato per una migliore visibilità ed era presente una tribuna d'onore al centro del teatro per gli ospiti illustri. Dal soffitto decorato con rosoni d'oro pendevano

---

<sup>7</sup> A. Ingegneri è autore del trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, pubblicato nel 1598.

sedici lumiere con diciotto torce ciascuna. Tali elementi illuminanti si sommano alle numerose torce in sala, in scena e dietro ai telari delle quinte. Il palcoscenico era dotato di ambienti di servizio funzionali alla preparazione degli attori, delle scenografie e ai cambi di scena. La funzione del boccascena era assolta da un fastoso drappeggio.

L'approccio nei confronti dell'illuminazione durante lo spettacolo inaugurale è antitetico rispetto a quello adottato a Vicenza. Il pubblico viene abbagliato dall'accensione simultanea dei lumi lungo lo zoccolo della gradinata e dei candelieri pendenti. Le luci rimangono accese in sala per tutto il tempo della rappresentazione, rinsaldando il legame con la festa di corte. La luce permette lo scambio di sguardi tra il pubblico e si riflette sulle stoffe, i gioielli e le pietre preziose indossate dai nobili. Mentre la sala è illuminata da lumi a cera, per la scena vengono scelti lumi ad olio, generatori di luce più brillante. La mutazione della scena avviene attraverso il sistema dei perianti e viene dotata di apparecchi illuminanti mobili. Si ha la distribuzione di lumi dietro la balaustra all'orlo del palco i quali permettono un'illuminazione dal basso, mentre altri sono sospesi fra gli spezzati del cielo nascosti da sagome di nuvole appositamente disegnate da Buontalenti. Infine una serie di lumi nascosti è posizionata alle pareti perimetrali del vano della scena e dietro certe aperture del cielo.

Tra i primi teatri stabili in muratura, un caso particolare è fornito dal Teatro Olimpico di Sabbioneta, progettato da Vincenzo Scamozzi ed inaugurato nel 1590, che sorge su uno spazio appositamente destinato, definendo la prima configurazione storica del prospetto esterno dell'edificio teatrale inserito nel tessuto urbano. (Fig. 12)

Interessante anticipatore di tematiche e soluzioni scenografiche che prenderanno vita durante il XIX secolo, Leone de' Sommi, corago della corte dei Gonzaga, nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556-61) attribuisce all'illuminotecnica un valore di suggestione psicologica, istituendo un raccordo funzionale tra dramma e scena garantendo unitarietà allo spettacolo attraverso la rispondenza tra il ritmo recitativo e gli effetti di luce. Alle questioni legate alla luce è dedicato il quarto Dialogo. L'autore raccomanda di prestare attenzione all'armonia tra scena e luce e indica quale tipologia di fonte luminosa è maggiormente indicata per la scena o per l'illusione prospettica. Trattando delle luci nella tragedia traspare un tentativo di impiego psicologico del mezzo luminoso. L'indicazione dell'oscuramento della sala durante la rappresentazione, può

essere indice di una percezione nuova del rapporto tra sala e palcoscenico, più vicina alla pratica teatrale propriamente intesa che alla festa di corte.

Il depositarsi delle esperienze raccolte in epoca rinascimentale e manieristica, rende possibile la fioritura del grande spettacolo barocco di XVII secolo e il consolidamento della sala barocca o all'italiana.

L'unità morfologica costituita da un ampio e profondo palcoscenico dotato di quinte e fondali, profilato dall'arco di proscenio e la sala organizzata in palchetti sovrapposti e platea risponde alle esigenze di una spettacolarità costituita da sollecitazioni visive e sonore unite ad una continua metamorfosi di immagini al fine di un ambiguo rispecchiamento della realtà enfatizzata e trasformata tramite il mito e l'allegoria. In particolare si ha lo sviluppo del nuovo genere del melodramma, il quale scenicamente eredita le ambientazioni del dramma pastorale e il complesso apparato scenografico degli intermezzi, aggiungendo il canto e la musica, sintetizzando tutti gli elementi in un insieme meraviglioso.

La nascita e l'evoluzione della sala barocca e del melodramma<sup>8</sup> a partire dall'Italia per imporsi egemonicamente in tutta Europa, è comprensibile solo attraverso la contestualizzazione storica, politica ed economica in cui lo spettacolo barocco nasce e si sviluppa in territorio italiano. Il Rinascimento è stato il periodo in cui le corti signorili e nobiliari hanno giocato un fondamentale ruolo per l'evoluzione delle arti, della letteratura e del teatro, grazie alla presenza di mecenati che vedevano nei grandi artisti e nel finanziamento di complessi spettacoli uno strumento di legittimazione del potere attraverso la manifestazione della propria ricchezza.

Durante il XVII secolo è il ceto aristocratico a ricercare fama e legittimazione attraverso investimenti immobiliari e la creazione di una nuova forma di committenza, promotrice non solo di grandi manifestazioni spettacolari in luoghi provvisori ma anche dell'edificazione di stabili sale teatrali. Inizialmente le sale, riconosciute dall'autorità

---

<sup>8</sup> Il melodramma è un genere drammatico che nasce nella seconda metà del XVI secolo, dal tentativo da parte di umanisti fiorentini raccolti nella Camerata de' Bardi di recuperare le forme della tragedia greca, in cui si riteneva che nell'antichità il testo fosse interamente cantato. Nelle rappresentazioni della Camerata, il melodramma assume caratteristiche sceniche affini al dramma pastorale a causa della scelta di temi tragici di ambiente bucolico. La fusione tra la forma lirico-drammatica e le esigenze spettacolari tipiche degli intermezzi avviene rapidamente alle soglie del XVII secolo, infrangendo il sogno di un ritorno alla purezza delle forme greche a favore della spettacolarizzazione voluta dalle corti che eleggono il melodramma a luogo deputato per l'esaltazione del lusso e della ricchezza.

C. Molinari, *Op. Cit.* pagg. 96 - 102

centrale, erano gestite dal principe o dall'accademia ma con la nascita della figura dell'impresario la configurazione organizzativa si evolve in sistemi più complessi. I rapporti tra i proprietari dei teatri ed il potere centrale sono diversificati a seconda del variato assetto politico istituzionale della penisola italiana.

In tale contesto, la manifestazione teatrale che si era configurata nel Cinquecento come episodio culminante all'interno delle celebrazioni di corte, acquista autonomia e inizia ad affermarsi come un fenomeno regolare nel costume cittadino, programmato da un calendario di stagioni teatrali e sostenuto da un'economia di mercato fondata e dalla specializzazione professionale.

Il passaggio dalla dimensione privata di corte al teatro aperto al pubblico pagante comporta una vera e propria rivoluzione culturale che durante il Seicento inizia a porre le proprie radici in una dimensione di convivenza con la festa cortigiana, sviluppandosi eterogeneamente e lentamente attraverso un profondo condizionamento di tutte le componenti del fenomeno teatrale, verso una sempre più precisa specializzazione delle maestranze operanti a teatro, la nascita di nuove figure di committenti ed imprenditori e un nuovo tipo di pubblico, eterogeneamente composto e pagante.

In continuità rispetto alle esperienze cinquecentesche, il teatro all'italiana trova i suoi modelli nel grande spettacolo di corte sviluppandosi in accordo con le nuove esigenze di accoglienza di un pubblico più numeroso.

Il modello all'italiana è una sintesi tra il teatro da sala e il teatro per tornei. Dal primo deriva la zona del palcoscenico attrezzato, incluso l'arcoscenico. Dal secondo deriva la disposizione del pubblico a tribune sovrapposte.

Il Teatro Farnese di Parma riveste nell'evoluzione del teatro all'italiana un ruolo di particolare rilievo poiché rappresenta il superamento del modello tardorinascimentale. Lo spazio che attualmente è occupato dal teatro nel palazzo della Pilotta di Parma era destinato originariamente ad una sala d'armi. Nel 1615 Ranuccio I Farnese incarica Giovan Battista Aleotti (1546 – 1636) della trasformazione di tale sala in teatro che viene inaugurato nel 1628 con l'opera - torneo *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini con musiche di Claudio Monteverdi che si concludeva con una naumachia.

Tutto il complesso del Teatro farnese è progettato rispettando l'estetica barocca del meraviglioso e dello stupore. Lo stesso ingresso, costituito da un sontuoso portale che si apre su un corridoio stretto e poco illuminato, prepara per contrasto il visitatore alla

meraviglia della sala teatrale. I modelli di Aleotti sono individuabili nelle teorie di Sebastiano Serlio e nei progetti di Palladio e di Buontalenti per i primi teatri stabili della modernità.

La struttura presenta una cavea ad U a gradoni al cui centro si colloca la tribuna d'onore ed è coronata da due ordini sovrapposti di logge in parte praticabili. La cavea si prolunga verso il boccascena che si configura come una vera e propria cornice architettonica dello spazio scenico funzionale a schermare i meccanismi collocati in soffitta. Lo spazio scenico è estremamente ampio con una profondità che raggiunge i quaranta metri. (Fig. 13)

La scenografia barocca affida gran parte del suo effetto alla luce che diventa il mezzo principale della poetica del meraviglioso. Gli effetti luminosi uniti al grande spettacolo della scena mutevole offrono quadri in continua metamorfosi, stupendo ogni volta l'osservatore. L'illuminotecnica riveste un ruolo sempre più importante e, anche se gli strumenti non variano molto rispetto al secolo passato, vengono documentati con maggiore perizia. Vengono utilizzati in modo più massiccio superfici riflettenti, specchi, cristalli, metalli e polveri fosforescenti e si esplorano le potenzialità anche dei materiali di scena, come le stoffe dei costumi. Il grande spettacolo barocco prende vita al servizio del programma allegorico e celebrativo che sottostà ai grandi eventi festivi. Alla grandiosità degli intenti encomiastici corrisponde la meraviglia dei modelli scenotecnici.

Accanto all'evoluzione delle tecniche scenografiche e della struttura teatrale, il Seicento vede la pubblicazione del trattato di Nicola Sabbatini, la *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1637-38) in cui l'autore concentra tutta la sua esperienza di ingegnere e architetto. Il trattato è suddiviso in due parti che affrontano tematiche differenti. La prima è incentrata sulla costruzione architettonica della sala e sulle regole prospettiche in base a cui andava costruita la scenografia. La seconda parte invece era dedicata alle macchine, ai trucchi, alle mutazioni di scena e all'illuminazione.

Nell'accomodare i lumi dentro la scena si doveranno avere molte considerazioni, cioè di porli in modo che non diano impedimento al mutar delle scene, né alle machine, e che per lo morescare non crollino e non cadino e massime quelli da oglio, che saria di quelle cose che nuouono assai alla reputazione di chi ordina. Si doverà dunque porre intorno al festone et arma, che fu posta al principio del cielo [...], cioè nella parte di dentro verso la scena, buona quantità di lumi ad oglio, li quali, non veduti da' spettatori, illuminano tutto il cielo e faranno buonissimo effetto; poi per ciascuna strada, tanto in dentro però che non siano veduti da quelli fuori, e che non diano

impedimento allo sparir delle scene [...] Si doveranno in oltre porre altri lumi ad oglio, o torcere, che sarà meglio, et il tutto si eseguirà bene se si piglieranno dei legni di giusta grossezza, tanto lunghi quanto sarà del piano della sala al più basso di ciascuna casa nelle strade ove si vorranno mettere, li quali doveranno essere fermati benissimo con gesso al pavimento della sala [...]. Si suole ancora porre gran quantità di frugnoli da oglio nella testa del palco dietro al parapetto, che si doverà fare per tale occasione più alto del piano del palco [...] ma, come si suol dire, è più la perdita del guadagno, poiché si crede di illuminare più la scena e si rende più scura e tenebrosa, e io ne ho fatto esperienza, avendolo veduto più e più volte perché è di bisogno che in detti frugnoli vi siano stoppini molto grossi, acciòche rendano maggior lume, e se si fanno tali generano poi tanto fumo e così denso che pare vi sia interposto tra la vista degli spettatori e la scena una caligine, la quale non lascia discernere bene le parti più minute di essa scena, oltre al male odore che sogliono cagionare i lumi ad oglio, e massime quando sono posti a basso. È vero che si vedono assai meglio gli abiti dei recitanti e dei morescanti, ma è anche vero che li visi loro paiono tanto pallidi e macilenti, che mostrano che di poco gli abbia lasciato la febbre; oltre l'impedimento che provano nel recitare e nel morescare per lo abbagliamento di essi lumi. [...]<sup>9</sup>

L'autore, oltre ad elencare le tipologie di illuminazione per la sala e per la scena e i vari tipi di lumi, indica le modalità per illuminare la sala o la scena a seconda della disposizione dei lumi di cui approfondisce le caratteristiche tecniche e i materiali da cui sono composti, evidenziando pregi e difetti. Inoltre fornisce le ricette per la creazione di effetti speciali atmosferici quali lampi, tuoni, pioggia, alba e aurora, studiati insieme alle meraviglie delle macchine scenotecniche per poter giungere all'apice dell'estetica barocca del meraviglioso. Il suo approccio nei confronti delle luci della ribalta, sconsigliate poiché più dannose che utili è anticipatore delle critiche di XVIII volte a ricercare una nuova tipologia di illuminazione che superasse i limiti delle torce o delle candele ad olio, sego o cera, le quali, oltre a produrre una luce non efficace, disperdevano nell'ambiente fumo e odore sgradevole.

*Il Corago*, trattato di autore anonimo, collocabile cronologicamente vicino allo scritto di Sabbatini, concilia lo scritto funzionale con una precisa concezione scenica. Tutto lo scritto dimostra una particolare attenzione agli elementi connessi alla luce. Il manuale evidenzia le competenze del corago, il quale deve conoscere, tra le altre cose le regole della prospettiva e l'impiego delle luci in scena. L'attenzione è posta sulla composizione del

---

<sup>9</sup> N. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* in V. Garavaglia, *Op. Cit.*, pag. 31 - 32

quadro scenico affinché gli allestimenti risultino efficaci. Il Capitolo XXII è dedicato all'illuminazione. All'interno della scena mutevole si individua nel sistema di quinte a scorrimento a doppia canaletta un'efficace soluzione per la collocazione delle luci tra le quinte dietro ai telari. Inoltre rifiuta il sistema che utilizza bocce riempite di acqua colorata descritto da Serlio poiché li ritiene inefficace ai fini dell'illuminazione e non funzionale poiché concentrando il riflesso vi sarebbe il rischio di abbagliare gli attori.

L'estetica barocca si esprime attraverso la meraviglia della scena mutevole, in cui tutti gli elementi concorrevano alla formazione di un quadro allegorico e fantastico.

## 1.2 *Dal Secolo dei Lumi all'Ottocento*

L'illuminotecnica settecentesca è caratterizzata da numerosi cambiamenti e innovazioni. Aumenta la sensibilità verso la sicurezza e la fruibilità dello spettacolo per una nuova tipologia di pubblico.

La dislocazione delle fonti luminose in scena era già abbastanza definita sin dalla metà del XVII secolo. Le luci erano concentrate lungo i fianchi e attorno all'arco scenico, dietro le quinte e lungo la ribalta<sup>10</sup>. Tuttavia, lo spettacolo del Seicento avveniva in teatri privati di corte e accademici e tutta la sala era caratterizzata da una illuminazione abbondante e sfarzosa per permettere la visione dello spettacolo e di mostrare l'eleganza, lo sfarzo e la ricchezza della corte e del suo principe.

Nel Settecento si assiste ad un cambiamento nella concezione dello spettacolo e di pubblico. Non più un avvenimento eccezionale, organizzato per celebrazioni o feste di corte, ma un fenomeno riproducibile in teatri aperti ad un pubblico pagante.

La progressiva democratizzazione dello spettacolo teatrale vede una lenta inversione di tendenza nell'illuminazione della sala, arrivando nel XIX alla penombra durante la *performance*.

Nel XVIII si delinea la necessità di una luce chiara ed efficace, orientabile e connotata artisticamente, che provenga da fonti che limitino la produzione di fumo e che siano alimentate da combustibili economici. Molteplici sono le invenzioni e i miglioramenti sugli strumenti di illuminazione, come la sperimentazione del grasso di balena per le candele o

---

<sup>10</sup> *Enciclopedia dello spettacolo*, voce "Illuminotecnica" di Elena Polevedo, Le Maschere, Roma 1957



lo studio di stoppini che potessero prolungare la durata e con una fiamma che producesse una luce chiara e ferma.

Fondamentale per un approccio scientifico e specializzato nei confronti delle fonti luminose è la teoria della combustione del fisico Antoine – Laurent de Lavoisier<sup>11</sup>, in cui compare l'importanza dell'aria nel processo di combustione secondo cui l'ossigeno funziona da comburente ed è un elemento altrettanto importante quanto il carbonio contenuto nel combustibile. Il ruolo di Lavoisier per l'evoluzione dell'illuminotecnica teatrale non si esaurisce con la teoria della combustione che ha dato avvio a sperimentazioni per strumenti di illuminazione tenenti conto del ruolo dell'aria. Il fisico ha preso in esame i fenomeni di riflessione della luce ai fini di diffonderla e orientarla nello spazio. Gli studi erano inizialmente rivolti per il miglioramento dell'illuminazione stradale. I primi riflettori, *les lanternes à reverbès* sono stati presentati nel 1744 all'Accademia delle Scienze da Bourgeois de Chateaublanc. La novità del riflettore settecentesco è nella forma concava grazie alla quale la luce viene raccolta e concentrata in un fascio. L'Accademia vent'anni più tardi propone una gara per l'illuminazione di una grande città in cui partecipa anche Lavoisier, proponendo un riflettore ellittico che richiede meno fonti luminose. Egli stesso definisce il riflettore come uno specchio concavo di metallo di forma qualsiasi, posizionato in modo da raccogliere una porzione di luce e dirigerla verso una superficie o un oggetto da illuminare, in modo da sfruttare al meglio tutta la luce a disposizione riducendo al minimo il fenomeno della dissipazione e ne le *Mémoire sur la manière d'éclairer les salle de spectacle* del 1781 lo propone per il perfezionamento dell'illuminazione teatrale.

Negli stessi anni compare un'ulteriore invenzione, volta a migliorare qualitativamente e quantitativamente la luce a teatro. François Pierre Ami Argand<sup>12</sup> propone nel 1782 un nuovo tipo di lampada ad olio che ha preso il suo nome. Essa portava a compimento le teorie sulla combustione di Lavoisier poiché permetteva una maggiore ossigenazione della fiamma che produceva una migliore resa luminosa. La peculiarità della lampada è la conformazione dello stoppino, grosso a sezione circolare provvisto di un canale per il passaggio dell'aria, che consente alla fiamma di assumere una forma cilindrica. Il cilindro di vetro che circonda la fiamma restringendosi verso l'alto, permette di evitare il tremolio

---

<sup>11</sup> Antoine-Laurent Lavoisier (1743 - 1794) è stato un chimico, biologo, filosofo ed economista francese. È universalmente riconosciuto come il "padre della chimica"

<sup>12</sup> François Pierre Ami Argand (1750 –1803) è stato un inventore e chimico svizzero

aumentando l'accelerazione della corrente d'aria e proteggendola dai movimenti. Inoltre è provvista di un dispositivo che consente di alzare o abbassare lo stoppino e di conseguenza di regolare l'intensità della fiamma. La luce che viene sprigionata dalla lampada di Argand risponde a quelle richieste di luminosità chiara e intensa, senza fumo e odore. (Fig. 14)

L'orientabilità viene risolta applicando alla lampada sistemi di riflettori già sperimentati per l'illuminazione delle città.

La lampada, diffusasi in modo eterogeneo e con tempi differenti in tutta Europa, portava numerosi vantaggi: trucco meno accentuato, alleggerimento dei materiali di scena con la riduzione dell'impiego di stoffe e materie iridescenti e colori meno accesi, dando una ricostruzione più verosimile sulla scena con l'uso pittorico della luce grazie agli effetti di chiaroscuro. Non mancano tuttavia i difetti, come la creazione di ombre molto accentuate attorno agli oggetti illuminati.

Una preziosa fonte che restituisce un panorama dettagliato sul teatro del XVIII secolo, sia nelle sue componenti più tecniche di architettura e allestimento, che nella percezione generale del fenomeno teatrale è il *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, di Francesco Milizia<sup>13</sup>. È interessante come tra le prime battute del Capitolo Primo, si possa leggere che “i Teatri sono sempre tutti affollati d'ogni ceto di gente; e le persone civili, la Nobiltà, i Ministri di Stato, i Sovrani stessi ne fanno una delle loro principali delizie”<sup>14</sup>. Poco avanti ancora prosegue a ribadire la grande diffusione degli edifici teatrali nelle città “s'ergono anzi continuamente nuovi Teatri, e quella città che n'è priva, è riputata una ben meschina città.”<sup>15</sup>

I teatri nel Settecento si erano allontanati dal mondo delle corti per aprirsi ad un pubblico più ampio, pagante, formato non solo da nobili ma anche da borghesi e questa democratizzazione si registra anche nell'edificazione di nuovi edifici. Milizia prosegue nella storia e nell'analisi del teatro e della poesia drammatica, suddividendo i generi rappresentati in Commedia, Tragedia, Vita Campestre e Opera, ribadendo la duplice natura del teatro, dilettevole e utile. Per raggiungere tale obiettivo, ogni dramma dovrà seguire delle regole comuni ben precise, otto per l'esattezza: il diletto e l'istruzione dovranno

---

<sup>13</sup> Francesco Milizia (1727 – 1798) è stato scrittore d'arte e teorico dell'architettura. Il suo lavoro vede la luce nel 1771 e l'edizione definitiva è del 1794, una pubblicazione che avviene con non pochi problemi e tensioni, cit. pag. 3 e 4 della *Prefazione al Trattato*.

<sup>14</sup> F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Venezia 1794. Cit p. 7

<sup>15</sup> *Ibid.*

sempre coesistere, il soggetto del dramma deve essere straordinariamente meraviglioso, dovranno essere rispettate le unità aristoteliche di soggetto, luogo e tempo, è necessaria una trama logica e ben equilibrata tra naturalezza e colpi di scena, il numero degli attori deve essere proporzionato ai bisogni della messa in scena e i vari caratteri dovranno essere ben delineati e distinti, rimarcandone i contrasti. Infine le immagini spirituali, che incantano e ammaestrano, vanno a sostituire quelle immagini “decrepite”, ormai insignificanti come Giove fulminante o Nettuno col tridente.

I capitoli successivi sono dedicati all’analisi e alla storia dei vari generi teatrali, del ruolo della musica, dei balli e degli attori, per passare agli elementi di decorazione.

Se appartiene alla Poesia, alla Musica, alla danza il presentarci l’immagine delle azioni e delle passioni umane, apparterrà al vestiario, all’Architettura, alla Pittura, alla Statuaria, in una parola alla decorazione il prepararci gli abiti, i luoghi, e la scena dello spettacolo.

Un particolare e importante elemento, assai trascurato a detta del Milizia è quello della disposizione delle luci.

Se in vece d’illuminare le scene da per tutto ugualmente, si mandasse il lume raccolto in massa sopra alcune parti della scena, in modo che le altre ne rimanessero prive, si ammirerebbero certamente nel teatro quegli effetti di forza, quella vivacità di chiaroscuro, quell’amenità di lumi e ombre che hanno i quadri del Tiziano o del Giorgione.<sup>16</sup>

L’autore non si concentra sulla problematica della visibilità della scena o della necessità di una luce chiara e ferma, al centro delle questioni scientifiche e delle sperimentazioni, ma solleva le potenzialità artistiche e drammatiche dell’utilizzo della luce. Un uso pittorico dell’elemento luminoso potrebbe conferire alla rappresentazione più forza e vita, come accade nei quadri dei maestri veneti, Giorgione e Tiziano. Già Francesco Algarotti<sup>17</sup>, nel 1755 aveva ribadito lo stesso concetto. Un’illuminazione ben distribuita e studiata potrebbe produrre gli stessi effetti forti e vivaci dell’incisione di Rembrandt. Per poter raggiungere tali obiettivi, è necessario abolire l’uso delle luci della ribalta “barbara invenzione”, poiché

---

<sup>16</sup> *Ibidem* pag. 71

<sup>17</sup> Milizia cita Francesco Algarotti come una delle sue fonti per i suoi studi preparatori al Trattato. *Op. Cit.* pag. 8.

innaturali e insieme alle altre fonti luminose sulla scena non creano una luce armoniosa e d'effetto ma si contrastano a vicenda. Soprattutto negli ultimi anni del Settecento si intensifica il dibattito riguardo le luci della ribalta, in rapporto sia alla resa artistica della scena sia più in generale nel desiderio di rinnovamento dello spazio teatrale.

Le riflessioni sull'illuminotecnica hanno portato a una diversa percezione del quadro della scena, accentuando la necessità di distinzione con la sala. La Comédie Française nel 1759, abolisce i posti a sedere sulla scena ed inevitabilmente il grande lampadario che li illuminava.

Il dibattito si intensifica negli ultimi anni del secolo, in particolar modo in Francia, parallelamente alle nuove teorie e alle innovazioni tecniche. Si discute sul concetto di verosimiglianza sulla scena in rapporto alla luce ma anche al nuovo modo di intendere l'edificio teatrale, rimarcando la separazione tra sala e scena.

Tra gli anni sessanta e settanta del XVIII secolo, Charles Nicolas Cochin<sup>18</sup>(1715 – 1790) e Jacob Roubo<sup>19</sup> (1739 – 1791), hanno affrontato il problema della definizione degli spazi e dell'utilizzo delle luci in maniera differente per sala e scena. La sala dovrebbe avere una luce morbida e naturale che non incida sull'illuminazione della scena. Inoltre le luci della ribalta dovrebbero essere modificate o eliminate, poiché sfigurano i tratti degli attori e provocano fumo e abbaglio. Cochin ritorna sulla questione negli anni Ottanta<sup>20</sup>. Propone una riforma verso la poetica della verosimiglianza e dell'illusione realistica. La scena dovrebbe essere più ampia, composta in modo asimmetrico con l'articolazione su differenti piani visivi, ben studiata secondo le regole della prospettiva dipinta e decorata da pittori di gran fama. Per la sala propone la forma ovale, che avvicina il pubblico alla scena, permettendo agli attori di stare più vicini alle scenografie e non a ridosso della ribalta. Inoltre per ragioni di sicurezza preferisce materiali come la pietra e sostegni per le luci di quinta non infiammabili.

Contemporaneamente anche Jean Georges Noverre<sup>21</sup> pubblica le *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra et programmes des ballets* nel 178. Noverre non era un teorico ma un uomo di teatro, un *maitre des ballets* e con la sua opera affronta direttamente

---

<sup>18</sup> C.N. Cochin è l'autore de *Le project d'une salle de spectacle pour un theatre de comédie*, 1765

<sup>19</sup> J. Roubo, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, 1777

<sup>20</sup> C.N. Cochin, *Lettres sur l'Opéra*, 1781

<sup>21</sup> Jean-Georges Noverre (1727 –1810) è stato un danzatore e coreografo francese, noto come *maitre de ballet*.

la questione dei mutamenti tecnici riguardo all'illuminazione, considerando il problema dello spazio teatrale nella sua complessità, dalla sicurezza contro gli incendi all'esigenza di locali per magazzini e laboratori, alla necessità di ingressi ampi laterali per le entrate in scena degli attori e per le operazioni scenotecniche. Anche per Noverre le luci della ribalta sono innaturali e non dovrebbero essere impiegate sulla scena e propone luci laterali e dall'alto per l'illuminazione del proscenio.

Le luci della ribalta, nonostante le feroci critiche, rimarranno in auge fino alla fine del XIX secolo. Una suggestiva testimonianza è fornita dagli artisti di *fin du siècle* che frequentavano il mondo del teatro, uno fra tutti Edgar Degas<sup>22</sup>. Nei suoi lavori, dipinti, disegni, studi, raffiguranti scene di teatro, le luci della ribalta illuminano costantemente ballerine e cantanti.

Un'interessante riflessione al fine di evitare l'impiego delle luci della ribalta è quella di Pierre Patte, architetto e teorico francese, nel suo *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à un Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique* del 1782. Egli suggerisce di illuminare la scena dall'alto del palco e dalla sala, sfruttando il fenomeno della riflessione della luce per poterla direzionare e concentrare.

Basterebbe applicare tre *réverbères* ai lati, alla larghezza della sala in prossimità dell'avanscena, all'altezza della prima, della seconda e della terza fila di palchi, in prossimità del proscenio. [...] Poiché i riflettori verrebbero fissati là dove termina la fila dei palchi, non infastidirebbero affatto gli spettatori. [...] Si godrebbe la luce, senza vedere la fonte luminosa.<sup>23</sup>

In una tale disposizione, le luci di ribalta sarebbero sostituite con riflettori posti di fronte al proscenio, montati sulle file di palchi prossimi alla scena.

La discussione intorno all'illuminotecnica nel XVIII non rimane legata all'ambito teorico e scientifico ma stimola le riflessioni intorno alla resa illusionistica del quadro scenico. Già

---

<sup>22</sup> Edgar Degas (1834 – 1919), artista francese collocato nel grande movimento Impressionista. Frequentatore della vita mondana parigina, si appassiona al mondo del teatro e dagli anni settanta inizia la sua produzione artistica che lo vede come tema principale. Nonostante le scene ritratte siano delle ricostruzioni a tavolino, l'impressione del ritratto istantaneo dal vero è suggestiva. La sperimentazione di tecniche artistiche differenti e il magistrale uso del pastello concedono alle opere come ai disegni e agli studi effetti di luce e colore assolutamente unici.

<sup>23</sup> P.Patte, *Essai sur l'architecture theatrale*, in V. Garavaglia, *Op. cit.* p.43

Diderot negli anni '50 del secolo, suggeriva l'idea di una quarta parete, un muro immaginario che dividesse pubblico e attori e che permettesse a questi ultimi di recitare come se il sipario non si fosse mai aperto.

Tuttavia il processo illusionistico che avviene sulla scena implica una serie di fattori fisici e tecnici, come l'oscuramento della sala e la conformazione dell'arco scenico. Alzato il sipario la scena deve configurarsi come un'immagine unitaria, delimitata da una cornice e illuminata secondo natura. In tale contesto le luci di ribalta assumono un valore ancor più negativo, poiché creano ombre innaturali e smorfie deformanti, in antitesi rispetto alla poetica che stava nascendo e che culmina con il Naturalismo del XIX secolo, ma rimangono l'unica fonte che riuscisse ad illuminare gli attori frontalmente e con una certa intensità, diventando emblema del protagonismo attorico.

La ricerca illuminotecnica di fine Settecento si distacca totalmente dalla volontà di "maravigliare" lo spettatore come accadeva in epoca barocca, per prendere una connotazione artisticamente più definita e legata alle poetiche e alle teorie estetiche contemporanee.

Sul fronte delle arti figurative, soprattutto della pittura, il paesaggio si afferma come soggetto sulle scie dei grandi maestri olandesi o sui capricci tiepoleschi. La luce viene distribuita con sapienti giochi chiaroscurali e di contrasti, giocando tra zone d'ombra e piena luce, in modo da imitare la natura il più minuziosamente possibile. Anche sul palcoscenico vengono ricercate le stesse atmosfere e la stessa unità e armonia che caratterizzano i paesaggi o gli ambienti in natura. Francesco Algarotti, nel suo *Saggio sopra l'Opera in Musica* del 1755, afferma l'importanza della scena per una rappresentazione teatrale, poiché oltre ad attirare fortemente l'attenzione dello spettatore, determina il luogo dell'azione e permette allo spettatore, di immergersi totalmente nel piccolo mondo rappresentato sul palco. Tuttavia, per creare tale illusione, tutti gli elementi devono essere in armonia tra di loro.

Le scene prima di ogni altra cosa nell'Opera attraggono imperiosamente gli occhi, e determinano il luogo dell'azione facendo gran parte di quell'incantesimo per cui lo spettatore viene ad essere trasferito in Grecia o in Egitto [...] E conviene che la fantasia del pittore sia regolata dall'erudizione e da un molto discreto giudizio. Chi non rimane offeso al vedere una piazza di Cartagine di architettura Gotica, al vedere la somiglianza che ha talora un Tempio di Giove con la Chiesa del Gesù, ovviamente al vedere che una sala si può scambiare con una galleria, una

prigione con una piazza? E forse il peggio è che i nostri pittori di scene, per gradire all'universale, immaginano le più nuove bizzarrie del mondo.<sup>24</sup>

Per Algarotti, è importante non solo la coerenza formale sulla scena, tra il soggetto rappresentato e la scenografia, ma è altrettanto fondamentale la maniera in cui il tutto viene illuminato. La luce unitaria, non connotata artisticamente, non permette a pieno l'illusione che si crea sul palco, poiché mancano quegli effetti chiaroscurali conquistati in pittura e nell'incisione da Rembrandt, Giorgione e dai grandi maestri del passato.

Il saggio di Algarotti è ripreso sia da Milizia che da Patte e l'idea di armonia tra le parti dello spettacolo è l'istanza che permette una notevole evoluzione del rapporto tra unità della scena, evoluzione scenografica ed evoluzione illuminotecnica. Si vede nella luce l'elemento coesivo, al servizio del verosimile.

La poetica del verosimile che inizia ad affermarsi tra XVIII e XIX secolo, si imposta sulla necessità di delimitazione del quadro scenico, sulla predilezione per il fondale dipinto e sulla riflessione del ruolo della natura nell'arte.

Johann Wolfgang Goethe è stato uno dei principali pensatori che ha ragionato sul rapporto tra arte e natura. Il dialogo *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte* del 1798, si articola tra uno spettatore amante del teatro e un difensore dell'artista. Il dialogo inizia con la critica dello spettatore alla decorazione della sala teatrale, in cui sono stati dipinti in modo illusionistico finti spettatori, per poi articolarsi sul concetto di verità della rappresentazione scenica.

Le rappresentazioni possono indurci a pensare di essere di fronte alla cosa stessa o possiedono solo una parvenza di verità? Di certo producono piacere in chi le osserva, soprattutto nel momento in cui l'opera è perfetta ed in armonia. Crea così un piccolo mondo regolato da leggi e logiche precise, coerenti ed individuabili, dando alla luce la verità intrinseca dell'opera d'arte che non è la verità di natura.

Il Vero artistico ed il Vero naturale si collocano su dimensioni differenti e solo lo spettatore incolto non riesce a cogliere la differenza, non apprezzando il processo creativo ed il genio dell'artista. Lo spettatore incolto è come il passero che scambia i frutti

---

<sup>24</sup> F. Algarotti, *Saggio sopra l'Opera in Musica*, Venezia 1755, pag. 23, web

minuziosamente dipinti per frutti veri o come la scimmia che mangia fogli con incisioni di insetti poiché sembrano reali<sup>25</sup>.

*D:* Per fortuna oggi l'opera si replica, e non vorrete certo perdervela!

*S:* A nessun costo.

*D:* E gli uomini dipinti?

*S:* Non mi faranno più scappare perché mi ritengo qualcosa di meglio di un passero<sup>26</sup>

La Natura diventa la principale fonte d'ispirazione per la scenografia di inizio XIX. Non solo da un punto di vista iconografico, ma per l'armonia e la perfezione che avvolgono tutti i suoi elementi.

La luce in particolar modo è percepita come un elemento unificante e armonizzante, che deve raccordarsi non solo alle leggi naturali ma anche alle scenografie dipinte.

Come afferma Grobert<sup>27</sup>, dal momento in cui si inizia a prediligere la scena dipinta, il pittore non può lavorare non tenendo conto delle reali condizioni sulla scena. Inoltre viene evidenziata la portata innovativa della verosimiglianza in scena: "Lo spettatore è abituato ad apprezzare esclusivamente l'arte o il processo artistico; l'idea di imitare esattamente la natura a teatro gli è pressoché sconosciuta."<sup>28</sup>. Una poetica non facile da perseguire in scena, per le difficoltà di accordare le parti, di armonizzare la pittura in uno spazio a tre dimensioni. In particolare la luce ha un ruolo predominante nella creazione dell'illusione scenica. Grazie ad un sapiente utilizzo delle fonti luminose è possibile creare sulla scena la stessa illusione che viene creata dal pittore nel quadro.

Paradossalmente risulta più difficoltoso riprodurre nello spazio scenico una distribuzione naturale della luce che sulla tela, per ostacoli e limiti di natura tecnica, come la presenza delle luci della ribalta che producono un effetto innaturale e contrastante rispetto all'armonia ricercata.

---

<sup>25</sup> J. W. Goethe, *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo*, in *Scritti sull'arte e sulla Letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pag. 116

<sup>26</sup> J. W. Goethe, *Op. Cit.* pag. 118

<sup>27</sup> J. F. L. Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la Salle et la Scène*

<sup>28</sup> J. F. L. Grobert, *Op. Cit.*, pag 87, web, traduzione mia



In tale ricerca di verosimiglianza e unità del quadro scenico si può intravedere un embrionale principio di regia, che inizia ad affermarsi precocemente in Germania ma soprattutto in Svezia nel primo ventennio del XIX secolo.

Gustav Lagerbjelke è il direttore del Teatro Reale di Svezia dal 1823 al 1827 e viene considerato uno degli anticipatori della concezione registica. Ha lasciato dei quaderni di regia, in cui sono raccolte dettagliate disposizioni per la messa in scena degli spettacoli. Nonostante la maggiore arretratezza tecnologica della scenotecnica svedese rispetto alle altre capitali europee, in cui negli stessi anni si iniziava ad introdurre l'uso della luce a gas, Lagerbjelke apporta un notevole contributo dal punto di vista artistico, grazie anche alla permanenza parigina di quasi dieci anni. Nel 1830 scrive un compendio sulle modalità di produzione dello spettacolo fornendo analisi delle parti, allestimento, indicazione per i movimenti e per le pose degli attori, motivando le scelte adottate. Si sofferma anche sulle luci che considera elementi essenziali per la rappresentazione, indicando tipologie e modalità. Per gli effetti atmosferici utilizza fondali con effetti simili ai diorami o ai panorami visti a Parigi e opta per la penombra in sala.

Tuttavia, nonostante la produzione del teatro Reale degli anni Venti fosse in linea con le sperimentazioni visive degli altri paesi europei, le lacune tecnologiche, costringono la messa a punto di sistemi di illuminazione molto complessi per poter ottenere un risultato artisticamente rilevante.

Sulla scia delle sperimentazioni e degli studi di XVIII secolo, nei primi anni dell'Ottocento si inizia a sperimentare la luce a gas. Le prime applicazioni si riscontrano nel settore civile in Inghilterra, intorno al 1807 e i primi teatri ad inaugurare il nuovo sistema sono il Covent Garden di Londra nel 1815 per l'illuminazione esterna, della hall e delle scalinate e il Lyceum nel 1817, che usa il gas anche per illuminare il palco. L'Opéra di Parigi inaugura il nuovo sistema nel 1822 con la rappresentazione *Aladin ou la lampe merveilleuse*<sup>29</sup>, ma è stato l'Odéon il primo teatro in città ad adottare la nuova tecnologia nel 1821 seppur con scarso successo. Le tubature non hanno garantito una perfetta tenuta del gas generando cattivo odore sul palco, in sala e nei camerini. In Germania il sistema viene introdotto negli

---

<sup>29</sup> *Aladin ou la lampe merveilleuse* è una *pièce féerique* composta a partire dal 1815 da Nicolò Isouard e completata nel 1822 da Antoine Habeneck, direttore dell'Opéra di Parigi. L'autore del libretto è Charles – Guillaume Etienne e si ispira alla favola di tradizione araba trasmessa dalle *Mille e una notte*. C. Grazioli, *Luce e Ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, pag. 87 e seguenti.

anni Venti mentre in Italia il primo teatro illuminato a gas è la Fenice di Venezia nel 1833 e La Scala di Milano lo adotterà nel 1860.

*Aladin ou la lampe merveilleuse* è un'opera completamente concentrata sul tema della luce e gli scenografi che operano alla sua progettazione non sono più semplici pittori di scene e dedicano particolare attenzione alla luce. Il mezzo con cui lo spettacolo doveva essere illuminato era la luce a gas, entrata in funzione nel teatro dell'Opéra prima della messa in scena della *Lampe*.

Il nuovo sistema di illuminazione non apporta notevoli cambiamenti da un punto di vista strutturale ed architettonico dell'edificio teatrale, mentre rivoluziona l'apparato scenotecnico e illuminotecnico. Si afferma la scena dipinta, vista come riproduzione pittorica degli ambienti, giocata sugli effetti di chiaroscuro, sull'intensità variabile della luce e sulla luce colorata che si accorda alla pittura, in modo da accompagnare lo spettatore in quell'incanto illusionistico di cui parla Algarotti<sup>30</sup>. La sempre più complessa ricerca intorno all'illusionismo scenico porta alla progressiva affermazione della scena parapettata, che Landriani descrive come scene "fatte onde non si vedano nei lati le solite aperture fra una quinta e l'altra, restando tutto chiuso, ed hanno la loro soffitta egualmente serrata, fatta di telari posti orizzontalmente sopra gli altri"<sup>31</sup>, una scenografia di stanza chiusa, ossia la "scena da camera".

Intorno alla metà del secolo, quasi tutti i maggiori teatri d'Europa sono illuminati con luce a gas. Questo era prodotto dal carbone, ma si tentano esperimenti per poter produrlo anche da altre sostanze, come olio o materiali organici animali. Il gas veniva distribuito grazie a lunghe tubature e alimentava becchi di diverse misure.

Inizialmente veniva bruciato così come usciva dal tubo, ma gli studi per una migliore resa luminosa hanno portato ad una modifica dei becchi a più fori per dividere il getto in tanti elementi più piccoli. Inoltre la fiamma che dapprima fuoriusciva libera, viene schermata da reticelle incandescenti protette da tubi di sicurezza in vetro.

Una dettagliata descrizione del nuovo sistema di illuminazione all'Opéra di Parigi la offre Jean Moynet, ne *L'envers du théâtre*<sup>32</sup> del 1873. Il capitolo VIII è esclusivamente dedicato

---

<sup>30</sup> F. Algarotti, *Op. Cit*

<sup>31</sup> P. Landriani, *Aggiunta alle osservazioni dei teatri*, in: *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*, Milano Vallardi, in V. Garavaglia, *Op. Cit.* pag. 47

<sup>32</sup> M. J. Moynet, *L'envers du théâtre : machines et decoration*, Paris 1873, pp. 103 - 11

all'illuminazione “a sego, a candela, ad olio e a gas”<sup>33</sup>. Dopo un breve excursus storico che inizia dal 1720, anno in cui all'Opéra si adotta il sego, si arriva all'introduzione della grande novità della lampada di Argant fino al 1822, in cui l'Opéra si illumina di luce a gas. “L'èclariage de la scène se fait par la rampe, les herses, le portants et les traînées”, ossia l'illuminazione della scena avviene grazie alla ribalta, alle bilance, alle luci di quinta e ai *traînées*, dispositivi mobili aggiuntivi utilizzati per evitare ombre indesiderate. (Fig. 15). Come indicato da Cristina Grazioli<sup>34</sup>, la descrizione di tale complesso illuminotecnico si fonda su una sorta di tradizione e la si ritrova quasi identica in vari testi successivi. Il primo elemento a cui dedica un'ampia descrizione è la ribalta.

“La ligne de feu s'étendant d'un côté de la scène a l'autre, tous les personnages sont éclairés de la même façon, quelle que soit la place qu'ils occupent”<sup>35</sup>.

L'autore riporta le critiche che sono state mosse nei confronti delle luci di ribalta, le quali rendono difficoltosa la vista dello spettatore ma generano anche un'illuminazione innaturale, dal basso verso l'alto. E sulla scia dei trattatisti di fine XVIII afferma “On croit que lorsq'on remplacera la rampe par un foyer palcé dans la partie supérieure du théâtre au sur les côtés, on rendra un grand service à l'art dramatique”<sup>36</sup>. Oltre alle difficoltà di carattere artistico la ribalta costituisce un pericolo soprattutto per i costumi di scena. L'Opéra ha adottato un sistema di sicurezza che consiste nel rivolgere verso il basso i becchi da cui fuoriesce il gas e la modifica dei riflettori mentre i costumi e gli arredi di scena sono stati resi ignifughi.

Le bilance vengono descritte come cilindri ellittici che attraversano la scena, dotate di una sezione aperta con rete metallica, la quale lascia fuoriuscire le fiamme da una serie di becchi a gas. Le bilance sono sostenute da catene a loro volta collegate a corde lontane dal calore per evitare incendi. Per ogni piano vi è una bilancia, in corrispondenza delle aperture tra le quinte. Dal loro spegnimento graduale si può lentamente oscurare la scena.

Passando all'analisi delle luci di quinta, i *portants*, vengono descritte come lunghi montanti di legno, ai quali sono fissati cannelli in rame capaci da tre a dieci becchi, protetti da vetri. I becchi vengono alimentati da tubi in cuoio o in gomma dotati di rubinetto che corrono sotto il palco per congiungersi con le tubature centrali. Ciascun *portant* corrisponde ad un

---

<sup>33</sup> M. J. Moynet, *Op. Cit.*, pag 103

<sup>34</sup> C. Grazioli, *Op. Cit.* pag. 84

<sup>35</sup> M. J. Moynet, *Op. Cit.* pag. 104

<sup>36</sup> *Ibidem* pag. 104

rubinetto indipendente. Tutto l'insieme viene orchestrato dal *lampiste*, l'illuminatore che durante lo spettacolo si occupa delle luci dalla cabina di controllo accanto alla buca del suggeritore. (Fig. 16)

Una delle conquiste più significative della nuova tipologia di illuminazione è la possibilità di regolare le luci da una piattaforma unica. Ciò non solo comporta una migliore resa luminosa sulla scena ma conferisce maggiore versatilità alla scena.

Nonostante i numerosi vantaggi, la luce a gas possiede tanti difetti riscontrabili sia a livello estetico come il colore giallognolo della luce ma anche a livello tecnico e di sicurezza come il pericolo di incendi ed esplosioni, l'aumento eccessivo della temperatura, il fumo, la puzza e l'eccessivo costo della manutenzione. Tuttavia l'inedita intensità luminosa costringe a cambiamenti sia nel trucco degli attori che si attenua ulteriormente, sia nella pittura delle scene, più accurata ed esatta, soprattutto nelle ombreggiature, in cui tenere conto del nuovo flusso luminoso.

La luce reale inizia anche ad essere preferita rispetto ai dettagli luminosi dipinti. Sulla scia della poetica della verosimiglianza, l'elemento luminoso acquista il dominio sulla scena nei confronti delle ombre disegnate o dei finti effetti atmosferici. Questi ultimi erano prodotti dalla ribalta, in cui venivano installate due fila di luci, alimentate da due tubi differenti, in una delle quali vi erano bocce di vetro verdi, necessarie per gli effetti al chiaro di luna. Successivamente per gli effetti al tramonto è stata aggiunta una terza fila di lumi rossi.

Le evoluzioni tecnologiche del XIX secolo hanno potuto dare vita a effetti inediti, come il buio improvviso, sequenze di luci colorate, alternanza di chiaroscuri, la presenza in scena di una luce sempre più vera e naturale, andando ulteriormente ad incrementare il valore artistico della luce in scena, non più un mero strumento che aveva il compito di mostrare le scene e gli attori, ma un elemento dotato di sensibilità artistica, che invade la scena e le conferisce unità e armonia, veicola sentimenti ed inizia a pretendere un ruolo cruciale sul palco, fino a diventare essa stessa protagonista di spettacoli e stimolando la nascita del principio della regia.

### 1.3 *La luce elettrica tra Naturalismo, sperimentazioni e riforme*

*Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro*  
E. Duse

Il principio di regia, la funzione coordinante tra tutti gli elementi che lavorano per una coerente realizzazione di uno spettacolo, è nato da una serie di cause rintracciabili sia a livello artistico e letterario, sia a livello tecnologico con il progredire della scenotecnica che rendeva necessaria una divisione del lavoro più complessa rispetto al passato. Inoltre è innegabile un cambiamento nel pubblico che rende impossibile l'esistenza di un unico modo di far teatro.

Coloro che vengono ricordati come pionieri della regia, la compagnia dei Meininger in Germania, André Antoine in Francia o Henry Irving in Inghilterra, sono accomunati dalla volontà di proporre uno spettacolo armonico e coerente grazie alla mediazione tra attore, pubblico, scena e tecnica.

La ricerca di armonia porta al rifiuto della scena dipinta con sperimentazioni di effetti luminosi sul palco e all'eliminazione delle luci della ribalta.

La compagnia dei Meininger, nata in Germania nel 1870 dal duca Giorgio di Meininger da sempre appassionato di arte e teatro, portava al massimo livello la tendenza all'evocazione storica. La volontà era quella di ricreare sul palco un oggettivo quadro storico vivente. La cura nel dettaglio era puntuale e filologica e la scenografia era un importante elemento per l'azione drammatica. Le luci erano studiate sia per una migliore resa naturalistica, sia per regalare effetti di suggestione drammatica. Inoltre durante gli spettacoli si impose il buio in sala e gli attori non si muovevano più a ridosso della ribalta. Venne abbandonata la logica del mattatore, dell'improvvisazione e del pezzo di bravura che i grandi attori di XIX secolo inserivano deliberatamente durante gli spettacoli, virtuosismi che rendevano la rappresentazione incoerente e priva di logica, volti solo all'esaltazione delle doti di un singolo a discapito dell'intera messa in scena.

Grande ammiratore dei Meininger è stato André Antoine, fondatore del *Theatre Libre* nel 1887 a Parigi. La sua intera opera è rivolta alla ricostruzione intima dello spazio domestico in cui avvengono le azioni, con naturalezza nelle scene e negli attori, proponendo un quadro verosimile.

Nonostante la poetica naturalista di Antoine apportasse a risultati differenti rispetto ai Meininger, restano gli elementi comuni di voler creare una messa in scena armonica, al cui equilibrio partecipino tutti gli elementi sul palco, attori e scene. Critica fermamente la messa in scena in uso, fatta di teloni dipinti e scene approssimate e non accurate. Lo spazio scenico deve essere ricostruito in tre dimensioni, in cui l'attore possa muoversi e creare una suggestione di naturalezza che possa essere percepita sia dal pubblico che dallo stesso interprete, portato ad agire in modo spontaneo. La costruzione degli spazi avviene anche grazie ad un accurato studio delle luci. Ombre e contrasti si creano per poter dare una rappresentazione psicologica tramite il medium luminoso.

Tuttavia, sul finire del XIX secolo si assiste ad un appiattimento del processo di allestimento scenico, diventato semplice routine e sterile maniera.

Antecedente alle figure dei precursori della regia, ma fondamentale per il progresso dell'arte del teatro è stata l'opera di Richard Wagner<sup>37</sup>.

La "riforma wagneriana", l'utopia del *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale, voleva un profondo rinnovamento che coinvolgeva tutte le parti in gioco a teatro: il genere rappresentato, le scene, il pubblico e l'edificio. La finalità era quella di creare un insieme omogeneo di tutte le arti che riportasse l'arte teatrale alla purezza delle sue origini, ossia all'antica Grecia, in cui, durante le rappresentazioni tragiche si assisteva all'armonia tra arti diverse, tra musica, danza e poesia.

Il 1876 è l'anno dell'inaugurazione del Bayreuther Festspielhaus, teatro ideato e costruito appositamente per le rappresentazioni del *Wort-tondrama*, dramma di parole e musica di Richard Wagner, fisicamente sorto grazie al mecenatismo di Ludwig di Baviera. (Fig. 17)

L'edificio, progettato da Otto Bruchwald, è stato concepito e costruito per la rappresentazione esclusiva dei drammi wagneriani, trovando la sua matrice negli studi di Gottfried Semper (1803 – 1879), architetto ed amico di Wagner. Il Festspielhaus si

---

<sup>37</sup> R. Wagner, 1813 – 1883, compositore e musicista tedesco. Con il dramma di parole e musica, il *Wort-Tondrama*, egli aspirava all'Opera d'Arte Totale, fusione delle maggiori arti in un'unica arte superiore, volta alla rigenerazione della società. Il teatro come totalità di esperienze prende dunque una valenza catartica e sacrale nei confronti dell'esistenza quotidiana. Per ricordare alcuni tra i maggiori lavori del compositore si possono citare titoli come *L'Olandese Volante* (prima nel 1843 a Dresda), *Tannhäuser* (prima nel 1845 a Dresda), *Lohengrin* (prima nel 1850 a Weimar), *L'anello del Nibelungo*, diviso in quattro parti, *L'oro del Reno*, *La Valchiria*, *Sigfrido*, *Il Crepuscolo degli Dei*, rappresentati per la prima volta tra gli anni '60 e '70. *Tristano e Isotta* (prima nel 1865 a Monaco) e *Parsifal* (prima nel 1868 a Bayreuth).

Richard Wagner ha esercitato un enorme fascino sulla personalità di Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) che ha visto in lui il modello di artista tragico, destinato a rinnovare la cultura del secolo.

inserisce nel panorama di Bayreuth in contrapposizione al teatro all'italiana presente in città costruito da Giuseppe Galli Bibiena. La macchina scenica e l'apparato tecnico del nuovo edificio non differiscono rispetto ai grandi teatri all'italiana d'Europa. Il Festspielhaus si differenzia profondamente nella struttura planimetrica, nella distribuzione degli spazi e nella poetica da cui esso prende forma. L'edificio presenta un esterno semplice e funzionale, costituito da un'intelaiatura in legno a vista con inserimento di mattoni e una sala ad anfiteatro, nella quale i posti a sedere sono collocati a ventaglio lungo semicerchi digradanti verso la scena, con eliminazione dei palchetti e con un evidente richiamo al teatro greco classico. Gli spazi di rappresentanza e quelli destinati alla comodità degli spettatori sono ridotti al minimo: la stessa posizione decentrata dell'edificio rispetto al centro cittadino, costringe il visitatore ad affrontare un viaggio attraverso la campagna prima di giungere a teatro, connotato da un'aura di sacralità e misticismo.

Il palcoscenico, fornito della tecnologia scenotecnica tipica del XIX secolo, era progettato al fine di esaltare la monumentalità delle opere del grande compositore tedesco. Oltre alle luci della ribalta vengono eliminate anche la buca del suggeritore e le logge di proscenio il quale assume dimensioni maggiori rispetto alla tradizione accentuando la distanza tra pubblico e scena. Un prolungamento del proscenio inoltre rende invisibile al pubblico l'orchestra posizionata in una fossa che viene abbassata e modificata rispetto alle tradizionali buche. Essa viene articolata su sei livelli e risponde a due precise esigenze: una resa più netta della divisione tra scena e sala ed una migliore sonorità del timbro orchestrale che giunge all'orecchio dello spettatore sostanzialmente trasformato. (Fig. 18)

Ai lati della sala e sul soffitto si posizionano rivestimenti in legno e gesso per rispondere al meglio alle esigenze acustiche proprie delle partiture wagneriane. L'anfiteatro è collocato in una sala dalla pianta rettangolare ed ai lati dello spazio delle sedute vi sono quinte in muratura di spessore gradatamente maggiore all'avvicinarsi del palco, rendendo impercettibile la struttura geometrica di base e funzionali ad una migliore resa acustica. Infine si realizza un impianto illuminotecnico che consente lo spegnimento totale delle luci in sala al momento della rappresentazione in modo che la concentrazione visiva e intellettuale dello spettatore possa convergere unicamente sul palcoscenico.

A differenza del teatro all'italiana in cui vi era un intrecciato gioco di sguardi, a Bayreuth Wagner esalta la frontalità e la totale immersione dello spettatore nella fiaba che si disvela

sul palcoscenico, percepita come un mondo lontano e separato dalla realtà. L'illusionismo scenografico era ricreato mediante la pittura, all'insegna della tradizione.

Wagner dichiara che la finalità del progetto non è quella di distrarre lo spettatore nel corso della messa in scena ma grazie all'accentuata distanza tra la scena e il pubblico e il buio in sala lo spettatore si trova coinvolto sia sensorialmente che psicologicamente, inserito nel "golfo mistico" minuziosamente studiato al fine di una perfetta messa in scena dell'opera d'arte totale wagneriana.

Paradossalmente, una concezione tanto innovatrice trova il suo reale compimento in spettacoli del tutto in linea con le tendenze in voga, che non rendevano possibile quell'immersione totale che coinvolgesse tutti i sensi dello spettatore. Non rimaneva che abbandonarsi alla musica potente di Wagner, chiudendo gli occhi e lasciandosi trasportare dall'immaginazione come ricorda Bernard Shaw<sup>38</sup>.

Il paradosso, si radicalizza nel momento in cui, Adolphe Appia, uno dei maggiori teorici rinnovatori della concezione dello spettacolo in tutte le sue componenti, presenta delle proposte a Cosima Wagner per la messa in scena dei drammi wagneriani, attorno a cui si era creata una religione, un mito, radicando e immobilizzando qualsiasi processo creativo che potesse dare nuova linfa agli spettacoli. Romanticamente, la concezione wagneriana alla base dei lavori voleva un totale coinvolgimento dello spettatore. Un' utopia che amaramente si scontra con le abitudini e le arretratezze della scenotecnica e della recitazione di fine XIX secolo. Si potrebbe descrivere tale situazione con le parole leopardiane de *L'Infinito*<sup>39</sup>. Un desiderio di scrutare l'infinito orizzonte, frustrato dalla presenza di un ostacolo invalicabile. Un desiderio che può trovare compimento solo idealmente.

Adolphe Appia (1862 – 1928) non è mai stato un uomo di teatro, tuttavia le sue teorie hanno generato, un enorme fascino ed influsso sui registri e scenografi contemporanei. Nato in una famiglia svizzera rigidamente calvinista, ha coltivato la sua passione per il

---

<sup>38</sup> B. Shaw, in *The Perfect Wagnerite* " [...] debbo dichiarare che la mia maniera preferita di godermi la tetralogia, consiste nello starmene in un palco, indietro, seduto comodamente su due sedie, coi piedi appoggiati in alto, e ascoltare senza guardare".

<sup>39</sup> *Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e rimirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo, ove per poco / Il cor non si spaura. E come il vento / Odo stormir tra queste piante, io quello / Infinito silenzio a questa voce / No comparando: e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei. Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio: / E il naufragar m'è dolce in questo mare.*



teatro più a livello filosofico che pratico. Infatti, le arti performative erano bandite dalle regole della sua famiglia, come egli stesso ricorda. Cresciuto in un ambiente lontano dalla sua sensibilità, deve alla sorella maggiore Hélène la custodia dei suoi scritti e disegni, anche se il corpus non è giunto completo sino ai giorni nostri per mano della nipote di Appia, figlia del fratello banchiere, che bruciò alla morte di Hélène le carte giovanili e la corrispondenza privata dell'artista.

La sua educazione giovanile si è svolta lontano dal mondo del teatro che diventò per reazione la principale fonte per la sua immaginazione. In particolar modo lo incuriosiva dove gli attori “appoggiassero i piedi”, non avendo mai visto un edificio teatrale né una rappresentazione.

Il primo incontro con il teatro avviene con il *Faust* di Gounod che sarà per il giovane Appia una grande delusione. Tele dipinte senza consistenza, da lui paragonate a paraventi, formavano la scenografia e le azioni da parte degli attori si svolgevano senza una collocazione precisa nello spazio. Egli aveva infatti immaginato una molteplicità di piani su cui si svolgessero le azioni, per una totale e tridimensionale praticabilità dello spazio del palcoscenico. Dopo tale esperienza, Appia inizia a viaggiare e a frequentare i teatri delle principali capitali europee, fino ad approdare a Bayreuth all'inizio degli anni Ottanta. Qui assiste, in anni in cui era ancora in vita Richard Wagner, al *Parsifal*. Riguardo alla prima esperienza wagneriana, nel *Experiences de theatre et recherches personnelles* del 1922, annota le sue impressioni, e giunge ad una considerazione analoga a quella di Bernard Shaw, ossia di abbandonarsi al potere della musica.

Tuttavia per far sì che l'artista acquisisca le necessarie competenze tecniche e le convinzioni poetiche, è necessario attendere il 1883, quando a Lipsia assiste al *Faust* di Goethe, a cura di Otto Devrient, con l'intento di studiarlo pienamente. Lo analizza a fondo attraverso una critica sistematica. Tale episodio è fondamentale per la formazione dell'artista ginevrino, che prende coscienza di sé e delle sue idee, dando un volto più programmatico alle sue teorie, sentendosi pronto a formulare una propria stesura di messa in scena. I risultati di tale evoluzione si notano dopo che a Dresda assiste all'*Anello del Nibelungo* di Wagner, giungendo a considerazioni opposte rispetto alla prima esperienza del *Parsifal*. Non riuscendo più ad abbandonarsi alla musica, rimane profondamente colpito dalla dissonanza tra musica e scena. Uno *shock* così violento che lo porta a formulare una messa in scena completa dell'opera, come se fosse investito di un

imprescindibile incarico. Tra il 1891 e il 1892 lavora non solo all'*Anello del Nibelungo*, ma anche all'*Oro del Reno* e a *La Walkiria*. (Fig. 19)

Grazie all'intercessione di Houston Stewart Chamberlain, amico della famiglia Wagner, Appia riesce a mostrare a Cosima Frau Wagner, direttrice del Festspielhaus la messa in scena e i disegni concepiti per l'*Anello*. Il colloquio si conclude brevemente con la totale chiusura di Cosima nei confronti di Appia. Attraverso il carteggio tra Chamberlain e Cosima Wagner si riescono a capire i motivi del rifiuto delle idee di Appia. Dogmatismo e ortodossia nel concepire la messa in scena, sempre identica a quella del 1876 elaborata da Wagner, precludono nuove strade e il moderno concetto di regia, secondo cui il testo drammaturgico è concluso in se stesso e le didascalie non hanno un valore aggiunto mentre è chi si occupa della messa in scena che deciderà se tenerne conto o meno. Tuttavia Cosima Wagner riconosce ad Appia abilità e sensibilità nella distribuzione delle luci, senza che queste siano in antitesi alle descrizioni del poeta.

Tutta la teoria di Appia sulla messa in scena del *Wort-tondrama* è strutturata su schemi filosofici e speculativi più che pratici, in cui la musica e l'arte hanno un ruolo cardine, sulla scia della teoria di Schopenhauer e Taine.

La musica si svolge nel tempo e la scena nello spazio. Tuttavia nel dramma di parole e musica wagneriano, la misura del tempo non è più data dalla vita reale ma è trasposta sul piano musicale. La musica quindi diventa il tempo medesimo. Lo spazio scenico non deve essere in funzione realistica, ma musicale. Tutta la scena deve essere ridimensionata in relazione alla musica. Infine i movimenti degli attori, fissati dalla musica, danno la misura dello spazio. Si delinea un nuovo rapporto tra gli elementi tecnici in scena: composizione scenografica, illuminazione e decorazione pittorica.

Egli crede che l'illuminazione, così come è applicata al teatro suo contemporaneo, non ha alcuna funzione se non quella di mostrare al pubblico le pitture illusorie di tridimensionalità sulle quinte. La luce per il ginevrino è la forza unificante che permette all'occhio umano di afferrare l'espressione delle cose.

La luce secondo Appia va orchestrata in base al ritmo ed ha una funzione di primaria importanza nella rappresentazione. È una forza creatrice, come la musica nella partitura, attraverso cui il poeta musicista dipinge il suo quadro. Tale concezione è in antitesi sia alla moda della scena dipinta che alla luce funzionale alla messa in scena senza particolare connotazione drammatica.

Lo spazio deve essere plastico, non illusorio, in cui l'attore possa muoversi ed esaltare la propria forma. Luce e ombra vivificano tale spazio, lo attivano, donandogli una propria realtà.

Per perseguire tale teoria, egli ricorre ad ipotizzare una doppia illuminazione, abbandonando le luci in uso. Differenzia una luce diffusa da una luce diretta in base alla funzione e agli effetti che andranno a creare. La luce diffusa, generata da apparecchi fissi consente di vedere la scena, mentre quella diretta, prodotta da apparecchi mobili, consente risultati creativi. La prima donerà atmosfera, la seconda regalerà effetti drammatici più intensi. Per ottenere il chiaroscuro la luce diffusa deve illuminare uniformemente la scena e la luce attiva deve avere un'intensità maggiore tanto da produrre un sensibile contrasto di luce e ombra.

Il poeta musicista dipinge con le luci e tutti i colori inanimati come le pitture illusorie e i fondali dipinti devono essere eliminati, per permettere alla luce attiva colorata mediante filtri di regalare una nuova atmosfera.

Tuttavia, la messa in scena ideale del dramma wagneriano rimase sempre un'utopia, poiché era ben consapevole del conflitto esistente tra musica e attore. Una contraddizione insanabile: l'intensità musicale e poetica del dramma, anche se la scena plastica stilizzata vi si sarebbe potuta accordare, avrebbe sopraffatto le possibilità dell'attore, generando un nuovo problema. Ogni tentativo di messa in scena si sarebbe basato solo su dei compromessi, insanabili. “ Tra la musica e l'attore qual è l'elemento da sacrificare?”.

La riforma wagneriana, letta attraverso le idee innovative di Adolphe Appia, appare ancor più ricca di contraddizioni e dicotomie, che portano alla luce quella volontà di rinnovamento teatrale propria della fine del XIX secolo ma che fatica a trovare una via concreta e coerente attraverso cui manifestarsi.

L'attenzione nei confronti della luce che nel corso del XIX secolo vede l'introduzione dell'elettricità a sostituzione del gas, è tipica non solo dei precursori della moderna regia ma anche di personalità che hanno apportato notevoli contributi non solo tecnici nella percezione estetica del medium luminoso.

L'approdo alla luce elettrica avviene dopo numerosi esperimenti e prototipi, culminando con la grande Esposizione Universale di Parigi nel 1889, in cui si celebra il mito prometeico di una luce artificiale, domabile e gestibile dall'uomo.

I primi esperimenti sulla luce elettrica sono riconducibili a Humphrey Davy, a inizio Ottocento, il quale sperimenta la luce prodotta da una scarica della tensione elettrica esistente tra due elettrodi di carbone resi incandescenti. Dopo le scoperte nel 1867 della dinamo azionata per autoinduzione da parte di Werner Siemens e della lampadina ad incandescenza di Thomas Edison del 1879, l'idea di poter produrre energia elettrica in grandi quantità e a basso costo diventa un'ipotesi possibile.

Impianti di illuminazione a luce elettrica si diffondono in Europa a partire dalla seconda metà del XIX secolo. La Germania si dimostra pioniera nei confronti della nuova tecnologia e il Residenztheater di Monaco nel novembre del 1882 installa il sistema Edison di luci ad incandescenza, mettendo a punto i sistemi di regolazione dell'intensità luminosa. Ereditando la posizione del *lampiste*, il regolatore di luci si trova accanto alla buca del suggeritore. Per la prima volta e senza eccessivi rischi viene installata la luce dall'alto. Le luci sono bianche ma è possibile la colorazione attraverso lamine di gelatina colorata. Il primo teatro d'Europa con un impianto elettrico di illuminazione elettrica permanente è il Savoy Theatre di Londra, adottato nel 1881, mentre la Scala di Milano si illumina di luce elettrica nel 1883.

Se la prima fase sperimentale è necessaria per la messa a punto tecnica del nuovo impianto, successivamente si può considerare un cambiamento nell'uso della luce sulle scene in senso artistico<sup>40</sup>.

Più giovane di Adolphe Appia, Mariano Fortuny y Madrazo (1871 – 1949) condivide con il teorico ginevrino il medesimo interesse verso la luce, percepita non solo come mezzo funzionale alla rappresentazione ma anche come elemento connotato artisticamente e poeticamente. In particolar modo, la luce elettrica che aveva fatto il suo ingresso nella quotidianità cittadina era percepita come un epocale simbolo del progresso tecnologico celebrato nelle Esposizioni Universali di Parigi del 1899 e del 1900 e sarà uno dei principali elementi di attrazione per il grande sperimentatore spagnolo.

La luce elettrica possiede delle caratteristiche differenti rispetto alla luce a gas, non solo a livello tecnico ma anche di resa estetica. La maggiore potenza di luce andava a mostrare difetti ed incongruenze della scenografia, compromettendo i vecchi mezzi di illusione. Inoltre, come accaduto in passato con l'adozione della luce a gas, anche il trucco degli

---

<sup>40</sup> C. Grazioli, *Op. Cit.* pag. 118 e seguenti

attori necessitava dei cambiamenti, studiati in base alle reazioni che i colori e i materiali di scena potevano suscitare se colpiti dalla nuova tipologia di luce.

Mariano Fortuny y Madrazo, figlio del pittore catalano Marià Fortuny i Marsal e di Cecilia de Madrazo, esponente di una famiglia di artisti, è una personalità eclettica, un pittore, ma anche un abile incisore, designer e fotografo. Anche il padre, oltre ad essere un celebre pittore è anche un abilissimo disegnatore ed acquafortista tanto che viene inviato al seguito delle truppe coloniali spagnole in Marocco con il compito di ritrarre istanti e personaggi del luogo. Viene ricordato come uno straordinario colorista, paragonabile a Goya. (Fig. 20) Nel 1875, a causa della prematura scomparsa del padre, la famiglia si trasferisce a Parigi, città in cui il giovane Mariano entra in contatto non solo con il mondo del teatro, ma in generale con un contesto artistico vivo e stimolante, in cui confluivano novità e tradizione. A formare precocemente la personalità aperta ed eclettica di Fortuny, oltre al soggiorno parigino e al fertile clima artistico familiare, contribuiscono i numerosi viaggi in Spagna ed in Italia, in particolare a Madrid e Venezia; egli si dimostra sin dalla giovane età insofferente ad una preparazione accademica tradizionale, esibendo un notevole interesse per le novità tecnologiche.

Accompagnato dal pittore Boldini, amico del padre, visita due grandi balli nel 1881, l'*Excelsior* e il *Sieba* al teatro Eden a Parigi, in cui ha avuto la possibilità di visitare il retropalco e gli spazi di servizio. La visita ha suscitato in Fortuny un grande interesse per gli ingegni e la tecnica che si evolverà negli anni negli studi e negli esperimenti di illuminotecnica e scenotecnica.

Tuttavia è l'incontro con l'opera di Wagner il momento decisivo per le sue riflessioni sulla luce. Nel 1886 assiste a Bayreuth alla rappresentazione dell'*Oro del Reno*, rimanendo deluso dalla mancanza di suggestione ed efficacia della scena wagneriana.

Il primo lavoro teatrale di Fortuny risale al 1899<sup>41</sup> e del 1900 sono i bozzetti preparatori per il *Tristano e Isotta* in programma per la prima volta alla Scala di Milano. Sono gli anni della collaborazione con Gabriele d'Annunzio che gli affida la realizzazione delle scene per la sua *Francesca da Rimini* che vedeva come protagonista la divina Eleonora Duse. Per il giovane artista risulta maggiormente impegnativo e stimolante la preparazione dell'opera di Wagner che lo pone dinanzi al problema della luce sulla scena e sul rapporto tra la

---

<sup>41</sup> Mariano Fortuny disegna le scene per il *Mikado* un'opera comica in due atti, con musiche di Arthur Sullivan e libretto di William Schwenck Gilbert, rappresentata per la prima volta nel 1885 a Londra al Savoy Theatre.

tradizione della messa in scena wagneriana e la messa in atto delle teorie del compositore tedesco. A Venezia, a Palazzo Pesaro-Orfei allestisce la soffitta a laboratorio per gli esperimenti di illuminazione, realizzati su un modellino di cartone. Il *Tristano ed Isotta* del 1900 è l'ultima opera in cui prenderà in considerazione la scena dipinta per rivolgersi agli studi sulla luce elettrica e al concetto stesso di verosimiglianza della scena, non pensata come sterile imitazione della realtà, ma come evocazione dell'armonia della natura, operando non solo uno svuotamento dello spazio scenico sovraffollato di elementi d'arredo ma anche ideando nuovi strumenti illuminotecnici al fine di riprodurre sulla scena l'armonia percepibile in natura. Grazie allo studio della luce naturale egli riesce ad individuare i difetti dei sistemi di illuminazione dell'epoca. La luce ritrovata in natura infatti può essere descritta come il risultato dell'unione della luce diretta del sole e della luce riflessa dalla volta celeste e tale combinazione può illuminare adeguatamente qualsiasi spazio.

Gli studi e gli esperimenti di Fortuny si concretizzano rapidamente dopo il suo trasferimento a Parigi nel 1901 con il deposito all'*Office National de la Propriété Industrielle* di cinque brevetti, il *Système d'éclairage scénique pour lumière indirecte* nel 2 aprile 1901, il *Système de coloration décoration et graduation par la lumière indirecte naturelle ou artificielle* nel 26 aprile 1901, *Appareil de décoration théâtrale* nel 7 febbraio 1903, *Système d'éclairage en lumière diffuse* il 31 ottobre 1903 e il *Système de constitution d'une paroi concave au myen d'une capacité gonfable* il 6 aprile 1904.

Il primo brevetto del 1901 custodisce un sistema ad illuminazione indiretta per cui l'artista ha sentito l'esigenza dell'impiego di lampade ad arco al posto delle comuni lampadine ad incandescenza poiché emanavano una luce più bianca e brillante, riscontrando difficoltà nel reperimento e creandole egli stesso in laboratorio. La lampada ad arco che doveva possedere precise caratteristiche di amperaggio, è stata scelta per il colore della luce emanata, in linea con la poetica della verosimiglianza, rimediando agli errori provocati da un'illuminazione tendente al giallo-rosso tipica del sistema a gas ma anche della lampada ad incandescenza. (Fig. 21)

Non ancora in possesso dell'idea della cupola e per incentivare la conoscenza del proprio sistema per l'illuminazione indiretta applica una lampada contro una coppa di metallo riflettente, una dimostrazione che attira l'attenzione non solo di tecnici ma anche di artisti e

personalità legate al mondo del teatro a cui probabilmente l'artista aspirava come ambito di applicazione delle proprie invenzioni. (Fig. 22)

Il sistema Fortuny, nel corso degli anni, non trova una limitata applicazione sulle scene ma viene esteso per l'illuminazione di saloni e del Foyer de l'Opera di Parigi.

Nel 1902 iniziano gli esperimenti che culmineranno con la Cupola, nata dalla necessità sulla scena di utilizzare la luce riflessa per illuminare i fondali. Tale sistema si costituisce da un quarto di sfera pieghevole, formata da un telaio in ferro su cui vengono disposti due teli bianchi impermeabili a rivestire la superficie concava e convessa della calotta. La Cupola è stata concepita come un grande riflettore, una riproduzione dell'idea della volta celeste, in grado di rinviare sulla scena la luce diffusa come accade in natura. (Figg. 23 - 25).

Le scene dipinte vengono definitivamente abbandonate in un'ottica di semplificazione e la luce assume un nuovo valore artistico, essendo il nuovo colore con cui l'artista dipinge la scena.

Gli effetti ottici sono progressivamente studiati in funzione dell'utilizzo scenico della Cupola, adattando o stravolgendo strumenti illuminotecnici già esistenti ma modificati dallo stesso Fortuny. L'artista sperimenta effetti sia per scene ambientate all'aperto o in spazi interni ed in situazioni astronomiche differenti.

In generale l'uso della cupola permetteva di ricreare l'illusione di grandi distanze e maggiore profondità atmosferica, eliminando ombre ed incongruenze che potevano disturbare la complessiva armonia del quadro scenico.

La diversa organizzazione dello spazio della scena induce Fortuny anche a cambiamenti nelle posizioni degli attori. Al fine di evitare sproporzioni l'artista colloca la linea estrema in profondità all'equidistanza tra la base della cupola e la ribalta, permettendo all'attore il movimento in tale spazio. Inoltre le luci di ribalta vengono prese in esame da Fortuny fino ad eliminarle per sostituirle con un sistema di illuminazione differente. Il corpo dell'attore, illuminato innaturalmente dalle luci della ribalta, viene ora illuminato lateralmente e dall'alto e nel momento in cui si avvicina al proscenio, onde rimanere in ombra, tale illuminazione viene supportata da proiettori dal basso che renderanno visibile l'attore senza generare fastidiosi chiaroscuri deformanti la fisionomia dei volti.

Fortuny ed Appia, due grandi personalità inserite nel generale contesto di riforma dell'arte teatrale, trovano diversi momenti di incontro e collaborazione da cui scaturiscono

reciprocamente progetti e stimoli per la sperimentazione delle proprie teorie. Nonostante la differenza caratteriale e metodologica tra i due artisti, i contatti avvengono nel momento in cui Appia inizia ad avere la possibilità di concretizzare i propri progetti al di là del dramma wagneriano. In particolare, la mancanza di conoscenza tecnica ed esperienza col mondo del teatro sono per l'artista ginevrino impedimenti alla realizzazione delle proprie idee ed è probabilmente in occasione della richiesta della contessa di Béarn di mettere in scena alcuni brani tratti da opere di Wagner che Appia si rivolge a Mariano Fortuny. Il programma tuttavia cambia e al posto di Wagner viene scelta la messa in scena del *Manfred* di Byron con musiche di Shumann e alcune scene della *Carmen* di Bizet, realizzati il 27 marzo 1903. Abbandonando la scena dipinta, lo spazio si anima grazie alla luce e alla successione di piani orizzontali e verticali, liberandolo dalla forzata mimesi con la realtà e aprendo il quadro scenico all'evocazione.

Oltre ad un rapporto di natura tecnica funzionale alla messa in scena del 1903, Appia conosce le teorie del sistema di illuminazione a luce riflessa e ne loda e sfrutta le potenzialità. Tuttavia, se Fortuny aveva come fine ultimo l'armonia complessivo del dramma nel rispetto delle sue diverse componenti, Appia volgeva la sua attenzione principalmente nei confronti dell'attore.

Dall'incontro tra i due artisti si genera la possibilità per Mariano Fortuny di concretizzare i propri progetti nella ristrutturazione della sala teatrale della contessa Béaren di Parigi e contemporaneamente inizia la collaborazione con l'AEG per l'installazione della Cupola nei teatri tedeschi, una collaborazione che si risolverà in un allontanamento dell'artista dall'azienda tedesca, scontrandosi con la logica seriale del sistema industriale.

Se per Fortuny il teatro della contessa di Béarn viene concepito e ristrutturato sulla base dell'idea totale di teatro, il progetto per il rinnovamento del sistema di illuminazione del Teatro Olimpico di Vicenza, mai realizzato, possiede caratteristiche maggiormente visionarie e ardite. L'occasione nasce dalla conoscenza di Fortuny e d'Annunzio, il quale, nel 1901, si avvale della consulenza dell'artista per studiare la possibilità di rilanciare l'Olimpico di Vicenza, su invito formalmente sorto dalla direzione l'anno precedente. Il teatro non possedeva ancora un sistema di illuminazione elettrico per ragioni di sicurezza e Fortuny pensa di collocare dei proiettori al di fuori delle finestre al fine di proiettare la luce sul *plafond* della sala e creare per riflesso un'armoniosa luce diffusa; ipotizza anche l'impiego di specchi solari, al fine di utilizzare la luce naturale.



Creatività e libertà si intrecciano nella poetica di Mariano Fortuny, volta alla sperimentazione e allo studio delle potenzialità della luce al fine di creare un insieme omogeneo, unitario ed armonico, attraverso dispositivi versatili per ogni genere di spettacolo.

L'artista veneziano tuttavia, con la diffusione delle sue invenzioni non può che osservarne con amarezza l'improprio uso, polemizzando con la gestione dei teatri stessi. Il difficile rapporto con il mondo dell'industria, iniziato nel 1906 con la nascita della Beleuchtung System Fortuny G. m. b. h. AEG Berlin, dimostra la difficoltà da parte dell'artista dell'accettazione della diffusione su larga scala delle proprie invenzioni, difficoltà che si manifesta nelle critiche all'utilizzo dei dispositivi da parte dei vari teatri. Con il progressivo allontanamento dall'AEG, Mariano Fortuny si dedica con maggiore interesse al campo della moda e dei tessuti, senza tuttavia abbandonare il proprio concetto di teatralità, trasportato dalla scena alla vita quotidiana, con la creazione di abiti ricchi citazioni erudite e preziose, raffinati e coerenti con la poetica dell'armonia della natura, esplicitata attraverso la conquista della reale espressione del corpo umano.

## Capitolo 2

### Il doppio tra mito tragedia e letteratura

Narciso, Edipo ed Amleto. Da Omero alla moderna psicanalisi

#### 2.1 “Tutta la storia di Narciso”

Il doppio è una tematica che, sia nelle arti visive che in letteratura è stata oggetto di numerosissime opere nel corso della storia. L’epica, la poesia, il romanzo ma anche la pittura e il teatro hanno rappresentato, sin dall’antichità, situazioni e racconti di duplicità, intrecciando inganni, tragedia e comicità attorno ad un tema complesso ed in continua evoluzione.

Nel mondo antico la duplicità veniva associata ad *eidola*, gemelli, ritratti artistici o il riflesso di sé e numerose sono le opere e i miti che inseriscono tali elementi nella narrazione o prendono vita da essi.

I poemi omerici custodiscono episodi in cui si possono rilevare elementi archetipici della tematica del doppio. In una concezione primitiva dell’uomo, del suo rapporto con la divinità e con il proprio destino, il mondo umano non è che proiezione della volontà divina. Gli dei intervengono attivamente nelle vicende tra uomini, guidati da sentimenti quali l’amore, l’odio, l’invidia o la vendetta.

L’essere umano omerico non possiede un’autonomia psicologica né un’individualità delineata. Gli dei sono antropomorfi e caratterizzati da sentimenti e lineamenti tipicamente umani e sembrano esistere in rapporto agli uomini ed in funzione ad essi, osservando ed intervenendo ogni qual volta lo desiderino. Mondo umano e mondo divino possono sembrare l’uno la proiezione ideale ed eterna dell’altro, in un rapporto simbiotico e conflittuale. L’eroe greco prova ammirazione e meraviglia nei confronti della divinità, più bella e perfetta dell’ordinario uomo mortale e tende ad imitarla, senza incorrere nel peccato di *ùbris*, il peccato di superbia che cancella il senso di limite nell’uomo e lo stimola a competere con la divinità.

Sia nell’*Iliade* che nell’*Odissea* si possono rintracciare numerosi episodi in cui si scorge la tematica del doppio, strutturata attraverso apparizioni, sogni ed ombre che riproducono fedelmente il mondo reale. A volte l’immagine, l’*eidolon*, è un artificio creato da una

divinità per permettere all'azione di continuare. Nel quinto libro dell'*Iliade* si narra della duplicazione della figura di Enea da parte di Apollo il quale ha creato un'immagine così fedele e realistica da ingannare ogni personaggio che l'abbia incrociata, una presenza effettiva e concreta che non possiede alcun legame con il suo doppio reale ma creata per uno specifico disegno divino.

Il concetto di *eidolon* si inserisce in una sfera soprannaturale, che non investe la psicologia e le volontà dell'individuo, ma è legato strettamente o da un intervento esterno o dalla concetto stesso di anima che, in Omero, non possiede un termine unico che lo traduca, ma viene indicato da diversi termini, ognuno dei quali specifico per una particolare funzione, come il soffio vitale, la sede dei sentimenti o la sede dell'intelletto. Come osservato da Bruno Snell<sup>42</sup>, in Omero non esiste ancora un'idea di soggettività psicofisica né di concetti sintetici paragonabili a quelli con cui noi oggi intendiamo l'anima o il corpo umano. Così come il corpo non viene percepito come un insieme unitario ma un assemblaggio di muscoli e ossa, anche l'anima non viene connotata sinteticamente.

Maggiormente legato ai miti di Eros è l'episodio cantato del ventitreesimo libro dell'*Iliade*, in cui è presente il *topos* del sogno, momento in cui il personaggio vive esperienze a contatto con un mondo sconosciuto. Achille, dopo i funerali del giovane Patroclo, cade in un sonno profondo in cui incontra la *ψυχή* del giovane, ormai uscita dal corpo senza vita e risulta essere identica a Patroclo, nell'aspetto, nelle vesti e nella voce.

Ὡς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν  
οὐδ' ἔλαβε· ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἦϋτε καπνὸς  
ᾧχετο τετριγυῖα· ταφῶν δ' ἀνόρουσεν Ἀχιλλεὺς  
χερσὶ τε συμπλατάγησεν, ἔπος δ' ὀλοφυνδὸν ἔειπεν·  
ὦ πόποι ἦ ῥά τίς ἐστι καὶ εἶν Ἀΐδαο δόμοισι  
ψυχὴ καὶ εἶδωλον, ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν·  
παννυχίη γάρ μοι Πατροκλῆος δειλοῖο  
ψυχὴ ἐφ'esτήκει γοόωσά τε μυρομένη τε,  
καὶ μοι ἕκαστ' ἐπέτελλεν, ἔϊκτο δὲ θέσκελον αὐτῷ.

Dette queste parole tese le braccia verso di lui  
ma non riuscì a prenderlo: sparì stridendo l'anima sotto terra

---

<sup>42</sup> B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, 1999, Einaudi

come fumo; balzò in piedi Achille, pieno di stupore,  
batté le mani e disse queste tristi parole:  
“Ahimé, dunque anche nelle case dell’Ade  
esiste un’ombra e un simulacro, ma dentro non c’è più la mente vitale.  
Per tutta la notte l’ombra di Patroclo infelice  
è stata qui intorno a piangere e a gemere  
e mi ha dato istruzioni. Gli smogliava straordinariamente.”<sup>43</sup>

Il sogno di Achille è giocato interamente sulla dicotomia tra apparenza e realtà. L’Eroe sogna l’amato Patroclo, il cui corpo bruciava sulla pira nel corso della notte. Cercando di abbracciarlo si rende conto di essere di fronte ad un’ombra meravigliosamente simile alla figura dell’amato defunto.

Nel passo si possono individuare diversi termini che concorrono nella definizione dell’apparizione di Patroclo. Con *ψυχή*, Omero individua l’anima dell’uomo che si stacca dal corpo nel momento della morte.

La *ψυχή* è ciò che mantiene in vita l’essere umano e lo abbandona nel momento della morte, volando nell’Ade in cui diventa spettro assumendo l’aspetto del defunto. Con tale termine si può identificare il soffio di vita che muove l’insieme di ossa e muscoli che costituisce il corpo umano. La non sinteticità del concetto di anima, è dimostrata anche con la presenza nello stesso passo di un secondo termine, *φρένες* da *φρήν* - *φρενός* che indica il cuore e l’animo come sede di passioni, sentimenti ed intelletto, ciò che distingue il freddo spettro, l’*eidolon*, dall’uomo ancora in vita.

L’immagine del giovane Patroclo non è raffigurata come un’illusione mentale, un’apparizione fugace dai contorni indefiniti, ma possiede una realtà e una concretezza tali da trarre in inganno Achille. È una presenza effettiva, una fedelissima copia che muove in Achille la nostalgia per un desiderio inappagabile. Achille, come accade ad Odisseo durante l’incontro con la madre nell’Ade<sup>44</sup>, è indotto dalla somiglianza e dalla concretezza effettiva dell’immagine ad abbracciarlo, desiderio frustrato dalla natura stessa dell’*eidolon*, proveniente da un altrove inaccessibile.

La volontà di abbracciare l’amato si risolve in un vano tentativo di afferrare un’ombra, un elemento intoccabile poiché incorporeo e appartenente al mondo delle apparenze.

---

<sup>43</sup> Omero, *Iliade*, libro XXIII, vv. 99 - 107

<sup>44</sup> Omero, *Odissea*, libro XI, vv. 180 - 208

Il tentativo di afferrare un fantasma è l'azione che ben sintetizza un mito archetipico per la definizione della tematica del doppio, il mito di Narciso.

Delineare la genesi del mito di Narciso è un'operazione alquanto tortuosa e non priva di difficoltà, sia per la scarsità di fonti, sia per l'enorme rilevanza del racconto ovidiano che ha portato alla fama la storia del bel giovane incapace di amare. Come osservato da Bettini<sup>45</sup>, l'enorme successo dell'episodio delle *Metamorfosi* ha causato l'oscuramento di eventuali testi di epoche precedenti, tramandando la storia di Narciso sino all'età moderna nella versione ovidiana del mito.

Le *Narrazioni, Διηγήσεις*, l'opera di Conone, grammatico greco vissuto in epoca augustea, riportano brevemente la storia di Narciso.

A Tespie, in Beozia nacque il fanciullo Narciso, che era assai bello, ma anche grande spregiatore di Eros e degli amanti. Gli altri suoi innamorati finirono per rinunciare ad amarlo, mentre solo Aminia perseverava nel supplicarlo continuamente. E poiché Narciso non gli dava retta, e anzi gli aveva mandato in dono una spada, si trafisse davanti alla porta del giovane, non senza aver molto invocato il dio perché lo vendicasse. Così Narciso, contemplando ad una fonte la propria immagine e la propria bellezza riflessa nell'acqua, lui solo, e per primo, divenne assurdamente amante di se stesso. Infine preso dalla disperazione, in cambio delle colpe commesse nell'oltraggiare gli amori di Aminia, si uccise. Da allora i Tespiesi stabilirono di onorare e venerare ancor più il dio Eros, oltre che con sacrifici pubblici, anche con culti privati; le genti del luogo pensano che il fiore del narciso sia spuntato per la prima volta dalla terra sulla quale fu versato il sangue di Narciso.<sup>46</sup>

Il mito narrato da Conone fornisce sinteticamente numerosi indizi riguardo alla figura di Narciso e alla sua vicinanza al culto di Eros, antichissimo nella regione ai piedi dell'Elicona. Non delinea una precisa genealogia del protagonista, ma è maggiormente concentrato a intrecciare tale personaggio con il culto di Eros e giustificare così la forte presenza di tale culto a Tespie.

Egli delinea il personaggio di Narciso come colui che non ricambiando l'amore dei suoi innamorati morirà per contrappasso, lacerato tra un amore impossibile, ossia quello per sé

---

<sup>45</sup> M. Bettini, E. Pellizer, *Il Mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. 2003, pag. 51

<sup>46</sup> M. Bettini, E. Pellizer, *Op. Cit.* pag. 181

stesso e il dolore per aver provocato la morte di Aminia, trafittosi con la spada che lui stesso gli aveva inviato in dono.

Il momento del rispecchiamento nella fonte sembra essere privo di ambiguità e Narciso riconosce subito la propria immagine nell'acqua. Non vi è l'inconsapevolezza che caratterizzerà il Narciso di Ovidio. Conone racconta un mito sintetico e violento, non privo della concezione ambigua e pericolosa delle immagini. Narciso cade infatti nell'inganno del riflesso, reso ancor più tragico dalla immediata consapevolezza di tale errore. Tuttavia, prima di morire, Aminia aveva invocato una divinità, probabilmente Eros anche se non specificato, affinché vendicasse il suo dolore. Nella narrazione non vi è l'intervento diretto della dio, come sarebbe accaduto in Omero, ma la trappola del rispecchiamento in cui Narciso si imbatte, sopraggiunge immediatamente dopo la maledizione dell'innamorato non ricambiato. La punizione divina si abbatte su Narciso attraverso il potere ingannatore e ammaliatore delle immagini portandolo a soffrire per l'impossibilità di soddisfare il proprio amore.

Publio Ovidio Nasone (43 a.C.-18 d.C.), ne *Le Metamorfosi*, *Metamorphoseon libri XV*, nel III Libro, offre un'ampia e lirica versione del mito di Narciso, intrecciato con la tragica vicenda della ninfa Eco e con l'inserimento di Tiresia, l'indovino emblema di duplicità.

E Tiresia, divenuto famosissimo per le città dell'Aonia, dava ineccepibili responsi alla gente che lo consultava.

La prima a saggiare la veridicità delle sue parole fu l'azzurina Liriope, che un giorno il Cefiso aveva intrappolato nelle curve della propria corrente, imprigionato tra le onde e violentato. La bellissima ninfa, rimasta incinta, aveva partorito un bambino che già appena nato meritava di essere amato, e lo aveva chiamato Narciso. Interrogato se Narciso sarebbe giunto a vedere una lunga, tarda vecchiaia, l'indovino aveva risposto: "Se non conoscerà se stesso". Per un pezzo quella predizione sembrò vuota, ma poi fu confermata dal modo come finirono le cose, dal tipo di morte in seguito a una singolare passione.

E infatti il figlio di Cefiso aveva superato di un anno i quindici anni, e si poteva prendere tanto per un fanciullo quanto per un giovinetto. Molti giovani, molte fanciulle lo desiderarono; ma quella tenera bellezza era di una superbia così ostinata che nessun giovane, nessuna fanciulla mai lo toccò.

Un giorno, mentre spaventava i cervi per spingerli nelle reti, lo vide una ninfa dotata di una voce sonora, che non sapeva tacere quando uno parlava, ma neppure sapeva parlare come prima: Eco che rimanda i suoni. Eco aveva ancora un corpo, non era una voce soltanto; ma benché loquace,

usava la bocca in modo non diverso da come fa ora, riuscendo a rimandare, di molte parole, soltanto le ultime. [...]

Ora, quando vide Narciso vagare per solitarie campagne, Eco se ne infiammò, e ne seguì di nascosto le orme. E quanto più lo seguiva, tanto più, per l'accorciarsi della distanza, si scaldava, come lo zolfo vivo e tenace spalmato in cima a una fiaccola divampa se si accosta al fuoco. [...] Per caso il fanciullo si sperde dai suoi fedeli compagni e dice: "C'è qualcuno?", ed Eco risponde: "Qualcuno". Lui si meraviglia, e cercando con gli occhi da tutte le parti grida a gran voce "Vieni!" E lei chiama lui che la chiama. Egli si guarda dietro le spalle, e poiché anche questa volta nessuno viene fuori, "Perché - dice - mi sfuggi?", e quante parole pronuncia, altrettante ne riceve. Insiste, e smarrito dal rimbalzare della voce dice: "Qui riuniamoci!", ed Eco, che a nessun suono mai risponderrebbe più volentieri, "Uniamoci!" ripete. E decisa a far come dice esce dal bosco e si fa avanti per gettargli bramosamente le braccia al collo. Lui fugge, e nel fuggire: "Giù le mani, non mi abbracciare! - esclama. - Preferisco morire piuttosto che darmi a te!" Eco non risponde altro che "Darmi a te!"

Disprezzata essa si nasconde nei boschi occultando dietro le frasche il volto per la vergogna e da allora vive in antri solitari. Ma l'amore resta confitto in lei e cresce per il dolore del rifiuto. I pensieri la tengono desta e la fanno deperire in modo pietoso, la pelle si raggrinzisce per la magrezza e tutti gli umori del corpo si disperdono nell'aria. Non rimangono che la voce e le ossa. La voce esiste ancora; le ossa, dicono, presero l'aspetto di sassi. E così sta celata nei boschi e non si vede su nessun monte, ma dappertutto si sente: è il suono, che vive in lei.

Così Narciso aveva deluso costei, così altre ninfe, nate dalle acque o dai monti, così, prima, frotte di maschi. Finché un giorno uno, disprezzato, levò le mani al cielo e disse: "Che possa innamorarsi anche lui e non possedere chi ama!" Così disse, e la dea di Ramnunte, assentì a quella giusta preghiera.

C'era una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti, a cui mai si erano accostati pastori o caprette portate al pascolo sui monti o altro bestiame, che mai era stata agitata da un uccello o da un animale selvatico o da un ramo caduto da un albero. Tutt'intorno c'era erba, rigogliosa per la vicinanza dell'acqua, e una selva che mai avrebbe permesso a quel luogo di essere intiepidito dal sole.

Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura, si getta bocconi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte, ma mentre cerca di sedare la sete, un'altra sete gli cresce: mentre beve, invaghitosi della forma che vede riflessa, spera in un'amore che non ha corpo, crede che sia un corpo quella che è un'ombra. Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccare lo sguardo rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro. Disteso a terra contempla le due stelle che sono i suoi occhi, e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo, e le guance

impuberi e il collo d'avorio e la gemma della bocca e il rosa suffuso del candore di neve, e ammira tutto ciò che fa di lui un essere meraviglioso. Desidera, senza saperlo, se stesso; elogia, ma è lui l'elogiato, e mentre brama, si brama, e insieme accende e arde.

Quante volte non da' vani baci alla fonte ingannatrice! Quante volte non tuffa nell'acqua le braccia per gettarle attorno al collo che vede, ma nell'acqua non si afferra! Non sa che sia quel che vede, ma quel che vede lo infiamma, e proprio l'errore che inganna gli occhi glieli riempie di cupidigia. Ingenuo, che stai a cercar di afferrare un'immagine fugace? Quello che brami non esiste; quello che ami, se ti volti, lo fai svanire. Questa che scorgi è l'ombra, il riflesso della tua figura. Non ha nulla di suo quest'immagine; con te è venuta e con te rimane; con te se ne andrebbe - se tu riuscissi ad andartene!

[...] “ Con sguardo amichevole mi prometti e mi fai sperare chissà che cosa, e quando io tendo le braccia verso di te, subito le tendi anche tu. Quando rido, ricambi il riso. Spesso ho anche notato lacrime sul viso tuo quando lacrimo io, e anche rispondi con un cenno ai segni miei, e a quel che posso arguire dai movimenti della bocca bella, mi rimandi parole che non giungono alle mie orecchie.

*Ma questo sono io!* Ho capito, e la mia immagine non m'inganna più! Brucio d'amore per me stesso, suscito e subisco la fiamma! Che devo fare? Farmi chiedere, oppure chiedere io? Ma poi, chiedere che? Quel che bramo l'ho in me: ricchezza che equivale a povertà. Oh potessi staccarmi dal mio corpo! Desiderio inaudito per uno che ama, vorrei che la cosa amata fosse più distante. E ormai questa sofferenza mi toglie le forze e non mi resta più molto da vivere, mi spengo nella prima giovinezza. E la morte non mi è gravosa, poiché con la morte finirà questa pena; ma vorrei che l'altro, l'amato, vivesse di più. Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola”

Così dice, e delirando torna a ricontemplare la figura, e con le lacrime turba lo specchio d'acqua, che s'increspa; e la forma si offusca. Vedendola svanire: "Dove ti ritiri? - esclama. - Rimani, non abbandonare, crudele, me che ti amo! Se toccarti non posso, mi sia permesso guardarti e nutrire così la mia disgraziata passione!" E mentre si lamenta si tira giù l'orlo superiore della veste e con i palmi marmorei si batte il petto nudo. Il petto, percosso, si tinge di un tenue rossore, così come i pomi, bianchi da una parte, dall'altra rosseggiano, o come l'uva, in grappoli cangianti, si vela, quando matura, di un colore porporino.

A quella vista (l'acqua è tornata limpida) non resiste più. E come cera bionda a una leggera fiamma, come brina mattutina al tepore del sole, così, sfinite dall'amore si strugge e un fuoco occulto a poco a poco lo consuma.

E ormai non ha più il suo colorito, rosa misto a candore, non ha più vigore e forze ne' ciò che prima tanto piaceva a vedersi, e il corpo non è più quello di cui un giorno si era innamorata Eco.



Ed Eco tuttavia, quando lo vede così, sebbene ancora adirata al ricordo, prova un grande dolore, e ogni volta che il misero fanciullo dice "Ohi, ohi", lei rimandando il suono ripete "Ohi, ohi", e quando lui con le mani si percuote le braccia, rifà lo stesso suono, il suono della percossa.

Le ultime parole che egli pronunciò, tornando a guardare ancora una volta nell'acqua, furono: "Ah, fanciullo invano amato!" e il luogo gli rinviò altrettante parole. E quando disse "Addio!", anche Eco disse "Addio!"

Reclinò il capo stanco sull'erba verde. La morte buia chiuse quegli occhi che ancora ammiravano la forma del loro padrone. Anche dopo, quando fu accolto nella sede infernale, continuava a contemplarsi nell'acqua dello Stige. Levarono lamenti le Naiadi sue sorelle; si tagliarono i capelli e li offrirono al fratello. Levarono lamenti le Driadi. Ed Eco risonando si unì a quel coro di dolore. E già preparavano il rogo, e le fiaccole da agitare, e il feretro: il corpo era scomparso. Al posto del corpo trovarono un fiore: giallo nel mezzo, e tutt'intorno petali bianchi.<sup>47</sup>

Il racconto ovidiano, pur mantenendo alcuni passaggi in analogia con Conone, amplia il mito arricchendolo di personaggi e di tematiche.

Figlio di Liriope, la ninfa il cui nome racchiude la radice di giglio<sup>48</sup>, e del fiume Cefiso, Narciso è un giovane tanto bello quanto incapace di corrispondere all'amore dei fanciulli e delle ragazze. L'incontro con Eco è un magistrale episodio del doppio, in cui il fenomeno sonoro dell'eco viene ricreato da allitterazioni e onomatopee ed è tutto costruito attorno all'incomunicabilità tra la realtà e il riflesso. Tale condizione non è che il frutto di un intervento divino e genera in Eco dolore e frustrazione. La disorientante ripetizione delle parole del giovane da parte della ninfa portano ad un'inevitabile allontanamento tra i due, reso ancor più tragico dal tenero sentimento di Eco che la porta a non abbandonare l'amato nemmeno in punto di morte, svanendo entrambi in un "addio".

Analogamente a Conone, il rispecchiamento nella fonte d'acqua, avviene immediatamente dopo la maledizione di un innamorato non corrisposto, che invoca la dea di Ramnunte, Nemese, la dea della vendetta.

Lo specchio d'acqua è inserito in un meraviglioso contesto bucolico, un *locus amoenus*, inviolato da uomo o animale. Il luogo riflette la bellezza del giovane Narciso, nascondendo una mortifera ombra che lo porterà inevitabilmente alla rovina.

---

<sup>47</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, Libro III, vv. 339 – 509, traduzione P. Bernardini Marzolla

<sup>48</sup> Liriope, dal latino *liriōpe*, comp. del gr. *lērion* 'giglio' e *ōps opós* 'aspetto'.

Avvicinandosi alla fonte per bere egli vede un bellissimo giovane e se ne innamora perdutamente, inconsapevole di essere in errore e di essere caduto nell'inganno di un'apparenza. Così come Achille vedendo l'ombra di Patroclo, anche Narciso cerca invano di abbracciare l'amato e di baciarlo, senza riuscirci, non sapendo di voler baciare la propria immagine.

La consapevolezza matura lentamente, sino all'esclamazione "iste ego sum"<sup>49</sup>, che sopraggiunge dopo una dolorosa analisi della sua condizione.

Rispondendo alla profezia di Tiresia, la fine di Narciso sopraggiunge nel momento in cui egli si conosce. Il dolore per un amore non corrisposto e la consapevolezza dell'impossibilità di soddisfare il desiderio distruggono Narciso che, a differenza della versione moralizzante di Conone, non muore di morte violenta, ma si lascia consumare lentamente, mutandosi nel fiore del narciso. Nonostante l'avvenuta metamorfosi, a Narciso è riservato un posto nell'Ade, in cui egli continuerà a specchiarsi nelle acque dello Stige, perpetuando l'errore che lo ha condotto alla rovina.

In meno di duecento versi, il poeta latino racconta il mito e lo consegna alla fama. Il tema della duplicità che permea tutta la storia di Narciso ovidiano, sia nella forma che nei contenuti, ha generato numerosi spunti di riflessione sull'ingannevolezza delle immagini e più in generale sulla bellezza nella sua dimensione terrena.

Eccentrica rispetto alla versioni di Conone e di Ovidio è la storia di Narciso narrata da Pausania nelle *Periegesi della Grecia*. Nel IX Libro dedicato alla Beozia, descrivendo i territori ai piedi dell'Elicona, l'autore individua un luogo come la fonte di Narciso<sup>50</sup>, presso cui si racconta che il bel giovane si sia innamorato inconsapevolmente della propria immagine. Accanto a tale versione del mito, consolidata da Ovidio ne *Le Metamorfosi*, l'autore fornisce un'ulteriore variante, secondo cui Narciso aveva una gemella, bellissima e in tutto identica a lui. A seguito alla morte della sorella, Narciso specchiandosi nella fonte, pur sapendo di vedere il suo riflesso, ritrova l'immagine dell'amata sorella scomparsa.

Pausania utilizza, per le due differenti versioni, termini diversi per indicare l'immagine riflessa. Nella prima versione del mito, in cui Narciso si trova di fronte alla sua immagine e se ne innamora, l'autore indica tale riflesso con *skià* che possiede il significato di ombra di cose o persone. Tuttavia può indicare anche il fantasma di un defunto, un'immagine vana o un simbolo di vanità o debolezza della condizione umana.

---

<sup>49</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, Libro III v. 436

<sup>50</sup> Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro IX, cap. III, 31, 7 - 8

Nel secondo racconto Pausania indica con *eìdolon* l'immagine riflessa, termine incontrato nei poemi omerici, che racchiude i concetti di apparenza, parvenza, aspetto, simulacro e doppio. L'episodio può trovare alcune analogie sia con i vv. 99-107 del XXIII Libro dell'*Iliade*, che con la discesa agli inferi di Odisseo e con il suo incontro con la madre nell'XI Libro dell'*Odissea*. L'immagine del defunto è sempre indicata con *eìdolon*, ossia un doppio, un simulacro che riproduce fedelmente le caratteristiche fisiche della persona ma che è privo di linfa vitale.

Il Narciso di Pausania a differenza dell'eroe omerico, cade nella trappola dei sensi anche se consapevole del proprio errore. Sia Achille che Odisseo infatti, vivono un'esperienza al di fuori della propria persona, incontrando fisicamente il fantasma dei propri cari, un fantasma che si genera dall'abbandono dell'anima dal corpo.

In ogni versione giunta sino ai nostri giorni, la rovina di Narciso è collegata al suo rispecchiamento. Il sentimento dell'amore o l'inconsapevolezza dell'inganno dell'immagine sono i sentimenti che si scatenano dal rispecchiamento, sono conseguenza di tale atto ma non il fondamento reale della rovina del bel giovane. Tale elemento può costituire l'analogia con la vicenda di Dioniso. Il dio Dioniso, celebrato da Nietzsche quale dio della tragedia, è una figura complessa dalla intima duplicità e condivide con Narciso la rovina dopo l'essersi specchiato. Egli viene punito con lo *σπαραγμός*, ossia con lo smembramento da parte dei Titani. Colui che sintetizza la contraddizione, la scissione tra *eìdolon* e *sòma*, specchiandosi distrugge il vincolo che univa identità e alterità in un unico insieme. Lo smembramento avviene già in fase di rispecchiamento e coincide con la morte. Lo stesso specchio possiede una natura ambigua, tra l'inganno e la conoscenza. Se da un lato infatti mostra sulla sua superficie un'immagine del reale, un *eìdolon* privo di dimensione realistica, dall'altro permette all'uomo di conoscere il mondo che lo circonda. Lo specchio è il vero autore dello smembramento e mortale è la sua dinamica ottica che scinde l'unità dell'intero. Il Dio dalla doppia natura associato allo specchio, è specificatamente collegato alla forma di conoscenza delirante, la *manìa telestike*, caratteristica di un sapere ottenuto in momenti di delirio da parte degli oracoli, un sapere che rivela l'intrinseca duplicità dell'essere umano.

L'uomo ha in sé la propria differenza quando dice: io-sono-io; pronunciando tale consapevolezza egli è, inevitabilmente, due-in-uno. Va osservato dunque che l'io sperimenta la differenza nell'identità proprio quando non è in relazione con le cose che appaiono, ma solo con se stesso.<sup>51</sup>

La vicenda di Narciso narrata da Ovidio possiede numerose coordinate che collegano il bel giovane alle figure Dioniso e di Edipo, fortemente connotate di duplicità. La trama è ricca di riferimenti dionisiaci, ambientata in Beozia, la regione in cui Cadmo fonderà Tebe ed è introdotta dalla figura di Tiresia, comune al successivo episodio di Penteo. Tiresia che ha un ruolo determinante anche nell'*Edipo Re* di Sofocle oltre a possedere egli stesso una evidente connotazione duplice, avendo vissuto come donna e come uomo e successivamente privato della vista ma con il potere della veggenza. Tale collegamento di Narciso con Dioniso ed Edipo viene marcato dalla presenza di elementi che simboleggiano la compresenza di alterità e unicità. La stessa metamorfosi a cui il giovane soccombe a chiusura della vicenda non è che un passaggio di forma che non implica un cambiamento di identità ma è il processo attraverso cui essa ha la possibilità di compiersi pienamente.

Lo specchio di Narciso è emblema di una comunicazione impossibile poiché non è che un colloquio con la propria ombra e rivela il nesso tra alterità e identità e la colpa del giovane è stata quella di non aver instaurato una corretta relazione con la sua ombra. La causa della propria rovina è da individuare nella scelta sbagliata, cercando di unirsi alla sua immagine invece di allontanarsi da essa.

La punizione, se per Dioniso è la manifestazione multiforme della propria natura, anche per Narciso ed in generale per i protagonisti delle *Metamorfosi* manifesta la loro intima natura e dimostrando che diventare cosa realmente essi siano può avvenire solo attraverso la trasformazione in altro, si ribadisce l'indissolubile coesistenza di alterità e unità della condizione umana.

Le figure di Narciso e di Dioniso si trovano associate anche in alcune rappresentazioni pittoriche del mito.

Lo specchio d'acqua dipinge Narciso e il dipinto rappresenta sia la fonte che tutta la storia di Narciso. Un giovane appena tornato da una battuta di caccia si erge su di uno specchio d'acqua attingendo da dentro di sé una sorta di desiderio e innamorandosi della propria bellezza; e, come tu vedi, emana un bagliore nell'acqua. La grotta è sacra ad Acheloüs e alle Ninfe, e la scena è

---

<sup>51</sup> H. Arendt, *Pensiero e riflessioni morali in Disobbedienza civile ed altri saggi* Milano 1985

dipinta realisticamente. Per quanto riguarda le statue sono di un'arte grezza e costituite di pietra locale; alcune sono state mutilate da tempo, altre dai figli dei bovari o dei pastori ancora giovani e inconsapevoli della presenza del dio. Neppure la fonte è priva di connessioni con i riti bacchici di Dioniso, da quando aveva fatto sapere alle Ninfe del torchio per il vino; in ogni caso la grotta è coperta con vite ed edera e splendide piante rampicanti, e abbonda di grappoli d'uva e gli alberi che agghindano il tirso, e gli uccelli melodiosi volteggiano sopra, ognuno con la propria nota, e fiori bianchi crescono sulla fonte, non ancora fioriti ma appena sbocciati in onore dei giovani.[...] Quanto a voi, tuttavia, Narciso, non c'è un dipinto che vi ha ingannato, né siete rapiti in una cosa fatta di pigmenti o cera; ma voi non vi rendete conto che l'acqua vi rappresenta esattamente come siete e non vedete attraverso l'artificio della fonte, anche se per farlo dovete solo annuire con la testa o cambiare espressione o spostare leggermente la vostra mano, invece di stare nella stessa posizione; ma agendo come se avessi incontrato un'altra persona voi aspettate qualche movimento dalla sua parte. Così vi aspettate che la fonte inizi a parlare con voi? Anzi, questo giovane non sente nulla di ciò che noi diciamo ma è immerso totalmente con occhi e orecchie nell'acqua e noi così dobbiamo interpretare il dipinto.

Il giovane, stando dritto, è in riposo; ha le gambe incrociate e regge con una mano la lancia che è piantata sulla sua sinistra, mentre la mano destra è premuta contro il fianco in modo da sostenere il corpo e per produrre il tipo di figura in cui le natiche vengono spinte fuori a causa della curva verso l'interno sul lato sinistro. Il braccio mostra uno spazio aperto nel punto della curva del gomito, una grinza dove polso è ritorto, e getta un'ombra che finisce nel palmo della mano e le linee dell'ombra sono inclinate perché le dita sono piegate all'interno. Se l'ansimare del petto è causato dalla caccia appena finite o è già rappresentazione d'amore non so. L'occhio, certamente è di un uomo profondamente innamorato, per la sua naturale luce ed intensità che sono ammorbidite da un desiderio che si posa su di esso, e lui forse crede di ricambiato, dal momento che il riflesso lo guardò nello stesso modo in cui egli lo guarda. Ci sarebbe molto da dire sui suoi capelli se l'avessimo trovato durante la caccia.[...] entrambi i Narciso dono identici nella forma e uno rispecchia i tratti dell'altro, tranne che uno era all'aria aperta e l'altro immerso nello specchio d'acqua. Per il giovane che sovrasta il giovane immerso nell'acqua o meglio che lo guarda intensamente, sembra essere assetato della sua bellezza.<sup>52</sup>

Se il mito di Narciso è figurativamente assente in Grecia<sup>53</sup>, inizia ad essere abbondantemente rappresentato in pittura in epoca romana. La pittura pompeiana restituisce alcune testimonianze dell'iconografia di Narciso. Il bel giovane viene

---

<sup>52</sup> Philostratus, *Imagines*, I, 23, traduzione mia

<sup>53</sup> Bettini, *Op. Cit.* pag. 211

rappresentato seduto e non prostrato sulla superficie dell'acqua, in una posa simile a quella descritta da Filostrato nelle *Immagini* (Figg. 26 - 28). In alcune pitture è presente anche la ninfa Eco a testimonianza della grande diffusione della lettura ovidiana del mito.

Con l'età moderna Narciso inizia ad essere rappresentato con un'intensità tragica differente, a volte disteso al suolo concentrato ad osservare la propria immagine e a volte già morto ma non ancora mutato in fiore.

Il *Narciso al Fonte* di Caravaggio<sup>54</sup> (Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio 1571 – 1610) è una delle rappresentazioni più famose del mito. Privo di riferimenti paesaggistici o di antefatto, l'opera mostra un giovane di profilo, vestito alla moda del XVI secolo intento a specchiarsi in una fonte d'acqua che l'osservatore riesce ad identificare con Narciso. Il *Narciso*, in ginocchio accanto alla fonte, riprende la sua posa dalla tradizione rinascimentale di miniature ed incisioni che animavano le edizioni volgarizzate delle *Metamorfosi*<sup>55</sup>. La doppia figura a carta da gioco è il risultato, secondo Vodret, di un accurato studio dell'impostazione della tela con gli specchi. (Fig. 29)

L'unica possibilità, nel reale che il pittore aveva di poter vedere il tipo di riflesso raffigurato nel quadro era quello di vedere se stesso riflesso in uno specchio con l'aiuto di un secondo specchio messo di lato.<sup>56</sup>

L'impressione ricavata non è di osservare un'immagine dipinta da un artista al di fuori della scena ma di una figura che guarda se stessa riflessa. Come ricorda il Baglione Caravaggio ha utilizzato gli specchi già in età giovanile per studi su autoritratti. “Poi andò a stare a casa del cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino per alcuni mesi. Indi provò a fare se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti”<sup>57</sup>.

Il dipinto di Caravaggio è stato oggetto di numerosi studi e dibattiti, non solo riguardo al soggetto rappresentato, alla tecnica, alle fasi di lavoro ma anche all'attribuzione dell'opera. Infatti, se dal momento della sua riscoperta da parte di Roberto Longhi nel 1913, avvenuta

---

<sup>54</sup> Un'approfondita ed esaustiva bibliografia su Caravaggio in R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600 – 1750*, pagg. 469 – 471. Su Caravaggio, *ibidem* pagg. 30 – 42.

<sup>55</sup> In approfondimento per tale tematica si veda G. Capriotti, *L'enigma d'un emblema: il Narciso di Caravaggio*, G. Hubert – Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*. In *Studi Umanistici Piceni*, XIII, 1992, pagg. 123 - 133

<sup>56</sup> R. Vodret, *Ritratto di artista allo specchio*, in *Art e dossier* n. 109, febbraio 1996

<sup>57</sup> Giovanni Baglione, *Le vite de pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII*, pag. 129

nella casa di Paolo D'Ancona, direttore dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università Statale di Milano, il dipinto è stato al centro di copiosi studi volti ad individuarne la provenienza,<sup>58</sup> la medesima attenzione è stata rivolta per attribuire correttamente l'opera a Merisi o ad altri artisti gravitanti l'orbita del caravaggismo.

Grazie ai lavori di restauro avvenuti nel 1995, in cui la tela è stata sottoposta ad accurati esami tecnici e a radiografie, le ipotesi di un'attribuzione altra sono state confutate dai dati scientifici. Il dipinto presenta numerose analogie non solo stilistiche con le altre opere giovanili di Merisi, ma anche la tecnica preparatoria con l'assenza del disegno preparatorio e i numerosi ripensamenti possono condurre a ritenere l'opera originale.

La rappresentazione del *pathos* del mito di Narciso, sinteticamente colto dal Caravaggio in un'opera – emblema collocabile in uno spazio ed in un tempo indefiniti, diventa il segno caratteristico della raffigurazione del mito di età moderna.<sup>59</sup>

## 2.2 *Edipo, l'inconsapevole che accieca*

Nel caso della tragedia greca il mito è il terreno di discussione dei problemi del cittadino ateniese di V secolo a. C. Il poeta tragico cala nei personaggi del mito la complessità del reale, proietta nella loro vicenda problemi attuali, propone a loro nome problemi che non hanno soluzione e che perlopiù si radicano nelle difficoltà del vivere e della condizione umana.

La giustizia e la vendetta, la colpa e la punizione, l'empietà e il rispetto per gli dei, il maschile e il femminile, sono alcuni dei nodi cruciali estratti dal materiale mitico e messi a tema della tragedia attica, con grande libertà e in virtù della grande tolleranza del mito, aperto ad ogni variante o modifica che non ne alteri l'architettura interna.

Edipo, come Narciso è una figura che affonda le sue origini nel mito e che è stata accolta da autori e pensatori, fino all'età contemporanea. In sintesi, il mito racconta la vicenda di un uomo che scopre di aver inconsapevolmente ucciso il padre e sposato la propria madre, crimini nefandi, di una gravità intollerabile. Prima della lettura sofoclea, il mito era già

---

<sup>58</sup> G. Capriotti, *L'enigma d'un emblema: il Narciso di Caravaggio* pag. 600 – 604

<sup>59</sup> Per una panoramica sulle opere di Nicolas Poussin aventi come tema il mito di Narciso, D. Panofsky, *Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art, The* in *Art Bulletin*, Vol. 31, No. 2 June 1949, pp. 112-120

noto ad Omero, Esiodo e Pindaro, ma la portata tragica si esplica per la prima volta in Eschilo, con la tetralogia *Laio*, *Edipo*, *Sette contro Tebe*<sup>60</sup> e dal dramma satiresco *La Sfinge*.

A differenza del mito di Narciso, Edipo possiede un'eredità mitica ricca di testimonianze e versioni differenti. Del periodo arcaico vi sono testimonianze frammentarie di tre racconti legati ad Edipo e alla sua stirpe, l'*Oedipadeia* sulla vita di Edipo, la *Thebaide*, sulla scontro tra Eteocle e Polinice, i figli di Edipo, e l'*Epigoni*, sulla generazione successiva. La ricostruzione del mito di Edipo risulta un'operazione altamente tortuosa proprio per la varietà di testimonianze a disposizione<sup>61</sup>. Anche se frammentarie, ricostruiscono un panorama vario, probabilmente riconducibile alla tradizione orale della trasmissione dei miti e delle storie degli eroi dell'antichità.

Omero, nell'*Odissea*, sintetizza efficacemente la vicenda di Edipo così come era conosciuta in epoca arcaica.

μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην,  
ἦ μέγα ἔργον ἔρεξεν ἀιδρεΐησι νόοιο  
γῆμαμένη ᾧ υἱ: ὁ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίξας  
γῆμεν: ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν.  
ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων  
Καδμείων ἦνασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλάς:  
ἦ δ' ἔβη εἰς Αἶδαο πυλάρταο κρατεροῖο,  
ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου,  
ᾧ ἄχεϊ σχομένη: τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω  
πολλὰ μάλ', ὅσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσιν.

Vidi la madre di Edipo, la bella Epicasta,  
che una grande colpa commise senza saperlo,  
sposò suo figlio: e il figlio dopo avere ucciso suo padre  
la sposò. Ben presto gli dei agli uomini lo resero noto.

---

<sup>60</sup> I *Sette contro Tebe* è l'unica tragedia pervenuta, da cui si riesce a rintracciare l'impianto generale della tetralogia, che coinvolge l'intera famiglia dei Labdàcidi per tre generazioni, con Laio, suo figlio Edipo e i figli di questi, Eteocle e Polinice e fa cadere l'accento sulla catena delle colpe e sul binomio colpa – punizione (Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 742-749).

<sup>61</sup> Per un'accurata analisi del mito di Edipo prima della tragedia di V secolo, si veda E. Lowell, *Oedipus*, pagg. 37 - 62



Egli tuttavia, nonostante il dolore, nella bella città di Tebe,  
regnò sui Cadmei per funesto volere dei numi;  
lei invece, discese nelle dimore di Ade, guardiano inflessibile,  
alle travi dell'alto soffitto appese un laccio mortale,  
in preda al dolore. E a lui lasciò tutte le pene  
che infliggono le Erinni di una madre.<sup>62</sup>

La vicenda raccontata da Odisseo risulta priva della catartica dimensione tragica che acquisirà con Sofocle nel V secolo. Epicasta, ossia Giocasta, ed Edipo si sposano nell'inconsapevolezza del legame genitoriale che li unisce, così come Edipo non può sapere di essere stato autore di parricidio. Edipo non conosce le sue origini, probabilmente a causa di una scelta effettuata dai suoi genitori quando era in fasce, ossia quella di esporlo e lasciarlo morire. Una scelta effettuata non per volere di un oracolo delfico di cui non vi è alcuna menzione come non è menzionato l'incontro di Edipo con la Sfinge. Non vi è traccia dei quattro figli nati dal matrimonio incestuoso tra madre e figlio ed inoltre, il parricidio e l'incesto, colpe gravi che portano Epicasta al suicidio, non conducono Edipo alla rovina ma si presume che egli rimanga in carica in qualità di Re di Tebe. Omero restituisce una versione del mito differente rispetto a quella raccontata da Sofocle, non solo nelle dinamiche di azione ma anche nella percezione della colpa e del crimine.

Il mito consacrato all'eternità dalla tragedia l'*Edipo Re* di Sofocle racconta di *Oidipous*, figlio di Laio, re di Tebe e di Giocasta. Avvertito dall'oracolo di Apollo che sarebbe stato ucciso da suo figlio, Laio affida Edipo neonato ad un servo perché lo esponesse sul monte Citerone, dopo avergli legato i piedi e trapassati con un chiodo. Il servo non ascoltando l'ordine del re lo affida ad un pastore corinzio che lo dà in custodia al suo re Polibo e alla moglie Mereope, lieti di crescerlo perché senza figli. Edipo cresce a Corinto, inconsapevole di essere stato adottato dai suoi genitori, finché durante un banchetto, un commensale lo accusa di essere un figlio bastardo della coppia reale. Instaurando il dubbio nella mente del giovane, Edipo si reca a Delfi per consultare l'oracolo che prevede il parricidio e l'incesto con la madre. Inorridito, Edipo lascia Corinto e si mette in viaggio verso Tebe. Durante il tragitto, ad un crocicchio uccide uno sconosciuto dopo un alterco. Ignorando che la vittima sia suo padre naturale, giunge a Tebe, afflitta dalla Sfinge che

---

<sup>62</sup> Omero, *Odissea*, XI, vv. 271 - 280

proponeva un enigma<sup>63</sup> ad ogni passante e lo uccideva per la mancata soluzione. Edipo risolve l'enigma, e in cambio ottiene il regno sulla città e la mano della regina vedova Giocasta, dalla quale ha due figli maschi, Eteocle e Polinice, e due femmine, Antigone ed Ismene. (Fig. 30)

A differenza di Eschilo, Sofocle nell'*Edipo Re* non si concentra sulle colpe di famiglia, ma è interessato all'individualità dell'essere umano, caratterizzato da un destino inevitabile. Non è presente un'analisi dell'interiorità ma, permeato dal socratico *conosci te stesso*, propende per un'analisi individuale del problema del male, frutto di una colpa incancellabile. L'eroe non ha altra soluzione che accettare il proprio destino, sublimandolo. La tragedia inizia con Tebe afflitta da una forte pestilenza. I saggi si recano dal Re Edipo, eroe che ha liberato la città dalla Sfinge per chiedere un provvedimento. Edipo manda così il cognato Creonte a Delfi, per consultare l'oracolo di Apollo sulle cause di tale flagello. Creonte ritorna in città e riferisce che la causa del male è la presenza sul territorio dell'assassino del defunto re Laio, e per purificare Tebe dalla peste è necessario individuarlo e cacciarlo. Edipo, non conoscendo l'autore del delitto decide di rivolgersi all'indovino Tiresia, ma con un risultato inaspettato. Infatti l'indovino gli pone davanti agli occhi la verità, ossia che è lui stesso l'assassinio di Laio. Edipo è sconcertato e fatica ad accettare le parole di Tiresia, tant'è che ipotizza un complotto da parte di Creonte a scopo di potere.

Interviene Giocasta, raccontando la decisione sua e del defunto marito, dopo aver conosciuto il responso di parricidio e incesto da parte dell'oracolo di Delfi, di far esporre il loro figlio neonato sul monte Citerone. Tuttavia in Edipo è germogliato il seme del

---

<sup>63</sup> « Ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπων, οὗ μία φωνή,  
καὶ τρίπων, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον ὅσ' ἐπὶ γαῖαν  
ἔρπετὰ γίνονται καὶ ἀν' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον·  
ἀλλ' ὅποταν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνει,  
ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφανρότατον πέλει αὐτοῦ.

Esiste qualcosa sulla terra che ha due piedi, quattro piedi e tre piedi  
ed ha una sola voce, è l'unico,  
tra coloro che si muovono sulla terra, in cielo e nel mare  
a cambiare la propria natura, ma quando per camminare usa più piedi  
la sua velocità in proporzione diminuisce

Ateneo di Naucrati, *I Deipnosofisti*, o *Sofisti a banchetto*, I, 10. 83

dubbio e inizia a riflettere sul passato più prossimo e sugli eventi precedenti al suo arrivo a Tebe.

Il punto di svolta è la notizia della morte di Polibo, re di Corinto e padre adottivo di Edipo. Tutto sembra risolversi ma, il messaggero che ha portato la notizia non è altro che colui a cui è stato affidato Edipo neonato affinché lo portasse alla coppia regale di Corinto, e racconta tutta la verità. Tutto è stato svelato. La conoscenza della verità ha portato alla luce i crimini più indicibili e l'orrore più oscuro.

Edipo, cercando la moglie nella reggia la trova impiccata. Così, si acceca con le spille del suo abito.

Rimane aperto il problema sul futuro di Edipo.

Il suo esilio e l' approdo nella città di Colono, raccontato nella tragedia di Sofocle *Edipo a Colono*, è una variante del mito, di cui non vi è traccia dell'*Edipo Re*. Probabilmente lo spunto è preso da un passo di Pausania, che pone a Colono l'arrivo di Edipo in Atene e insinuava la sua tomba nel recinto sacro delle Eumenidi, presso l'Areopago.

Nel recinto di questo tempio vi era la tomba di Edipo e dopo aver indagato su di lui, trovai che le sue ceneri furono trasportate da Tebe fin qui [...] <sup>64</sup>

[...] Si mostrava ivi ancora il luogo chiamato Colono Ippio, o Colle Equestre, dove dicono, che Edipo giungesse per la prima volta nell'Attica; [...] <sup>65</sup>

Come per Narciso, la tragedia si consuma nel momento in cui l'eroe si riconosce, uscendo dalla nebbia dell'inconsapevolezza per essere catapultato violentemente nella realtà dei fatti. Una realtà troppo difficile da sopportare, che lo spinge ad accecarsi, guardando direttamente la luce.

ΟΙ. ἰὸὺ ἰοὺ· τὰ πάντα' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.  
ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,  
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'  
οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὓς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών. <sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Pausania, *Periegesi*, I 28, 7.

<sup>65</sup> Pausania, *Periegesi*, I 30, 4

<sup>66</sup> Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1182 - 1185

Edipo. Ahimè Ahmiè! Ogni cosa viene a essere chiara.

O luce, possa vederti ora per l'ultima volta

io che risulta chiaro che sono nato da coloro da cui

Non dovevo, e che mi sono unito con chi non dovevo,

e che ho ucciso chi non dovevo.

A differenza del bel Narciso, Edipo giunge alla conoscenza di sé mosso dalla volontà di ricercare il vero per il bene della propria città, volendola liberare dalla peste, inconsapevole di essere lui stesso la causa di tante sventure, il *farmakòs* da eliminare. Edipo si rispecchia nella sua coscienza, e la conoscenza, fino all'ultimo velata da un'estrema illusione di un fatale errore, è la sua condanna.

Tutta la tragedia, costruita su più percorsi volti a rivelare la tragica ironia e la inconciliabilità tra necessità e libertà dell'azione umana, è attraversata da una costante ambiguità, il motivo conduttore del personaggio di Edipo.

Edipo è eroe e criminale, capro espiatorio ed eletto, vittima e carnefice, il figlio della *τύχη*, della fortuna, che ha creato per lui un'esistenza dolorosa che lo ha portato in un brevissimo tempo dai vertici della gloria alla miseria dell'abiezione. Egli è insieme cacciatore e preda di se stesso, salvatore e *farmakòs*. Anche le parole pronunciate da lui stesso assumono un doppio significato: “Combatterò per Laio come se si trattasse di mio padre ” o “mai uno potrà essere equivalente a molti”. Fin dal nome, Edipo è custode di una duplicità che si manifesterà nel corso della sua vicenda. *Oidipous* infatti, oltre a poter essere tradotto con “piedi gonfi” è leggibile come “colui che sa intorno ai piedi”, il risolutore dell'enigma della Sfinge.

ἰὼ Κιθαιρών, τί μ' ἐδέχου; τί μ' οὐ λαβῶν  
ἔκτεινας εὐθύς, ὡς ἔδειξα μήποτε  
ἐμαυτὸν ἀνθρώποισιν ἔνθεν ἧ γεγώς;  
ὦ Πόλυβε καὶ Κόρινθε καὶ τὰ πάτρια  
λόγῳ παλαιὰ δώμαθ', οἶον ἄρά με  
κάλλος κακῶν ὕπουλον ἐξεθρέψατε·  
νῦν γὰρ κακός τ' ὢν κάκ κακῶν εὐρίσκομαι.

Citerone, mi hai fatto da culla. Perché? Dovevi finirmi

Rapido abbraccio di morte.

Non smascheravo mai me stesso, al mondo, la fonte del mio sangue.

Polibo, Corinto, pareti secolari di padri fatti di parole,

perché mi avete fatto uomo, gran facciata e dietro, subdola cancrena? Ora mi svelo:

degradato, da gente degradata.<sup>67</sup>

Il bambino maledetto, esposto sul Citerone e recante i segni di tale esperienza, colui che sa intorno ai piedi poteva essere l'unico liberatore di Tebe dalla Sfinge, realizzando compiutamente la propria duplicità. L'enigma, oltre a ruotare semplicemente intorno alle fasi della vita dell'uomo, evidenzia l'endiadi dell'essere umano tra uno e molti. Solo Edipo può essere l'unico risolutore dell'enigma, colui che è bene e male, re e tiranno, liberatore e causa di mali, colui che non solo sintetizza in uno molteplici ed antitetiche caratteristiche, ma anche che ha scritto nel suo destino una condanna a non avere una *moira*, una sua parte; sarà figlio e marito, padre e fratello, assassino e liberatore, senza avere mai la possibilità di scelta.

XO. καὶ θαῦμά γ' οὐδὲν ἐν τοσοῖσδε πῆμασιν

διπλᾶ σε πενθεῖν καὶ διπλᾶ φορεῖν κακά.

Coro. Chiaro, ovvio nella tua passione:

doppio patire, doppia zavorra di male.<sup>68</sup>

La conclusione della tragedia lascia aperta la questione sulla morte di Edipo. Infatti se in *Antigone* il re ha avuto i funerali a Tebe e *l'Edipo a Colono* racconta l'esilio dopo la disgrazia, rimane incerta il luogo di morte di Edipo, sintomo dell'estrema varietà di miti e racconti di cui la tragedia si è nutrita.

La modernità e la complessità di Edipo, hanno permesso indagini e analisi anche epoca moderna, rompendo i confini della trattazione filologica, storica, antropologica, per approdare in ambito filosofico ed in psicanalisi<sup>69</sup>, che allontanano dalla comprensione della

---

<sup>67</sup> Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1391 - 1396

<sup>68</sup> *Ibidem*, vv. 1319 - 1320

<sup>69</sup> Sull'interpretazione psicanalitica dell'*Edipo Re*, S. Freud, *Interpretazione dei sogni*, Roma, Newtoncompton, 1973, J.P. Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo Re, Edipo senza complesso (Œdipe sans complexe)*, 1996, G. Paduano, *Sulla diversità in Sofocle, Tragedie e Frammenti*, 1982, E. Fromm *Il linguaggio dimenticato*, 1961, F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo Re. Una nuova lettura della tragedia sofoclea*, 1999

vicenda sofoclea di V secolo, ma sono importanti per aver demolito interpretazioni moralistiche del mito e per aver aperto a nuovi metodi di analisi della vicenda al di là della filologia positivista.

La figura più dolorosa della scena greca, lo sventurato Edipo, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile destinato all'errore e alla miseria nonostante la sua saggezza, ma che alla fine, in virtù del suo immenso soffrire, esercita intorno a sé un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua dipartita.

### 2.3 *Amleto, le stade du miroir*

*Hamlet: [...] My father – methinks I see my father.*

*Horatio: Where lord?*

*Hamlet: In my mind's eye, Horatio*

W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, 184-186

La tragedia di *Amleto* è una delle opere più famose, complesse e indagate della storia della drammaturgia occidentale. Scritta tra il 1599 e il 1600, in cinque atti, si colloca in un momento cruciale della storia politica inglese, quando l'approssimarsi della fine del regno di Elisabetta I (1533 – 1603) comporta inquietudine, intrighi e congiure. Tuttavia, la tragedia è legata alla più vasta crisi di passaggio dal Medioevo alla prima età moderna in Inghilterra. Le grandi trasformazioni, i dubbi, il nuovo modo di concepire l'uomo e il mondo, esplodono in Amleto un uomo moderno che si pone delle domande.

La tragedia si apre al Castello di Elsinore, dimora reale dei sovrani di Danimarca, in cui un'apparizione misteriosa ha iniziato a manifestarsi agli occhi delle guardie del turno notturno. È il fantasma del Re Amleto, padre del giovane Principe, un'anima senza pace in cerca di vendetta per il torto subito da parte di suo fratello Claudio, ora re e marito della regina vedova Gertrude, madre del principe Amleto. Il giovane non accetta il nuovo ordine familiare, creato troppo in fretta

Amleto - Che schifo, che schifo! È un giardino non sarchiato che va in seme. A possederlo sono soltanto cose marce e grossolane. Che si sia giunti a questo – morto appena da due mesi, ma no, non tanto, nemmeno due! Un re così eccelso [...] eppure in un mese – meglio non pensarci.

Fragilità il tuo nome è donna. [...] Oh rapidità vergognosa! Precipitarsi con tanta furia dentro lenzuola incestuose! Non è ben, né può portarne.<sup>70</sup>

Il sentimento di repulsione di Amleto è presente sin dall'inizio, ancor prima di incontrare il fantasma del padre che gli svelerà la vera dinamica degli eventi. Amleto percepisce un ordine innaturale all'interno della propria vita, legato alla morte improvvisa del padre e alla rapidità delle nozze della madre con il cognato, creando una situazione incestuosa e non lasciando il tempo di piangere e commemorare il buon re defunto. Il giovane Principe viene a conoscenza della misteriosa apparizione grazie ad Orazio, suo fedele amico, che gli racconta la sua testimonianza avvenuta la notte precedente, insieme a delle sentinelle di guardia. Orazio ha riconosciuto il Re Amleto, grazie ai tratti del volto e all'armatura. Il viso era pallido e aveva un'espressione più di dolore che di ira. La stessa notte, durante i festeggiamenti di corte per le nozze tra Claudio e Gertrude, Amleto e Orazio si recano sul luogo dell'avvistamento per poter incontrare il fantasma. Lo spettro appare e desidera comunicare solo con il figlio.

Amleto – Parla. Mi impegno ad ascoltarti

Spettro – E così a vendicarmi, quando mi avrai ascoltato.

[...] Io sono lo spirito di tuo padre, condannato per un dato tempo a vagare di notte, e di giorno a digiunare tra le fiamme finché i turpi delitti compiuti nei miei giorni terreni non siano bruciati e purgati. [...] Se mai amasti il tuo caro padre [...] vendica<sup>71</sup> il suo turpe e mostruoso assassinio [...] Assassinio turpe come lo sono tutti, ma turpe questo più di ogni altro, mostruoso e contro natura. [...] Sappi che il serpente che morse la vita di tuo padre ora ne indossa la corona.

Lo spettro invita Amleto non solo alla vendetta ma ad essere colui che purificherà dai peccati e dai crimini la corte reale di Danimarca. Si raccomanda di non accanirsi contro la madre, la quale avrà la sua punizione direttamente dalla sua coscienza. Per poter ottenere la reale conferma di ciò che lo spettro ha raccontato, Amleto decide di mettere in scena la sua follia. Solo Orazio e Marcello, il militare di guardia che li ha accompagnati per tutta la notte, saranno a conoscenza del vero, ossia che Amleto reciterà la parte del folle per poter

---

<sup>70</sup>W. Shakespeare, *Amleto*, I, scena 2, 135 – 158, traduzione di A. Lombardo

<sup>71</sup> Nel testo originale: *Revenge his foul and most unnatural murder*. Il termine *unnatural* viene ripetuto più volte nel discorso dello spettro ad Amleto, accanto a *strange*, marcando il concetto dell'innaturalità dello scenario, frutto di un delitto fratricida.

approdare alla verità. La sua metamorfosi si ripercuote su tutta la corte, e su Ofelia, la fanciulla amata da Amleto, consigliata dal padre Polonio a respingere l'amore del Principe. Tuttavia, Polonio, fedelissimo consigliere di Re Claudio, cercando di capire la causa di una tale trasformazione di Amleto, individua nella delusione amorosa una probabile risposta. Uno dei momenti più interessanti ed importanti sia per lo svolgimento della trama che per la portata innovativa in campo drammaturgico è la messa in scena di una rappresentazione teatrale a corte, su desiderio di Amleto. Una rappresentazione che aveva come trama un assassinio a scopo di potere, esattamente come quello appena accaduto a corte.

Amleto – [...] Ho sentito che assistendo ad un dramma dei malfattori sono stati colpiti così a fondo dall'arte della scena che hanno confessato i loro delitti<sup>72</sup>. L'assassinio infatti, pur non avendo lingua, parla con un organo miracoloso. Chiederò a questi attori di recitare davanti a mio zio qualcosa che somigli all'assassinio di mio padre. Osserverò il suo contegno. Lo penetrerò fino in fondo. Se lui ha un soprassalto conosco la mia strada. [...] Il teatro è la cosa con cui metterò in trappola la coscienza del Re.<sup>73</sup>

Durante la rappresentazione, il *Mousetrap*, Amleto mette in scena la sua parte da alienato, con risposte apparentemente prive di senso e allusioni licenziose. Re Claudio interrompe bruscamente la rappresentazione, turbato dal riflesso delle proprie azioni e si ritira in preghiera.

Amleto si trova di fronte al dilemma tra azione e pensiero, scaturito dalla riflessione sul suo ruolo purificatore e riordinatore assegnatogli dallo spettro del padre.

Amleto – [...] Da mia madre, ora. O cuore, non perdere la tua natura. Non lasciare che la mia anima di Nerone entri in questo saldo petto. Fa' che io sia crudele, non snaturato. Con lei le mie parole saranno pugnali ma questi non li userò. Siano ipocrite la lingua e l'anima. Per quanto possa con la mia parola svergognarla non consentire mai, anima mia, che sia l'azione a sigillarla.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> L'episodio di cui parla Amleto è riconducibile ad un incidente accaduto durante una rappresentazione teatrale, in cui una donna, durante lo spettacolo che raccontava di una moglie che uccise il marito per poter vivere la passione con un uomo più giovane, esplose nella confessione delle proprie colpe. In particolare durante la scena in cui appariva lo spettro del marito defunto, ella vide l'immagine del proprio marito assassinato dalle sue stesse mani per lo stesso motivo e confessò l'omicidio. P. Armstrog, *Watching Hamlet Watching: Lacan, Shakespeare, and the Mirror/Stage*, in *Alternative Shakespeares2*, pag. 217

<sup>73</sup> *Amleto* II, scena 2, vv. 586 – 603. Traduzione di A. Lombardo.

<sup>74</sup> *Amleto*, III, scena 2, vv. 399 - 406



Dopo la convulsa conclusione della messa in scena e il congedo degli attori, il giovane Principe sorprende Re Claudio in preghiera. Il dilemma tra agire o attendere è portato alla luce, poiché la finalità di Amleto è la vendetta e uccidendo un uomo nel momento della confessione delle sue colpe non gli regalerà altro che la beatitudine del Paradiso. Decide quindi di attendere e sorprenderlo in un momento in cui sarà nel peccato, in modo da assicurargli l'eterna dannazione. Non la pietà frena la spada della vendetta, ma la volontà di garantire una giusta punizione al malfattore, che se sorpreso in un momento di peccato non potrà avere altra destinazione che l'Inferno, esattamente come è accaduto al Re defunto, sorpreso dalla morte in un momento di ozio e senza aver potuto confessare le proprie colpe.

La scena conclusiva del III Atto si svolge tra Amleto e la madre Gertrude. Polonio, il fidatissimo consigliere, si nasconde dietro un arazzo, in accordo con la Regina per assistere all'incontro. Il dialogo tra madre e figlio è serratissimo e violento, in cui Amleto utilizza la potente arma della parola per poter mettere la madre di fronte ai suoi peccati. Tuttavia, sentendo un movimento dietro ad un arazzo, Amleto affonda la spada. Immagina un topo o forse immagina che vi sia il Re. Nessuna pietà o commozione per Polonio, punito per essere stato troppo invadente. Il dialogo continua e appare lo Spettro del Re Amleto, visibile solo al Principe, rafforzando l'immagine di alienato che si era costruito nei momenti precedenti.

Spettro - Non dimenticare. Questa visita serve solo ad affilare il tuo proposito quasi spuntato. Ma guarda, tua madre è in preda allo stupore. Oh mettiti tra lei e la sua anima in lotta! L'idea agisce più fortemente nei corpi più deboli. Parlate, Amleto.<sup>75</sup>

Alla fine della scena Amleto esce, portando con se il cadavere di Polonio.

Visto il degenerare della follia del principe, la famiglia reale decide di imbarcarlo per l'Inghilterra e una volta giunto a destinazione ucciderlo.

Prima della partenza, all'interno della mente del Principe si agita la frustrazione e il senso di incompiutezza, portati dalla sua "pigra vendetta". Si domanda il senso della sua vita, se il compito a lui prefissato non è ancora stato portato a compimento, nonostante abbia i

---

<sup>75</sup> *Amleto*, III, scena 4, vv. 110 - 116

mezzi e i propositi per farlo. “D’ora in avanti, i miei pensieri siano pensieri di sangue, o non varranno niente.”<sup>76</sup>

A corte l’equilibrio si sfalda. La giovane Ofelia cade in un profondo stato di alienazione per il troppo dolore dato dalla perdita del padre e dal comportamento violento di Amleto. Porrà fine alla sua vita lasciandosi annegare in uno stagno.

Ritorna sulla scena Laerte, fratello di Ofelia e primogenito di Polonio, che all’inizio del dramma era partito per la Francia. Laerte è furioso per l’assassinio del padre e vorrebbe scontrarsi con l’artefice del delitto, Amleto, ancora vivo e in viaggio verso la Danimarca.

Il Re si procura un veleno mortale con cui ungere le spade, in vista del duello finale. Amleto riconosce i sentimenti di Laerte e la sua volontà di vendetta e decide di battersi.

Il dramma si conclude con il duello, in cui la prima a perdere la vita è la Regina, bevendo per sbaglio da una coppa avvelenata, non a lei destinata. Tuttavia durante lo scontro sia Laerte che Amleto si feriscono con la spada avvelenata. Prima di cadere, Laerte confessa il tradimento ad opera del Re. Il Principe, ferisce il Re, condannandolo per mano del tradimento da lui escogitato.

Laerte - È stato servito giustamente. Il veleno l’ha preparato lui. Scambiamoci il perdono, nobile Amleto. La morte mie e di mio padre non ricade su di te, né la tua su di me<sup>77</sup>

Sia Amleto che Laerte muoiono. Orazio viene investito dal compito di raccontare la causa di una tale tragedia e i motivi profondi che hanno mosso il giovane Principe.

Orazio – [...] Sentirete così di atti carnali, di giudizi accidentali, di uccisioni casuali, di morti preparate a forza con l’astuzia, e, in questa catastrofe, di calcoli sbagliati caduti sulla testa di chi li ha fatti.<sup>78</sup>

Sia la tragedia che i personaggi, possono essere analizzati da numerosi punti di vista, dalla critica letteraria, alla filologia, sino alla moderna psicoanalisi e la sua messa in scena è per ogni regista e scenografo una grande sfida, poiché come ricorda Goethe, *Amleto* è un’opera

---

<sup>76</sup> *Amleto*, IV, scena 5, vv. 65 - 66

<sup>77</sup> *Amleto*, V, scena 2, vv. 322 - 325

<sup>78</sup> *Amleto*, V, scena 2, vv. 374 - 379

adatta alla lettura individuale, non al teatro, poiché è talmente perfetta e conclusa in se stessa che qualsiasi messa in scena la sminuirebbe.

L'opera può essere analizzata, data la sua complessità, sotto aspetti e tematiche differenti. Potrebbe essere paragonata ad un vaso di Pandora, capace di contenere significati, simboli e spunti per continue riflessioni, che lambiscono filologia e psicoanalisi, interpretabili a seconda dell'epoca, in chiave sempre moderna ed attuale.

*Amleto* nasce al tramonto del regno di Elisabetta, e ne trasmette l'inquietudine. Tuttavia, è impossibile ed anacronistico ricostruire con esattezza il contesto culturale, politico, sociale e quotidiano dello spettatore che assisteva al dramma. Ogni epoca ha avuto il suo *Amleto*, come ogni regista o attore protagonista. L'opera è diventata mito, ed è stata oggetto di innumerevoli studi di psicoanalisi, a partire da Sigmund Freud.

Amleto è un eroe della tragedia moderna, un uomo cartesiano che si pone delle domande, è vittima di dubbi e vive il profondo contrasto tra razionalità e irrazionalità. *Ti draso* si chiede l'eroe tragico di V secolo e su tale dubbio è costruita tutta la tragedia umana del giovane principe, chiamato a purificare dal peccato la propria famiglia.

Il personaggio di Amleto e tutta la costruzione della vicenda sono fortemente duplici. Non per una scelta casuale ma saldamente connessa alla concezione di rappresentazione teatrale e al contesto culturale del tempo.

Iniziando l'analisi da un semplice livello di lettura testuale dell'opera, i primi elementi di duplicità si possono riscontrare nella messa in scena di Amleto di una finta pazzia, oppure nella scena di teatro nel teatro in cui si vede l'organizzazione dello spettacolo teatrale a corte. Procedendo in profondità, con un'analisi che coinvolga anche il fattore linguistico, la duplicità dell'Opera non interessa solo rari episodi, ma si dimostra uno dei temi conduttori dell'intera architettura psicologica della trama. Predominante risulta essere la metafora dello specchio, riferita inizialmente alla rappresentazione teatrale ma che coinvolge il concetto di visione proprio del pensiero di XVI secolo.

È noto che la storia del senso della vista sia interconnessa con la storia del pensiero filosofico, culturale e religioso, poiché in culture differenti, si trova una differente concezione di vista e di immagine. La vista è portatrice di inganni, come accade a Narciso, ma è anche il mezzo con cui si crea conoscenza e memoria.

La svolta antropocentrica del periodo rinascimentale ha donato all'occhio umano un ruolo nuovo ed attraverso la rilettura di Leon Battista Alberti del mito di Narciso si ha una

rivalutazione positiva dell'esperienza della visione. Il bel giovane infatti, viene elevato ad inventore dell'arte pittorica.

Però usai dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore di ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?<sup>79</sup>

L'inganno che ha portato ad un esito mortale ora diventa il cuore dell'azione pittorica, ossia cercare di abbracciare, di cogliere l'illusione dell'immagine. Per Alberti, il dipinto è simile allo specchio d'acqua in cui si è riflesso Narciso, ma differenza del quale non vi è il movimento della superficie che disturba l'immagine. È uno specchio che, al pari della pittura prospettica rinascimentale riflette una realtà tridimensionale. Il pittore non fa che imitare ciò che osserva in natura. Perché esista l'immagine quindi è necessario lo sguardo, e con lo sguardo entra in gioco la soggettività e l'esperienza di sé.

Nell'antichità, l'esperienza di sé nell'immagine ha una valenza negativa e mortifera, come si può evidenziare dalla stessa esperienza di Narciso o dal mito di Dioniso, barbaramente punito nel momento in cui avviene il rispecchiamento. La nuova visione offerta da Alberti si discosta sia dalla tradizione antica che medievale, in cui il piacere degli occhi preclude ogni superiore conoscenza, poiché conduce all'idolatria. Lo sguardo nello specchio non rappresenta un elemento mortifero e proibito ma permette al soggetto il conseguimento della conoscenza della realtà e di sé. Lo sguardo si ritrova nella pittura prospettica, in cui lo specchio diventa un concetto chiave. Tuttavia, rispetto allo specchio, il dipinto ha il vantaggio di creare un'immagine speculare permanente. In base alla concezione di Alberti, il genere del ritratto non può che essere associato al nuovo Narciso. I ritratti fissano l'immagine speculare, in modo che essa sopravviva alla persona raffigurata.

Nel primo autoritratto della storia dell'arte<sup>80</sup> di Jan Van Eyck (1390 – 1441), lo sguardo dell'artista scruta lo specchio, onde fissare per sempre il proprio volto nel dipinto. (Fig. 31) Il pittore non solo ritrae ciò che vede ma anche il modo in cui vede. L'artista porta sulla superficie pittorica il proprio sguardo, superando la meccanica rappresentazione della realtà. Egli si rappresenta e si afferma come soggetto. Infatti, l'oggetto del proprio dipinto

---

<sup>79</sup> L.B. Alberti, *Della Pittura*, II, 26

<sup>80</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo*, pag. 219 e seguenti

è il suo stesso sguardo che diventerà soggetto ogni volta in cui un osservatore lo incontrerà. Gli osservatori dell'epoca cercavano nell'immagine prospettica il proprio sguardo ed estendendo la riflessione all'arte teatrale si può leggere in analogia il concetto di *imitatio* espresso da Amleto nella II scena del III Atto, in cui prepara lo spettacolo teatrale attraverso il quale ha l'intenzione di smascherare i crimini di re Claudio. Una rappresentazione fedele della realtà, può infatti permettere quello scambio di sguardi e creare nello spettatore empatia, soprattutto se ciò che si vede rispecchia un episodio della propria vita.

Con la *Trappola per Topi*, Amleto e lo stesso Shakespeare esplorano le potenzialità del dramma, la cui finalità è reggere lo specchio alla natura<sup>81</sup>, quindi riflettere, come accade nella pittura prospettica, un'immagine realistica del mondo.

Tutta la scena è un intricato scambio di sguardi. Il Re e la corte osservano lo spettacolo in qualità di spettatori, ma loro stessi sono oggetto dello sguardo indagatore di Amleto che a sua volta è l'oggetto della visione dell'osservatore che a teatro assiste alla messa in scena della tragedia. L'espedito del metateatro rende ancor più ardita la prospettiva della scena a cui lo spettatore assiste. L'illusione creata potrebbe essere assimilata al *Ritratto di Architetto* di Bernardino Licinio. Il modello si guarda allo specchio e scopre accanto a sé il volto del pittore. Con il dito indica l'artista il quale rivolge il proprio sguardo al modello. L'artista si autoritrae nello specchio, rappresentando il modello di spalle e con il volto riflesso sulla stessa superficie, permettendo all'osservatore uno sguardo quasi teatrale, ricercato e suggestivo. (Fig. 32)

Amleto, come accade ad Edipo, è un personaggio che appartiene all'eredità mitica e viene elevato a simbolo grazie al magistrale processo creativo del drammaturgo che inserisce all'interno della vicenda tutte le problematiche e le caratteristiche del proprio tempo. Infatti, benché tracciare le fonti che Shakespeare ha utilizzato per dare vita ad *Amleto* sia un'operazione alquanto complessa<sup>82</sup>, si possono ritrovare molte analogie con racconti di secoli precedenti, in particolar modo con la vicenda narrata da Saxo Grammaticus, uno storico danese risalente tra il XII e il XIII e inserita nella *Gesta Danorum*, una raccolta di storie in sedici libri, scritte in latino, stampate per la prima volta a Parigi nel 1514 con il titolo *Danorum Regum Heroumque Historiae*. La storia raccontata da Saxo, narra della

---

<sup>81</sup> *Amleto*, III, scena 2, 17 - 23

<sup>82</sup> Sull'argomento di veda *The story of Hamlet* in W. Shakespeare *Hamlet* edited by A. Thompson and N. Taylor, The Arden Shakespeare.

vicenda del re di Danimarca Rorik che assegna a due fratelli, Horwendil e Fengo il governo della Jutland. Dopo che Horwendil ha ucciso il re di Norvegia, sposa la figlia di re Rorik, Gerutha, da cui nasce Amleth. Successivamente Fengo uccide il fratello e sposa la vedova. Amleth, a conoscenza di tale crimine, finge la pazzia ma destando perplessità in molti che tentano con vari espedienti di smascherare la sua finzione, senza ottenere alcun risultato. Fengo, riconoscendo l'insuccesso delle trappole, decide di esiliare Amleth in Inghilterra ed una volta sbarcato sarebbe stato ucciso. Tuttavia Amleth riesce con grande astuzia ad evitare la propria condanna, mandando a morte chi lo aveva accompagnato in Inghilterra e ritorna in Danimarca ed una volta giunto a palazzo assiste alla scena del suo funerale che si stava celebrando a corte. La vendetta del principe si compie con il calare della notte, attendendo che tutti i cortigiani, ebbri di vino, fossero caduti nel sonno profondo, appicca fuoco al palazzo e uccide Fengo con la spada. Dopo la morte di quest'ultimo, Amleth viene proclamato Re.

Molti sono i punti in comune con la storia di Shakespeare. L'assassinio del re, il matrimonio incestuoso e la follia del principe sono tre elementi che si ritrovano in *Amleto*. Tuttavia in Shakespeare vi sono ulteriori sfumature che oltre ad ammorbidire il carattere violento e barbarico della storia di Saxo, inseriscono, con un finale tragico, la vicenda nel mondo rinascimentale del XVI secolo. Il tema della vendetta inoltre si può rintracciare in altre fonti probabilmente conosciute da Shakespeare. Eccentrica rispetto alla tradizionale connessione tra Amleto ed Edipo che ha portato Freud a leggere il dramma shakespeariano alla luce delle dinamiche della colpa riscontrata nella tragedia dell'*Edipo Re*<sup>83</sup>, è la teoria proposta da Louise Schleiner<sup>84</sup>, in cui si avvicina Amleto piuttosto che ad Edipo, alla figura di Oreste, conosciuto da Shakespeare attraverso la lettura in latino delle opere di Eschilo o di Euripide<sup>85</sup>, oppure grazie ai racconti di tali tragedie da parte dei latinisti.

Oltre ai riferimenti ad Oreste e alle leggende nordiche o orientali in cui è protagonista il tema della vendetta dell'assassinio del padre da parte del figlio, si può individuare nella storia narrata da Tito Livio in *Ab urbe condita libri CXLII*. Lo storico romano racconta la

---

<sup>83</sup> E. Jones, *The Oedipus Complex as an explanation of Hamlet's Mystery. A study in motive* in American Journal of Psychology, Vol. 21 N. 1, January 1910, pagg. 72 - 113

<sup>84</sup> L. Schleiner, *Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of "Hamlet"*, in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 41, 1990, pagg. 29 - 48.

<sup>85</sup> Eschilo, *Oresteia* (*Ὀρέστεια*) è una trilogia formata dalle tragedie *Agamennone*, *Le Coefore*, *Le Eumenidi* e seguita dal dramma satiresco *Proteo* perduto. Euripide *Orestes* (*Ὀρέστης/Oréstes*), tragedia rappresentata nel 408 a.C. nel teatro di Dioniso.

vicenda di Lucio Bruto il Giovane il quale, fingendosi pazzo, *stulti sapiens imitator*, porta a termine la vendetta per la morte del padre e del fratello<sup>86</sup>.

A differenza della messa in scena della pazzia a scopo di vendetta, in *Amleto* vi è un elemento assente nella versione di Saxo, ossia la rappresentazione de *L'Assassinio di Gonzago*, la trappola per topi attraverso cui il principe vuole intrappolare il re attraverso il mezzo del teatro. Infatti, mentre in Saxo il crimine di Fengo è conosciuto a corte, in Shakespeare l'assassinio da parte di re Claudio è celato e viene rivelato ad Amleto e al pubblico grazie all'intervento dello Spettro del re ucciso.

*A warning for Fair Women* è l'opera che, come raccontato da Thomas Heywood<sup>87</sup>, ha indotto una vedova a confessare l'assassinio del marito per poter vivere liberamente una storia d'amore con il giovane amante. Il dramma infatti racconta di una donna che sorpresa con un amante, uccide il marito il cui fantasma tuttavia la perseguita. Sia l'opera, in repertorio nella compagnia di Shakespeare dal 1599, sia il potere del teatro sono ben conosciute dal drammaturgo inglese che le rielabora nell'episodio del *mouse trap*. Inoltre *L'Assassinio di Gonzago* è un dramma che, a detta di Amleto è molto conosciuto e può essere rintracciato nella storia di Francesco Maria I della Rovere, morto avvelenato da Luigi Gonzago, parente della moglie, dopo che gli aveva versato poche gocce di un liquido mortale nelle orecchie.

Nella moderna psicanalisi, *Amleto* è paradigma per le teorie di Jacques Lacan<sup>88</sup>. La dinamica che si gioca sulla scena del *Mousetrap* e lungo tutta la tragedia può essere letta come esempio della successione delle fasi di proiezione e introiezione da parte del soggetto che osserva un'immagine. La prima descrive la percezione iniziale dello spettatore dell'immagine riflessa nello specchio, apparentemente perfetta e completa, definendo la sfera dell'immaginario. La seconda descrive i tentativi da parte del soggetto di incorporare l'immagine riflessa, assimilandola all'interno dell'archivio delle identificazioni che compongono il "sé". La dinamica descritta nello "stadio dello specchio"<sup>89</sup>, si riferisce nel periodo tra i sei e i diciotto mesi di vita del bambino, in cui costruisce il suo ego di fantasia

---

<sup>86</sup> Shakespeare si riferisce a tale episodio esplicitamente in due occasioni, in *The Rape of Lucrece* nel 1594 e in *Henry V* 1599. *The story of Hamlet* in W. Shakespeare *Hamlet* edited by A. Thompson and N. Taylor, The Arden Shakespeare.

<sup>87</sup> T. Heywood, *Apology of Actors*, 1612 in P. Armstrong, *Watching Hamlet watching: Lacan, Shakespeare and the mirror/stage*.

<sup>88</sup> J. Lacan (1901 – 1981) è stato uno dei più influenti psicoanalisti della scena contemporanea.

<sup>89</sup> "*Le stade du miroir*". La parola *stade* può essere tradotta sia come stadio nel senso di fase sia come teatro, palcoscenico.

in linea con l'immagine nello specchio, coordinata e perfetta. Ma questa non corrisponde alla realtà. L'immaginaria identificazione produce quindi una frustrata aggressività, creando il desiderio nell'osservatore di assimilare l'immagine nella sua totalità ma rimane in disparità con essa, avendo un'esperienza del proprio corpo solo parziale e frammentata. Così si crea il desiderio di annientamento dell'ideale, ma essendo legato alla propria identificazione, il soggetto rimane ingabbiato in un invalidante stallo.

Lacan, in *Desire and Interpretation of Desire*, assume il rapporto tra Amleto e Laerte a modello per tale dinamica di fascinazione.

Partendo dalla descrizione fatta da Amleto di Laerte<sup>90</sup> afferma che l'immagine presentata assorbe totalmente l'osservatore. L'unica soluzione a tale situazione è la distruzione di entrambe le parti. Alla fine, Amleto, combattendo il suo ego ideale, si provoca la morte. "The one you fight is the one you admire the most. The ego ideal is also, according to Hegel's formula which says that coexistence is impossible, the one you have to kill.."<sup>91</sup>

Analizzando l'opera sotto la lente della moderna psicoanalisi le problematiche psicologiche e le strutture più intime dei personaggi assumono ulteriore complessità.

Il tema del doppio è presente in tutta la tragedia, e si dirama nella complessità dei rapporti ossimorici tra personaggi e tra scena e pubblico, in una perfetta fusione di immaginario e reale, essere ed apparire, volere ed agire, nell'estremo tentativo di una sintesi attuabile solo con la distruzione di entrambe le parti.

---

<sup>90</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, V, scena 2, 118 – 20

<sup>91</sup> J. Lacan, 1977 in *Watching Hamlet Watching in Alternative Shakespeare* vol.2, pag. 226 "Quello che combatti è colui che ammiri di più . L'ego ideale inoltre, in linea con la formula di Hegel che afferma l'impossibilità della coesistenza, è quello che devi uccidere", traduzione mia.



## Capitolo 3

### Ombre. Edward Gordon Craig

#### 3.1 *Luci ed ombre sulla scena*

Il teatro moderno sin dalle sue prime manifestazioni ha portato alla luce la questione dell'illuminazione sia del luogo scenico che della sala che ospitava il pubblico. Le modalità e i mezzi per illuminare funzionali alla resa illusionistica della scena sono argomenti costanti nella trattatistica di XVI e XVII secolo. Tuttavia, con l'analisi delle potenzialità artistiche della luce si pone anche il problema delle ombre, della loro generazione e del loro impiego scenografico.

Nel periodo barocco, l'alternanza tra luce e buio rispondeva alla poetica del meraviglioso volta a suscitare stupore negli spettatori. Infatti, si può osservare come la luce artificiale prima dell'avvento dell'elettricità non fosse un elemento che permeava la quotidianità. I ritmi del dì e della notte erano scanditi dalla luce naturale e negli ambienti pubblici come all'interno delle abitazioni prevaleva il buio. La luce sulla scena era così metafora dello splendore della corte, ma anche un eccezionale momento di meraviglia, in contrasto con la penombra della vita quotidiana.

La scenografia barocca affida gran parte del suo effetto ai giochi di luce, integrati alla grandiosità dei movimenti delle macchine sceniche. Durante le grandi celebrazioni la scenotecnica insieme alle luci, ai costumi e agli arredi sono al servizio del programma allegorico e celebrativo di corte.

Gli spettacoli prevedevano sistemi e procedimenti sempre più complessi, che hanno permesso non solo uno sviluppo tecnologico ma anche una maggiore consapevolezza dell'elemento luminoso nel disegno complessivo dell'allestimento. Cristina Grazioli<sup>92</sup> individua diverse tipologie di scene che utilizzano la luce come elemento drammaticamente attivo. Il contrasto tra luce e tenebra è fondamentale per la rappresentazione della contrapposizione tra vita e morte o della polarità tra Paradiso e Inferno.

---

<sup>92</sup> C. Grazioli, *Op. Cit.* pag. 30

Nell'allestimento di Alfonso Parigi per le *Nozze degli Dei*, rappresentato a Firenze nel 1637 nel cortile di Palazzo Pitti, si alternano sulla scena luoghi di pace e luoghi infernali e gli elementi di acqua, cielo, terra e fuoco. Il Prologo è ambientato nelle campagne di Firenze con veduta dell'Arno. Un'ambientazione dai tratti famigliari, in cui l'occhio trova prospetticamente il punto di fuga nello scorcio lontano della città. Le scene successive, sono un susseguirsi di ambientazioni sempre più fantastiche e lontane dalla realtà, sino a giungere nella Grotta di Vulcano e nell'Inferno<sup>93</sup> in un lento passaggio dalla luce della natura al buio degli Inferi. La scena finale<sup>94</sup> per contrasto è una meravigliosa visione celeste, in cui la stessa architettura del cortile del palazzo viene trasfigurata, le cortine si fondono con le nuvole e i movimenti coreografici occupano lo spazio del cielo in tutta l'altezza. (Figg. 33 – 35).

Tuttavia, moltiplicando le fonti luminose in scena si crea inevitabilmente il problema delle ombre. La luce reale infatti, creava ombre e sfumature che potevano non accordarsi con gli effetti dipinti sulla scenografia e creare discontinuità.

Nicola Sabbatini (1574 – 1654) nel suo trattato *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*, pubblicato tra il 1637 e il 1638 a Ravenna, trasmette la sua esperienza di ingegnere e apparatore al servizio del duca della Rovere.

Il manuale è diviso in due libri. Il primo è dedicato alla costruzione della sala teatrale e alle regole prospettiche applicate alle scene. Il secondo è concentrato sulla costruzione e manovra delle macchine, degli espedienti scenotecnici e delle mutazioni a vista. Le questioni di illuminotecnica vengono affrontate nel secondo libro. Oltre a fornire un elenco dettagliato dei vari tipi lumi, l'autore fornisce precise indicazioni sulla fabbricazione di candele e torce e sulla loro manutenzione. In sala secondo Sabbatini vanno collocate poche fonti luminose mentre è necessario abbondare nelle prospettive, senza impedire le mutazioni e i movimenti delle macchine di scena; sconsiglia le luci di ribalta e affronta la questione della luminosità interna alla pittura: le ombreggiature riprodotte dalla pittura devono essere coerenti con le ombre reali prodotte sulla scena.

Nello spettacolo barocco l'ombra assume valore in quanto opposto della luce, caricata di significati allegorici e simbolici. Una testimonianza di utilizzo attivo dell'ombra nel corso della rappresentazione è fornita dall'opera di Angelo Ingegneri (1550 – 1613) che dirige

---

<sup>93</sup> Atto IV, scena X. Atto V, scena III.

<sup>94</sup> *Tutta la scena cielo aprendosi dalla destra, e dalla sinistra parte: in aria si vede una grandissima lontananza.* Atto V, scena VI.

nel 1585 la rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle all'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza. Nel 1598 pubblica *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentar le favole sceniche*, in cui vengono raccolte tutte le riflessioni, il progetto e la descrizione dello spettacolo del 1585. All'illuminotecnica l'autore dedica notevole attenzione nel corso della trattazione e raccomanda di fare in modo che tutte le luci siano concentrate sullo spazio scenico e non verso il pubblico, il quale più sarà al buio, tanto più gli apparirà luminosa la scena.

Per la rappresentazione di spettri Ingegneri utilizza le ombre. Il personaggio, in posizione ravvicinata rispetto alla prospettiva, giocando sullo scarto di proporzioni farebbe apparire la propria ombra enorme, suscitando orrore. Questa parte di scena potrebbe essere ricoperta con un velo nero, che lascerebbe sommariamente intravedere i movimenti. L'ombra dovrebbe muoversi sopra un piccolo meccanismo dotato di ruote che consentirebbe di farla sparire rapidamente e contemporaneamente far bruciare il velo, creando un effetto meraviglioso e straordinario. Tramite l'alternanza luce ed ombra, si vuole così suscitare nello spettatore un effetto emotivo.

Il ruolo delle ombre nel trattato di Ingegneri anticipa le poetiche del meraviglioso barocco ma anticipa anche la concezione dell'ombra come elemento scenico attivo, proprio delle elaborazioni teoriche d'avanguardia tra XIX e XX secolo.

In epoca barocca, osserva Grazioli, si sviluppa un tema particolare, quello della grotta, coerente con gli effetti ricercati attraverso l'alternanza tra la luce e il buio. È un elemento che si ritrova anche in architettura, in particolare nei complessi delle ville di delizia.

Vincenzo Scamozzi, nel terzo libro de *L'Idée della Architettura Universale*, pubblicata nel 1615, offre una panoramica riguardo alla tendenza di arricchire i giardini delle residenze suburbane di ninfei e grotte, ambienti fantastici ed artificiosamente costruiti e decorati, in cui si sperimentavano arditi giochi d'acqua, i quali non potevano che destare meraviglia e stupore nei visitatori.

[...]fontane, che si fanno per via di Loggie, e Portici, e Stanze, e Grotti Portici sotto, e sopra terra in volto, e selicate de' Ciottoli, e rinvestite, de Tuffi, et altre materie impetrite in varie forme dalla natura: e poi adornate quà, e là di Nicchij con Statue di pietra, e talhor di metallo, le quali per via di Spilli gettino, e spruzzino le acque<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> V. Scamozzi, *L'Idée della Architettura Universale*, Venezia 1615, Parte I, Libro III, Cap.XXVIII, p. 343.

La villa di delizia è stato un genere architettonico particolarmente diffuso a partire dal XVI secolo tra la nobiltà e le famiglie più facoltose. Sono residenze poste lontano dalla città, in cui la famiglia si ritirava nei periodi di villeggiatura, dedicando il proprio tempo al riposo e agli svaghi. Nel territorio milanese sono particolarmente diffuse lungo il percorso del Naviglio Grande, del Naviglio della Martesana e verso la Brianza. Un caso esemplare è rintracciabile in Villa Visconti Borromeo Arese Litta, a Lainate voluta da Pirro I Visconti Borromeo, conte di Brebbia, a partire dal 1585 e citata dallo stesso Scamozzi a fianco delle ville e dei palazzi di Roma e Genova e di alcuni importanti edifici situati nel milanese come la villa Gonzaga Simonetta e la villa Litta a Trezzano, riguardo alla moda di arricchire i giardini di tali residenze con i ninfei.

Il ninfeo di Villa Visconti Borromeo, progettato da Martino Bassi<sup>96</sup>, è un edificio monumentale per giochi d'acqua nel quale, per una estensione di circa mille metri quadrati coperti, viene ambientata una sequenza di grotte artificiali rivestite da stalattiti, stalagmiti, arricchite da rocce, conchiglie e pietre dure colorate disposte a formare delle composizioni floreali e talvolta inserite a fingere meraviglie della natura tra concrezioni calcaree gocciolanti d'acqua.

Stendhal Marie Henri Beyle (1783 – 1842) ricorda in *Rome, Naples et Florence en 1817* la villa di Lainate, ed in particolare il suo ninfeo in cui “conviene guardarsi bene dal passeggiare soli a Leintate. Il giardino è pieno di getti d'acqua fatti apposta per inzuppare gli spettatori. Posando il piede sul primo gradino di una certa scala, sei getti d'acqua mi sono schizzati tra le gambe”<sup>97</sup>.

Il complesso architettonico della villa presenta una pianta rettangolare ed è costituito da una successione di spazi e di stanze simmetricamente disposti ove erano collocate le collezioni d'arte di casa Borromeo Visconti Litta, dipinti, raccolte di fossili, minerali, monete, reliquie sacre, automi, strumenti meccanici e reperti archeologici. Il lato meridionale è arricchito da statue in stucco. Due balaustre in pietra conducono all'atrio d'accesso al Ninfeo, chiamato *Atrio dei Quattro Venti*, dalla pianta ottagonale che risulta un punto di snodo lungo il percorso. Proseguendo verso nord, lungo l'asse longitudinale principale, si esce all'esterno in una zona di giardino, ove un tempo erano collocate statue

---

<sup>96</sup> M. Bassi (1542 – 1591) è stato un architetto italiano attivo principalmente in area lombarda e milanese.

<sup>97</sup> Stendhal Marie Henri Beyle , *Rome, Naples et Florence en 1817* , Bari, Laterza, 1974 pag. 15

in bronzo. Muovendosi, invece, all'interno del Ninfeo si inizia un percorso trasversale. Le sale del Ninfeo sono decorate a mosaico di ciottoli tondi bianchi di quarzo e neri di calcare disposti a comporre complicati intrecci di motivi geometrici e floreali. Le decorazioni, diverse in ogni ambiente, si ripetono simmetricamente sulle pareti di ogni sala. I soffitti delle sale dl lato settentrionale presentano una tecnica originale realizzata tra il 1587 e il 1589 da Camillo Procaccini (1550-1627). E' la tecnica dei ciottoli dipinti e rappresenta un *unicum* nella storia delle realizzazioni a mosaico note<sup>98</sup>. (Figg. 36 – 37)

La grande attenzione per le complicate scenografie, i grandiosi progetti architettonici e l'apparato iconografico che caratterizzano i progetti delle residenze suburbane rivelano l'intento celebrativo ed encomiastico attorno a cui ruotava tutta la poetica barocca del meraviglioso.

Gli effetti della luce e delle ombre vengono indagati non solo dalla scenografia e in architettura, ma anche nell'arte dell'incisione e nel disegno.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669) è stato uno dei pittori più celebri della storia dell'arte moderna, ed un abile incisore e sperimentatore di tecniche artistiche e di stampa. Nel corso della sua vita ha collezionato un numero notevole di opere e stampe, tant'è che possedeva tutte le incisioni prodotte e volumi che contenevano copie di tutte le opere dell'arte italiana.

Il maestro produce una grandissima quantità di incisioni e sperimenta continuamente tecniche e soggetti raffigurati. L'indagine sulla luce è stata uno dei motivi fondamentali della sua ricerca artistica. Dimostra di conoscere profondamente le infinite possibilità della luce utilizzando l'acquaforte in senso pittorico e approdando a risultati al limite dell'arte figurativa. Con la sua pittura e la sua incisione affronta l'analisi della realtà manifestando l'esigenza di approfondire la tensione psichica degli eventi e il contenuto emozionale. L'incisione *Le Tre Croci* traduce la drammaticità della scena in una sintesi segnica e in un contrasto illuministico di bianco e nero. (Fig. 38)

In alcuni casi, tirando la lastra in tanti stati, ottiene risultati sempre più scuri, in cui il contrasto con gli elementi in luce dà vita ad effetti di intenso chiaroscuro, ai limiti dell'acquaforte. Un elemento che verrà scoperto nella scenografia teatrale di XX secolo sarà il vuoto ed il Maestro, grazie allo studio di immagini provenienti dall'India e

---

<sup>98</sup> Per un maggior approfondimento riguardo alla tipologia della Villa di delizia lombarda si veda l'opera di Marcantonio Dal Re, *Ville di Delizia o siano Palagi camparecci dello Stato di Milano*, 1726 – 1743.

dall'Estremo Oriente, entra in contatto con un canone linguistico differente, sia nei soggetti che nelle modalità di rappresentazione, componendo immagini in cui il vuoto nero tanto quanto l'elemento fisico presente nella rappresentazione.

La grande modernità di Rembrandt è nell'aver nobilitato a soggetto qualsiasi elemento che attirasse il proprio interesse. Infatti le sue opere pittoriche ma anche le incisioni e i disegni raccolgono una varietà quasi infinita di soggetti. Si passa dalla mitologia alla Bibbia, dal mondo degli umili alle composizioni barocche, dai paesaggi alle scene di caccia, agli animali, ai ritratti. In particolare, nei paesaggi con alberi, di cui vi sono anche incisioni, i soggetti ritratti sono semplici elementi della natura in composizioni estremamente equilibrate e nobilitate dalla magistrale distribuzione delle luci e delle ombre. Il vuoto è protagonista, insieme agli elementi della natura, alle luci e alle ombre, partecipando alla composizione dell'immagine che risulta essere equilibrata e fascinosissima, anticipando gli esiti della moderna fotografia.

Analizzando il disegno e l'incisione di Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770) in confronto con l'opera incisoria di Rembrandt, si può osservare che se per il maestro olandese vi sia una predominanza delle ombre da cui prendono forma i soggetti, in Tiepolo i disegni prendono vita dalla luce.

Nella *Madonna con Bambino* il bianco è ottenuto con la carta di riserva, senza usare la biacca, attraverso una sapiente distribuzione del colore. Dipingendo solo l'ombra, il bianco è il protagonista donando un effetto di solarizzazione alle figure, inondate di luce. (Fig. 39)

I suoi disegni, raccolti in dieci volumi, sono stati gelosamente conservati dal Maestro sino alla sua morte e neanche il figlio Gian Domenico li volle mai vendere. Tuttavia, dopo la morte di Gian Domenico vengono acquistati da Antonio Canova (1757 – 1822) dopo la svendita operata dalla vedova di Gian Domenico.

Tiepolo sin dalle opere giovanili dimostra una predilezione nei confronti dell'elemento luminoso. Inizialmente influenzato dal drammatico espressionismo chiaroscurale di Giovan Battista Piazzetta (1683 – 1754), passa all'eliminazione degli arditi contrasti per utilizzare la luce come elemento di armonica coesione tra figura ed ambiente. Nella sua

vasta produzione<sup>99</sup>, recupera con senso critico il patrimonio della pittura monumentale di XVI e XVII secolo, per ricreare un mondo enfatico e spettacolare attraversato da temi religiosi e allegorici, in spazi che si dilatano vertiginosamente sfruttando al massimo le possibilità della scienza prospettica e manipolando sapientemente il dosaggio e la distribuzione della luce in accordo con il variare dei timbri cromatici.

Tutta la produzione incisoria di Tiepolo, a cui sono attribuiti trentasette fogli è caratterizzata dalla costante attenzione nei confronti della luce. I soggetti vengono distinti in *Capricci* e *Scherzi*. Probabilmente i *Capricci* sono lavori che precedono il 1743, mentre gli *Scherzi* sono di epoca posteriore. In queste immagini la protagonista assoluta è la fantasia anche in senso magico ed esoterico, come capacità di produrre situazioni tematiche. Le ambientazioni sono pervase da una limpida atmosfera, corrosa dal sole e bruciata dalla luce.

In teatro la consapevolezza delle potenzialità dell'elemento luminoso e soprattutto delle ombre si manifestano solo con il XX secolo e con le opere di Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig, i quali liberando la scena dal verosimile, riescono ad indagare lo spazio come elemento puro, in cui luci, ombre e vuoto concorrono a costruire una nuova tipologia di scena.

### 3.2 *Edward Gordon Craig, verso il vuoto in scena*

Edward Gordon Craig<sup>100</sup> (1872 – 1966) nasce nel 1872, in Gran Bretagna. È figlio illegittimo di Ellen Terry (1847 – 1928), una giovane attrice che diventerà tra le più famose ed acclamate d'Europa, e di Edward William Godwin<sup>101</sup>, architetto e scenografo. Craig ha dedicato tutta la sua vita all'arte del teatro, sia con l'attività giovanile di attore, che di teorico, regista, produttore e scenografo.

---

<sup>99</sup> Giovan Battista Tiepolo è attivo a Milano in Palazzo Archinto, Palazzo casati Dugnani, in Sant' Ambrogio per affreschi nella sagrestia, in Palazzo Clerici, Palazzo Isimbardi e nella Cappella Colleoni di Bergamo. R. Bossaglia, *Tiepolo a Milano. L'itinerario lombardo del pittore veneziano*, Milano, Skira 1996

<sup>100</sup> Il nome di battesimo di Craig è Henry Edward Gordon Godwin Wardell. Assume il nome d'arte di Edward Gordon Craig nel 1889, legalizzato nel 1893.

<sup>101</sup> E.W. Godwin ( 1833 – 1886) è stato un architetto, arredatore e scenografo inglese della seconda metà del XIX secolo. Svolsse la sua opera nell'ambito del mito dell'arte greca, dell'etica del *gothic revival* e del gusto per l'estremo oriente. Tra i suoi amici più cari vi è Oscar Wilde (1854 - 1900) che lo ricorda in *Intentions* come “uno degli spiriti più artistici del secolo in Inghilterra”.

La sua infanzia e la sua formazione artistica sono caratterizzate dalla presenza di due figure fondamentali, la madre ed Henry Irving, il più grande attore della scena inglese, un artista ma anche un anticipatore della moderna figura del regista.

Henry Irving (1838 – 1905) domina l'ultimo ventennio del XIX secolo, non solo come uno degli ultimi grandi attori, ma anche come abile impresario ed intelligente allestitore delle opere da lui medesimo interpretate. Realizza effetti scenici straordinari, sfruttando le potenzialità dell'illuminazione a gas ed è il primo direttore teatrale che oscura interamente la sala durante la rappresentazione. Inoltre, nei vent'anni di direzione del Lyceum Theatre<sup>102</sup> approda all'uso della luce elettrica nel 1903. Abile sperimentatore di colori ed effetti luminosi, Irving osserva che la luce può essere utilizzata sulla scena non solo per illuminare alcune parti, ma soprattutto per lasciarne in ombra altre. Maestro nella realizzazione di effetti chiaroscurali di grande intensità, aggiunge alla tradizionale gamma cromatica offerta dalle lampade dell'epoca nuove sfumature, applicando lacche trasparenti al vetro dei *limelights*<sup>103</sup> così da ottenere combinazioni inedite.

Il contesto culturale in cui Irving si forma è costituito da un grande fermento letterario ed artistico. Sono gli anni in cui vengono pubblicati i romanzi di Emily, Anne e Charlotte Brönte<sup>104</sup> e Charles Dickens<sup>105</sup> scrive le avventure di *David Copperfield*. John Ruskin pubblica *The Seven Lamps of Architecture*, nel 1849. In pittura sono gli anni dei Preraffaelliti di cui Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882) è il maggior esponente.

L'intensità dell'emozione e l'aderenza puntuale alla realtà sono gli elementi costanti che si ritrovano all'interno delle varie manifestazioni culturali ed artistiche.

Il mondo del teatro tuttavia era pervaso da una situazione di stagnazione e sterile immobilismo, da cui solo alcune personalità si sono contraddistinte cercando di nobilitare il proprio lavoro sulla scia del romanticismo che si volgeva all'indagine storica in letteratura ed in arte e con il sapere della nuova scienza filologica. Gli spettacoli allestiti si

---

<sup>102</sup> H. Irving assume la direzione e la responsabilità amministrativa del Lyceum nel 1878. V. Garavaglia, *Op.Cit.* pag 68

<sup>103</sup> Il *limelight* è una lampada ad ossido di calcio, inventata dall'ingegnere inglese Thomas Drummond (1797 – 1840). La lampada nasce nel 1826 dalle sperimentazioni dell'ingegnere su fonti di illuminazione alternative al gas.

<sup>104</sup> Emily Brönte (1818 – 1848) è l'autrice di *Wuthering Heights*, Charlotte (1816 – 1855) di *Jane Eyre* ed Anne (1820 – 1849) di *Agnes Grey*. Tutti e tre i romanzi vengono pubblicati nel 1847.

<sup>105</sup> C. Dickens (1812 – 1870) è stato uno dei più famosi autori inglesi nonché giornalista e reporter di viaggio. Il corpus di opere prodotte conta racconti, saggi, articoli e romanzi. Tra i titoli più famosi si possono ricordare *Le Avventure di Oliver Twist*, *David Copperfield* e il *Canto di Natale*.



caratterizzavano da una curatissima minuziosità archeologica e da esattezza filologica. In Inghilterra, Samuel Phelps (1804 – 1878) e Charles Kean (1811 – 1868) sono figure che costituiscono parte di tale tradizione.

Le messe in scena di Kean al Princess's Theatre di Londra, preso in gestione nel 1850, sono caratterizzate da puntigliose ricostruzioni d'ambiente storico filologiche. Tale mania antiquaria era applicata anche a testi di fantasia, che venivano trasposti in scena come se fossero trattati illustrati di usi e costumi di popoli antichi. Il 1856, anno in cui la messa in scena di Kean di *A Midsummer Night's dream* riscuote un enorme successo, è anche l'anno del debutto di Henry Irving al New Royal Theatre di Londra, nella parte del duca d'Orléans nell'opera *Richelieu* di Bulwer-Lytton<sup>106</sup>.

Tutta la vita di Henry Irving è dedicata totalmente al teatro. Le sue messe in scena si caratterizzano per un'estrema cura nello studio dell'allestimento e nella visione unitaria della rappresentazione. Egli cura ogni particolare in modo che possa risaltare ancora di più la sua grande personalità sul palco. Inoltre, dopo aver assistito al *Julius Ceasar* nel 1881 al Drury Lane, allestito dalla compagnia dei Meininger durante il loro tour europeo, decide di mettersi in competizione in bravura, ricercando negli spettacoli classici precisione archeologica assoluta e curando in misura maggiore l'insieme della rappresentazione e la verosimiglianza della scena.

Il giovane Edward Gordon Craig debutta sulla scena all'età di sei anni in *Olivia* di W. G. Wills al Court Theatre di Londra, nel 1878. Dopo aver accompagnato la madre durante la tournée americana della compagnia del Lyceum Theatre, nel 1885 ne entra a far parte ufficialmente e vi rimane per otto anni.

Una volta scritturato nella compagnia, Irving volle che studiasse recitazione, danza e francese.

Il Lyceum Theatre ed Henry Irving furono la mia vera scuola e il mio vero maestro. Tutte le altre scuole non erano state nulla. Divenni attore. E il solo fatto fisico di essere in un teatro, il migliore d'Inghilterra col più grande attore d'Europa e con mia madre – attrice – mi bastava.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup>Edward George Earle Bowler-Lytton (1803 – 1873) è stato uno scrittore, drammaturgo e politico britannico.

<sup>107</sup> E.G.Craig, *Index to the Story of My Days*, Londra, 1957, in F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, pag. 161

Tuttavia la vita e la quotidianità del giovane Craig risulta essere tutt'altro che serena. La complicata situazione familiare, l'essere ricordato dalla critica come figlio di Ellen Terry, la mancanza della figura paterna e la presenza costante della monumentale personalità di Irving<sup>108</sup>, hanno caratterizzato gli anni giovanili di Craig, profondamente segnati da infelicità, depressioni ed instabilità emotiva.

L'invito allo studio da parte del maestro Irving, in particolare leggendo e collezionando libri, porta il giovane alla conoscenza della letteratura e dell'arte. Nella sua biblioteca si possono ritrovare opere di Ruskin, Shelley o Alexandre Dumas che rivelano il contesto culturale in cui il giovane Gordon si è formato. In particolare egli si sente legato ed attratto da William Blake<sup>109</sup>. È l'autore che meglio conosce e che "per tutta la mia vita è sempre stato con me"<sup>110</sup>. Blake è il poeta visionario, artista e profeta ispirato da messaggi divini e con una grande fede nell'immaginazione e per Craig è il termine di passaggio dagli interessi letterari a quelli figurativi. Infatti, sotto la guida della madre, Craig inizia a frequentare la National Gallery di Londra, scoprendo e studiando i maestri del Rinascimento italiano. Egli inizia lo studio dei dipinti con un particolare interesse per i costumi ma viene attratto in breve tempo dalla luce, l'elemento che rivelava lo spazio, i corpi e la visione spaziale prospettica. Tali studi si dimostreranno fondamentali nelle ricerche successive compiute da Craig nella formulazione dello spazio scenico e dagli equilibri che lo regolano.

Negli anni novanta la personalità del giovane andava a formandosi, accentuando la posizione dicotomica nei confronti di Irving. Se inizialmente il grande attore inglese era il modello da imitare in ogni aspetto della vita professionale, successivamente si rivela fonte di insoddisfazione e frustrazione. Irving era un artista meticoloso, intelligente e studioso degli effetti scenici. I suoi personaggi erano costruiti con cura estrema e grazie all'esercizio e allo studio continuo riusciva ad adattare i personaggi interpretati ai suoi difetti fisici. Analizzando la sua performance in *The Bells*<sup>111</sup>, Craig arriva a riconoscere l'assoluta superiorità del maestro e si pone la questione riguardo allo sviluppo della propria carriera,

---

<sup>108</sup> Alla figura del maestro, Craig dedica l'opera *Henry Irving*, pubblicata nel 1930

<sup>109</sup> William Blake (1757 – 1827) è stato un poeta, incisore e pittore inglese.

<sup>110</sup> E.G.Craig, *Index to the Story of My Days*, Londra, 1957, in F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, pag. 163

<sup>111</sup> *The Bells* è una riduzione teatrale di Leopold Lewis dal dramma di Erckmann e Chatrian *Le juif polonais*, del 1867.

domandandosi se diventare un pallido riflesso di Irving o scoprire se stesso, le proprie doti e costruirsi una personalità indipendente.

Nel 1893 lascia Londra e si trasferisce in una piccola casa di campagna ad Uxbridge. Pochi mesi dopo, nonostante il parere contrario di Irving si sposa con una sarta teatrale amica di famiglia. Tale distacco non apporta nell'immediato benefici o soddisfazioni. Il matrimonio si rivela un errore, oltre ad allontanarlo dall'attività del Lyceum Theatre per cui era prevista una *tournée* americana da cui viene escluso dal cast dallo stesso Irving. Tuttavia, in un momento in cui autocommiserazione e frustrazione erano protagoniste delle sue giornate, avviene una svolta fondamentale, che segnerà tutta l'attività futura di Craig.

Non lontano dalla sua casa abitavano due giovani artisti, William Nicholson, sua moglie ed il fratello di lei, James Pryde. Nicholson e Pryde possedevano un'attività come grafici che li porterà al successo con la firma *The Beggarstaff Brothers*. Erano artisti grafici, pittori ed incisori di grande valore e di una raffinatissima tecnica. Craig instaura con loro un fecondo rapporto di amicizia, soprattutto con Pryde appassionato di teatro. (Fig. 40 – 41) Osservandoli al lavoro, Craig comprende come la grafica sia un mezzo di liberazione, uno strumento con cui esprimere qualcosa di nuovo, personale e diverso. In particolare rimane colpito dal processo xilografico<sup>112</sup>, che a differenza della pittura prevede un disegno di luce, in cui il superfluo ed il colore vengono abbandonati per ritornare all'essenzialità. Incidendo, si dona la luce nel buio e le zone scavate divengono zone di luce, di bianco nel nero. Apprendendo i fondamenti della xilografia, Craig attraversa un periodo di febbrile produzione che lo allontana in parte dal mondo del teatro e dall'attività di attore. La scoperta della nuova tecnica artistica che trova il suo fondamento nella stilizzazione del reale in forme elementari, lo aiuta a scoprire l'esistenza di un mondo creativo al di fuori dal teatro, che reagiva contro la routine archeologizzante vittoriana.

Le prime produzioni di Craig risentono dell'influsso stilistico di Pryde. Tra le sue fonti si può ritrovare anche Jaques Callot. (Fig. 43) Oltre alla progressiva conoscenza di artisti ed incisori, tali anni sono segnati dalla scoperta dell'opera di Walt Whitman (1819 – 1892) il poeta ribelle e apostolo della libertà.

---

<sup>112</sup> La xilografia è una tecnica di incisione su legno. Si vale come matrice una tavola di legno duro, tagliato nel senso della fibra (legno di filo) o trasversalmente alla fibra (legno di testa). Utilizza il segno in rilievo risparmiato, ossia in superficie e risultante dallo scavo dei bianchi. In *Le Tecniche Artistiche* a cura di Corrado Maltese, pagg. 263 – 272, 1973.

Il 1893 è la data della prima messa in scena di Craig in qualità di direttore e primo attore ad Uxbridge. Per una serata di beneficenza viene allestito *On ne badine pas avec l'amour* di Alfred de Musset<sup>113</sup>. Craig cura ogni aspetto della messa in scena e la cui preparazione lo occupa per circa due mesi e mezzo.

Sino al 1897, anno del definitivo allontanamento dalla professione di attore, Craig recita in compagnie minori ma in ruoli sempre più impegnativi e solo sporadicamente al Lyceum con Irving. La critica inizia a rivolgere il proprio sguardo non sul “figlio di Ellen Terry”, ma su un giovane attore di talento capace di interpretare ruoli di rilievo con naturalezza e maestria, lontano dalle declamazioni o da una recitazione meccanica. Tuttavia per Craig sono anni caratterizzati da continue crisi, in cui Amleto diventa per il giovane Gordon un personaggio importantissimo, il *suo* personaggio, in cui si rispecchiava in continuo scambio di sguardi.

Mi avvicinavo sempre più ad Amleto, finché mi parve che egli fosse – se non me stesso – almeno la cosa a me più vicina. Così, credo, a volte ero soltanto Orazio... Amleto non era, per me, solo un testo da rappresentare, né la sua una parte da recitare – in un modo o nell'altro io vivo Amleto giorno per giorno...<sup>114</sup>

Egli, affrontando ruoli impegnativi ed osservando i grandi professionisti del tempo, dallo stesso Irving ad Eleonora Duse, vista per la prima volta ad Uxbridge nel 1894, prende coscienza del proprio limite fisico e psicologico che gli avrebbe impedito di diventare un grande attore al pari dei suoi modelli. Pur mosso da una enorme passione nei confronti dei drammi shakespeariani, in particolare per *Amleto*, si scontra con i limiti impostagli dalle sue reazioni nervose nei momenti di maggior intensità ed ispirazione.

Craig incontra Eleonora Duse per la prima volta con lo spettacolo de *La signora delle Camelie*<sup>115</sup>. Dopo tale esperienza, scrive alla madre, manifestando tutto il suo interesse e il totale incanto in cui è caduto dopo aver assistito alla *performance* della Duse<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> *On ne badine pas avec l'amour* è un'opera teatrale in tre atti, scritta da Alfred de Musset (1810 – 1857), pubblicata nel 1834 e rappresentata per la prima volta il 18 novembre 1861 alla *Comédie-Française*.

<sup>114</sup> E.G.Craig, *Index cit*, in F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, pag. 30

<sup>115</sup> *La signora delle Camelie* è un romanzo di A. Dumas del 1848.

<sup>116</sup> La lettera appartiene al *corpus* di corrispondenza da Craig e la madre, conservate da Edward Anthony Craig, figlio del regista inglese. F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, pag. 171

Il momento di crisi di Craig nei confronti del teatro, è stata raccontata dallo stesso autore come un momento in cui si era accorto dell'esistenza di altre cose al di fuori della recitazione, oppure a causa di una tirannia impostagli dal teatro londinese. Leggendo, come osserva Marotti, le pagine di uno dei suoi scritti più celebri, *On the Art of Theatre*, pubblicato per la prima volta nel 1905, si possono ritrovare le motivazioni profonde ed inconscie che hanno portato l'artista ad allontanarsi dal Lyceum e dall'attività recitativa. In modo specifico nel punto in cui tratta i limiti che il fisico impone all'ispirazione e alla creatività dell'attore. L'attore professionista deve saper controllare alla perfezione le proprie emozioni e dovrà costruire la sua parte utilizzando elementi fuori da se, che non provengano dai lati più istintivi ed emozionali del proprio carattere, in modo da avere un controllo completo sulla parte e sulla recitazione. Henry Irving viene ricordato come l'attore che più si è avvicinato alla perfezione, un modello inarrivabile per Craig da cui decide di allontanarsi definitivamente ed abbandonare la carriera attoriale nel 1897.

Negli anni successivi all'abbandono delle scene, Craig non si disinteressa totalmente dell'arte teatrale, ponendo le basi culturali su cui si fonderanno le future teorie d'avanguardia che rivoluzioneranno il concetto di messa in scena e introdurranno il moderno concetto di regia. Sono gli anni in cui la produzione incisoria si fa particolarmente intensa e dal 1898 pubblica la rivista *The Page*, di cui escono quattro annate. Nel numero finale del 1899 viene riportata la notizia della fondazione de *The Purcell Operatic Society*, una società artistica che voleva riproporre al pubblico le opere non più eseguite di artisti come Purcell, Handel, Gluck ed altri compositori.

La prima opera in programma è *Dido and Aeneas*<sup>117</sup> di Purcell.(Fig. 46 – 47). Il direttore musicale è Martin Fallas Shaw, un giovane organista di chiesa conosciuto da Craig nel 1897 da cui arriva la proposta di far eseguire in forma di oratorio l'opera di Henry Purcell in una sala da concerti, idea che ha ispirato Craig per una rappresentazione in forma drammatica. La direzione di scena è totalmente di Craig. La sala, sulla cui piattaforma vengono costruiti il proscenio e le scene del dramma, era quella del Conservatorio di Hampstead. I progetti di scena vengono adattati alle dimensioni del palco e le luci utilizzate non comprendono ribalta o luci laterali. Infatti tutta l'illuminazione era costruita con luci dall'alto del proscenio e potenti riflettori dal fondo della sala.

---

<sup>117</sup> *Dido and Aeneas* è un'opera in tre atti di Henry Purcell (1659 – 1695), rappresentata per la prima volta nel 1682

Per la prima volta Craig si allontana dal mondo del Lyceum e della scuola realista, mettendo in scena uno spettacolo differente rispetto alla rappresentazione filologicamente corretta, ponendo come fulcro di ciascuna scena le problematiche spaziali, luminose e coloristiche in rapporto agli elementi in scena compresi gli attori. Il fine ultimo era di creare una sensazione di unità sulla scena. Proscenio, sipario, pavimento del palco e gradinate erano colorate di un grigio neutro ed i colori e i costumi utilizzati fanno parte di tale insieme, racchiudendo precisi significati. (Fig. 47)

I momenti che più hanno riscosso successo sono le scene in cui compaiono le streghe, nella seconda scena del primo atto e nella seconda del terzo. Per la creazione di tali scene è stata sfruttata tutta la profondità del palco su cui agiva la massa corale con unità e continuità di movimento, plasmata da un ardito chiaroscuro in cui si potevano intravedere i movimenti viscerali degli attori in scena ed incontrare improvvisamente le orrende maschere che indossavano, generando un'atmosfera da incubo, priva di qualsiasi indicazione spaziale e temporale. Le maschere sono state personalmente disegnate e progettate dallo stesso Craig, come ogni elemento sulla scena. (Fig. 46)

La grande potenza delle ombre e del chiaroscuro è conosciuta da Craig grazie agli studi giovanili, alla conoscenza dei grandi maestri del passato ma anche grazie all'attività incisoria. In particolare, nella formazione del linguaggio scenico di Craig, hanno avuto un grande influsso i disegni di Louis Loeb, comparsi con l'articolo di Thomas A. Janvier, *The Comédie Francaise at Orange – With pictures by Louis Loeb*, in *The Century Magazine* nel 1895. La raffigurazione dell'entrata dalla parte alta del teatro e l'immagine di Mademoiselle Breval che canta l'inno a Pallade sono i disegni che, secondo Ferruccio Marotti<sup>118</sup> hanno maggiormente colpito lo spirito creativo dell'artista. L'ombra acquista una posizione predominante sulla scena. (Figg. 48 – 49)

L'ombra non è più un elemento con cui convivere e con cui armonizzare la scenografia dipinta, ma un elemento scenico che possiede un enorme potenziale drammatico, al pari della luce come accade nelle acqueforti di Rembrandt. Il geniale maestro olandese, ha collezionato e prodotto una grandissima quantità di incisioni. Egli usa l'acquaforte<sup>119</sup> in

---

<sup>118</sup> F. Marotti, *Op. Cit.*, pag.25

<sup>119</sup> L'Acquaforte è una tecnica di incisione parzialmente indiretta della lastra metallica. La superficie della lastra viene inizialmente coperta da uno strato sottile ed uniforme di vernice trasparente. Il disegno viene eseguito graffiando questo strato di vernice protettiva con una punta. Ultimata l'incisione, la lastra viene immersa in un bagno acido che agisce solo dove la vernice è stata asportata. In *Le Tecniche Artistiche* a cura di Corrado Maltese, pagg. 289 – 292, 1973.

senso pittorico esplorando le infinite potenzialità della luce. Nelle incisioni rappresentanti il *Faust, i tre alberi* o *il filosofo in meditazione* è possibile cogliere tutta la potenza espressiva del chiaroscuro e l'imponenza dell'ombra che assume un valore di presenza fisica nella composizione.

La xilografia è per Gordon Craig una fucina di esperimenti e possibilità creative mentre l'acquaforte e la litografia sono tecniche con cui inizia a cimentarsi dopo il suo trasferimento a Firenze nel 1907. Il numero di xilografie prodotte è nettamente maggiore rispetto alle incisioni che sono raccolte in due portfolio in cui si ritrova una più marcata attenzione nei confronti del chiaroscuro e degli effetti luminosi rispetto alle xilografie, sintetiche e dal segno grafico.

“Ho prodotto più xilografie che acqueforti e più acqueforti di rappresentazioni teatrali” afferma il maestro, rilevando non solo l'importanza dell'attività grafica lungo il suo percorso artistico ma anche la difficoltà di messa in scena delle sue teorie. In *Woodcuts and Some Words*, egli ricorda i suoi maestri di xilografia e disegno William Nicholson e James Pryde, i quali nei primi anni Novanta, grazie ad un intenso e reciproco scambio di conoscenze, lo introducono alla tecnica xilografica e al miglioramento del disegno.

Teatro e xilografia per il Maestro sono due mondi solo apparentemente lontani. La xilografia può essere utile non solo ai fini più pratici ed economici, come la relativa economicità della tecnica di stampa. Grazie alla conoscenza di tale tecnica artistica, il direttore di scena può acquisire una maggiore consapevolezza delle situazioni e dei caratteri in cui si troveranno gli attori, il designer di scene e costumi può stampare i suoi bozzetti a dozzine e sperimentare con il colore e gli attori possono provare con un programma disegnato direttamente dal regista. Inoltre è possibile migliorare la qualità dei cartelloni e dei programmi dello spettacolo poiché “si desidera avere tutto al meglio nel nostro teatro”.

L'attività grafica per Craig non coincide con un momento privato di libertà ma appartiene al suo percorso di crescita come artista e si inserisce attivamente sia nella sua attività di regista che di teorico, nelle edizioni delle riviste *The Page* e *The Mask* ma anche nelle pubblicazioni teoriche in cui le xilografie compaiono in copertina o all'interno del testo. Conta in cinquecentodiciassette i blocchi di legno incisi dagli anni Novanta del XIX secolo sino al 1924 ed ironicamente descrive la medaglia rara, non d'oro o di metallo prezioso, conferitagli al merito. Tuttavia, come accade in ogni scritto del Maestro, non mancano

digressioni e riflessioni sulla propria condizione e sulle sue esperienze. Si intrecciano rancori passati, amicizie, pungente ironia e affermazione della propria condizione fieramente visionaria e sognatrice.

La tecnica incisoria, per sua stessa natura, necessita non solo di precisione ma anche di sensibilità cromatica nel dosaggio del bianco e del nero, delle luci e delle ombre.

L'attività grafica ed incisoria del Maestro gli ha concesso non solo quei vantaggi annoverati in *Woodcuts* ma gli ha permesso di conseguire la conoscenza profonda dello spazio in cui luci ed ombre si espandono donando tridimensionalità e concretezza. Figure nere si alternano agli studi sugli *screens*, a danzatrici, a semplici scorci di paesaggi, a studi per costumi, a maschere e capilettera, ritrovando tratti di Jaques Callot, William Blake e Aubrey Vincent Beardsley ma sempre non compromettendo la propria sensibilità a fini commerciali o per accondiscendere ai committenti. (Figg. 42 – 45)

Concretamente egli ha la possibilità di applicarsi tanto quanto produttore di messa in scena quanto come incisore nelle opere tra il 1900 e il 1903, con *Dido et Aeneas*, *Acis and Galatea* e *The Masque of Love*, disegnando e stampando su carta di qualità i programmi.

L'attività registica di Craig debutta nel 1900 con lo spettacolo *Dido and Aeneas*, in cui tenta di conseguire un senso di essenzialità tragica, fondendo scene, costumi e luci in un insieme coerente ed unitario. Lo svolgimento dinamico, cromatico ed espressivo della luce viene studiato in rapporto alla partitura musicale, con note di regia appuntate direttamente sullo spartito. Oltre agli impegni da regista, il Maestro inizia dal 1905 un'intensa attività teorica.

Uno dei testi fondamentali per lo sviluppo della sua concezione di arte teatrale è *The Art of Theatre*. Il testo è in forma dialogica e racconta l'incontro tra un regista ed uno spettatore.

Regista – [...] Sapete cos'è l'arte del teatro?

Spettatore – La recitazione, mi sembra...

R - Una sola parte, dunque è uguale al tutto?

S – No di certo. Voi credete che l'Arte del Teatro sia nel testo Scritto?

R – Il testo è un'opera letteraria. [...]

S – [...] devo concludere che siano la scenografia e la danza. Non mi direte spero, che intendete questo.

R – No. L'Arte del Teatro non si identifica con la recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono questo insieme: di



azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo che è l'essenza della danza<sup>120</sup>.

La trattazione si avvia con la definizione dell'arte del teatro, una sintesi di tutti gli elementi che si ritrovano sul palco durante una messa in scena, tutti di pari valore e con il compito di agire in modo coerente ed unitario. Successivamente la problematica si concentra sulla definizione della figura del regista e del suo rapporto con il drammaturgo.

Il regista è colui che, al pari di un capitano di una nave, ha il compito di dirigere ogni singolo elemento sul palco su cui deve avere un controllo totale. Attraverso la definizione della figura del regista si può delineare un elemento caratteristico della personalità di Craig, il perfezionismo maniacale con cui affrontava il proprio lavoro. Infatti, come illustrato nel dialogo, in qualità di direttore di scena egli ha sempre disegnato le scenografie, costumi e luci e ne ha sempre supervisionato la realizzazione pratica. Il regista infatti deve conoscere le arti ed i mestieri che collaborano alla realizzazione di uno spettacolo, in modo che il risultato sia coerente ed organico.

Il suo approccio nei confronti del testo drammaturgico è un ulteriore elemento di grande innovazione. Il regista deve innanzitutto cimentarsi in una prima lettura del testo, in modo da poter attivare il meccanismo creativo e di immaginazione che gli possa permettere di delineare sommariamente un'idea generale della messa in scena. Non necessariamente dovrà seguire le indicazioni didascaliche del drammaturgo ove presenti, poiché nel testo si hanno già tutte le informazioni necessarie per trasporre visivamente il fatto letterario. Tale principio viene applicato nel 1903 con la messa in scena del dramma di Henrik Ibsen (1828 – 1906) *I Guerrieri di Helgeland*<sup>121</sup>, opera del 1858 e primo approccio di Craig verso un testo a lui contemporaneo. Nella preparazione delle scene, l'artista viene guidato esclusivamente dalla propria fantasia trascurando le didascalie, nonostante l'autore avesse dato precise indicazioni sceniche per ogni atto.

Come descritto metaforicamente dallo stesso Craig, egli prende il lavoro drammatico con la mano sinistra, ossia con il sentimento e traduce in disegni le immagini fantastiche.

---

<sup>120</sup> E. G. Craig, *L'Arte del Teatro. Primo dialogo fra un uomo del mestiere - il regista e un frequentatore di teatro - lo spettatore*, in *Il mio teatro*.

<sup>121</sup> Nel 1903, Ellen Terry decise di staccarsi dalla compagnia del Lyceum e fondarne una propria, insieme ai figli Edward in veste di *metteur en scène* ed Edith come costumista. Il 15 aprile del 1903 debuttarono con il dramma di Ibsen *I Guerrieri di Helgeland* all'Imperial Theatre nella periferia di Londra.

Successivamente seleziona con la mano destra, ossia con la ragione, i bozzetti creati di getto.

Il dramma di Ibsen è pervaso da un romanticismo di impronta nordica. La foga barbarica, il maestoso crescendo tragico e le tensioni nei dialoghi tra i protagonisti portano Craig ad una traduzione visiva trascendente ogni aggancio realistico. (Fig. 50)

Le indicazioni scenografiche di Ibsen sono dettagliate e precise, e per il primo atto prevede la presenza di un'alta costa che scende ripida al mare, a sinistra un capanno di legno e a destra rocce e boschi. Lontano nella baia si vedono gli alberi di due navi da guerra. A destra in lontananza degli isolotti. Il mare è in burrasca. È inverno e dal cielo scende la neve con un forte vento. Craig per il primo atto ha immaginato in primo piano una roccia praticabile grigia e più indietro una costa, anch'essa grigia che si levava altissima e degradava fin oltre il mezzo del palco. Il cielo, la neve e la bufera erano ricreate da un fondale di mussola blu scura ed opaca che avvolgeva tutta la scena. Attraverso uno sfondo monotono, il regista ha permesso la creazione di uno spazio indefinito che poteva assumere nel corso della rappresentazione la dimensione drammatica dei personaggi.

Le scene concepite per i successivi tre atti del dramma perseguono la stessa direzione. Craig non tenendo conto delle indicazioni del drammaturgo, viene guidato dalla propria sensibilità, ricercando un sistema che gli permetta di creare un rapporto tra spazio ed essere umano attraverso il potere della suggestione.

In particolare per l'atto conclusivo la nota dominante è il buio. Nell'oscurità che avvolgeva la scena le figure apparivano attraverso l'utilizzo di un'illuminazione dall'alto, posteriore ed anteriore, a volte come riflessi evanescenti o come immagini nitide. Nel buio totale la sensazione di uno spazio preesistente si annullava ed ogni momento del dramma assumeva la dimensione spaziale che gli era propria.

La critica si è dimostrata divisa nei confronti della messa in scena di Craig. L'entusiasmo è stato espresso dagli artisti che hanno ritrovato nella rappresentazione le caratteristiche tipiche dell'arte nordica di realtà e spazio determinati dal movimento drammatico e sorti insieme ad esso. Il pubblico tuttavia non si dimostra favorevole nei confronti della rappresentazione che sarà per Craig l'ultima regia in Inghilterra.

Nello stesso anno il regista compie il primo viaggio in Germania, ospite del conte Harry Graf Kessler (1868 – 1937), un nobile dell'antica corte di Weimar, patrono delle arti e del

teatro conosciuto tramite William Rothenstein, amico e membro del *New English Art Club* sin dai tempi della fondazione della rivista *The Page*.

A Weimar Craig riceve un'accoglienza calorosa per i suoi lavori e i disegni che aveva portato con sé. L'anno seguente nel 1904 lascia definitivamente Londra per trasferirsi a Berlino e collaborare con Otto Brahm direttore del Lessing Theater. La messa in scena su cui Craig si trova a lavorare è *Das Gerettete Venedig* adattato da Hugo von Hoffmannsthal. I principi che guidano Craig nella formulazione della regia delle scene sono quelli che saranno esposti nel dialogo *The Art of the Theatre* un anno dopo. La visione d'avanguardia del regista si trova in profondo dissenso con quella realistica di Otto Brahm, creando tensioni tra le due personalità. L'opera viene alla fine rappresentata ma non con le scene concepite da Craig.

Solo dal Dicembre del 1904, dopo le disavventure in patria e con Brahm, inizia per Craig un momento di maggiore felicità e appagamento. Grazie all'intercessione del conte Kessler, i suoi bozzetti vengono per la prima volta esposti in a Berlino nel 1904, per la cui mostra lo stesso conte ha scritto l'introduzione. Il 1904 è l'anno dell'incontro con Isadora Duncan (1877 – 1927) con cui nasce una passionale storia d'amore. Craig la segue nella sua *tournee* ed in pochi mesi entra in contatto con le personalità più importanti dell'arte e della cultura europea contemporanea. Anche i suoi disegni mutano e assumono un aspetto nuovo, sempre più moderno. In particolare vi è lo sviluppo della linea, attraverso la quale si raggiunge la superficie annullando il senso di spessore murario definito. In ogni intersezione tra volumi o in ogni spigolo si disegna una linea sui cui scorre la vista, inquadrando le superfici. Tale utilizzo della linea mette in evidenza i valori volumetrici e di superficie, nascondendo la consistenza statica della massa.

Di notevole importanza per Craig è stata la figura di Eleonora Duse. Il primo contatto con la Divina è avvenuto ad Uxbridge, negli anni giovanili. Tramite Isadora Duncan la conosce personalmente a Berlino nel 1906, in un momento di grande crisi per l'attrice, dovuta al distacco con il suo amante Gabriele D'Annunzio. A Craig viene dato l'incarico di disegnare le scene di *Rosmersholm*, opera di Ibsen, un dramma del 1886 che la Duse avrebbe dovuto rappresentare a Firenze al Teatro della Pergola. In spiccata avversione per il realismo, egli ha concepito una scena unica di tinta uniforme fra azzurro e violetto, molto alta con solo due quinte laterali, con alla base due sagome di mobili dipinte. Al centro della scena erano posti un tappeto, un tavolo con sedie, un divano ed una lampada. La parete di

fondo si apriva con due grandi finestre chiuse alternatamente da una tenda e lasciavano intravedere il paesaggio cittadino esterno. L'illuminazione dall'alto era tenue, lasciando la scena nella penombra. Solo quando si apriva l'ampio vano sul fondo la scena veniva inondata di sole e di luce. Lo spettacolo nonostante fosse il primo tentativo isolato in Italia di creare una scena all'avanguardia, non riesce ad avere lo sperato successo di pubblico.

In *Rosmersholm* Craig porta all'apice le possibilità emotive insite nelle forme figurative più semplici. La sua posizione antidecorativa deriva dalla capacità di cogliere l'essenza spaziale attraverso un rigoroso studio delle proporzioni e della prospettiva. È per il regista un punto di arrivo nella sua ricerca di equilibrio e di una nuova concezione spaziale in cui si ha la sostituzione del vuoto al sovraffollamento di oggetti scenici che inondavano i palchi nelle rappresentazioni di tradizione realista. (Fig. 51)

Si possono contare poche recensioni positive per la messa in scena del *Rosmersholm*, disorientante per pubblico e attori data la totale rottura con la tradizione della rappresentazione verosimile verso uno spazio simbolico privo di riferimenti spaziotemporali. Eleonora Duse che inizialmente aveva procurato da Oslo numerosi elementi di arredo per riprodurre fedelmente gli interni di una tipica casa scandinava contemporanea è stata persuasa dal regista di riconsegnare per intero l'ingombrante mobilio poiché non era più il tempo di una scena realistica e convenzionale. Le curiosità e le minuziose ricostruzioni in stile dovevano trovar posto nei musei e nei negozi, non più sul palco che doveva invece ospitare simbolismo e allusione affinché si potesse percepire la potenza delle forze invisibili che regolano l'andamento del dramma. Con il *Rosmersholm*, che tuttavia dopo la prima del 5 dicembre 1906 non ha visto repliche, Craig sostiene di aver dato inizio ad una nuova era per l'arte teatrale, in cui si vede la nascita di una nuova arte.

Il vuoto, l'ombra e il buio assumono con Craig un valore inedito. Trasfigurando la scena in un insieme di allusioni simboliche, si ricreava attraverso il quadro scenico la dimensione psicologica del personaggio, eliminando le sovrastrutture materiali ed entrando nel profondo delle dinamiche del dramma.

### 3.3 Amleto, Mosca 1912

*Craig ampliava moltissimo il contenuto spirituale di Amleto. Per Craig, Amleto era il migliore degli uomini, che passava come un capro espiatorio attraverso il mondo.*

K. Stanislavskij

Una delle opere che maggiormente ha impegnato Edward Gordon Craig è stata la messa in scena dell'*Amleto* al Teatro d'Arte di Mosca, l'8 Gennaio del 1912.

*Amleto* è una tragedia con cui il regista inglese si è confrontato durante gli anni giovanili da attore e con cui ha instaurato un profondo rapporto simbiotico<sup>122</sup> che contribuisce alla creazione di una personalissima interpretazione che sarà alla base della realizzazione del 1912.

I lavori di Shakespeare, per esempio, sono molto differenti dai più antichi misteri medievali, composti esclusivamente per il teatro. *Amleto* non è adatto per sua natura alla rappresentazione scenica; *Amleto* e le altre opere shakespeariane hanno una forma così perfetta alla lettura, che vengono inevitabilmente a perdere moltissimo quando ci son presentate dopo aver subito un trattamento scenico. Il fatto che venivano rappresentate ai tempi di Shakespeare non prova il contrario. Le Maschere, i Cortei erano allora gli esempi luminosi e belli di Arte del Teatro. Se i testi drammatici fossero stati scritti per essere veduti, leggendoli li troveremmo incompleti. Ora, non c'è chi, alla lettura, possa trovare *Amleto* noioso o incompleto, ma più d'uno, dopo aver assistito alla rappresentazione del lavoro, dirà con rammarico: "No, non è l'*Amleto* di Shakespeare". Quando non si può aggiungere nulla per migliorare un'opera d'arte, essa è "finita", completa. *Amleto* era finito - completo - quando Shakespeare ne scrisse l'ultima parola; aggiungervi gesti, scena, costumi o danza, è come insinuare che è incompleto e che pertanto ha bisogno di essere perfezionato.<sup>123</sup>

*Amleto* e i drammi di Shakespeare, afferma Craig, non sono nati per essere rappresentati. Sono testi poetici, in cui nelle parole e nei dialoghi è presente ogni elemento necessario per

---

<sup>122</sup> I have so much more to add about Hamlet under the title of 'Hamlet and my very self'. Nota su un dattiloscritto di *Amleto*. Intervista radiofonica di E.G. Craig per la BBC, 1956 in F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron*.

<sup>123</sup>E. G. Craig, *L'Arte del Teatro. Primo dialogo fra un uomo del mestiere - il regista e un frequentatore di teatro - lo spettatore*, in *Il mio teatro*.

la comprensione della vicenda. Qualsiasi descrizione sarebbe inutile e superflua e rischierebbe di sminuire il valore dell'opera.

I testi di Shakespeare, infatti, sono pervasi da forze soprannaturali, da spiriti, ombre e fantasmi, simboli di tensioni antiche e ancestrali che regolano le vicende narrate ed incarnano lo scontro dialettico tra vita e morte, tra reale e soprannaturale. Secondo Craig tali elementi non possono essere rappresentati con canoni verosimili, poiché si cadrebbe nella farsa. Devono essere credibili, ma nel contempo immateriali e ciò può avvenire solo se il direttore di scena ha capito profondamente la funzione di tali forze e soprattutto non attraverso una messa in scena dai toni convenzionali. L'arte di Shakespeare è una poesia di idee e la sua recitazione distruggerebbe la coerenza tra le immagini formatesi nella mente dello spettatore e la rappresentazione, a causa della distrazione operata dagli stimoli sensoriali.

“Desidero che niente di quel che riguarda la scena sia realistico”, così Craig ha dettato le sue condizioni al regista russo Kostantin Stanislavskij, in uno dei colloqui preliminari per l'elaborazione della messa in scena.

Una delle problematiche che si manifestano sin dagli inizi è la divergenza tra le poetiche di Craig e del regista russo. Kostantin Stanislavskij (1863 – 1938), fondatore del Teatro dell'Arte di Mosca nel 1898, è uno degli esponenti più celebri della poetica realista. Inizialmente attratto dalla precisione archeologica degli allestimenti dei Meiniger, per la formazione della sua poetica è stato fondamentale l'incontro con Anton Cechov (1860 – 1904)<sup>124</sup>, attraverso cui ha ottenuto il chiarimento definitivo del significato dei valori fondamentali del teatro, ossia il minuzioso realismo scenico e scenografico in funzione della rivelazione psicologica del personaggio. Gli elementi in scena non sono solo funzionali a fornire allo spettatore un quadro credibile ma sono prima di tutto necessari

---

<sup>124</sup> A. Cechov (1860 – 1904), è stato un celebre drammaturgo russo. Ha collaborato con il Teatro d'Arte per la prima volta con la messa in scena de *Il Gabbiano*, il suo primo capolavoro del 1895. Il dramma è privo di azioni ed è incentrato sullo studio della dimensione psicologica dei personaggi. È un testo scritto per essere vissuto sulla scena più che recitato, andando ad anticipare il metodo della riviviscenza elaborato da Stanislavskij.

all'attore per poter rivivere<sup>125</sup> il personaggio. Il realismo scenico è adottato in funzione del realismo psicologico, realismo che può definirsi un processo conoscitivo ed emozionale dell'attore nei confronti del personaggio. È un realismo assoluto poiché ciò a cui lo spettatore assiste non è una finzione ma una realtà psicologica che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi.

La poetica di Stanislavskij vede come fulcro l'attore il quale non interpreta solo un personaggio ma rivive emozioni, stati d'animo e psicologia e tutta la scenografia è funzionale al realismo psicologico.

La concezione craighiana è diametralmente opposta, in funzione di una rappresentazione simbolica, in cui l'interesse non ricade sulla mimesi della natura né delle emozioni da parte degli attori ma si ricerca una realtà superiore, quella artistica.

Craig ha pensato sin da subito nel 1908, anno di inizio della collaborazione, di applicare gli *screens* al progetto per l'*Amleto*, per dar vita ad una scena dinamica e tridimensionale a carattere simbolico, priva di connotati naturalistici che potesse trascendere la dimensione reale per approdare all'arte, la vera destinazione della messa in scena e dando vita finalmente alla teorizzata nuova arte teatrale.

Il progetto di Craig immaginava una scena cinetica, in continua mutazione grazie agli *screens*, semplici parallelepipedi di legno, metallo o sughero che potevano muoversi in tutte le direzioni, creando infinite possibili combinazioni. I movimenti non avvenivano solo per i cambi di scena, ma anche per sottolineare specifici stati d'animo, emozioni o per creare differenti atmosfere. Tutti i cambi erano previsti a vista, senza l'uso del sipario. L'anima vivificatrice di tale sistema era la luce.

Gli *screens* originariamente sono stati studiati in relazione ad una luce naturale solare senza alcuna pretesa di tipo realistico o naturalistico.

La luce del sole per Craig, come affermato in *Per un nuovo Teatro*, era l'elemento che rendeva autentica l'arte teatrale greca, romana, gli spettacoli della Commedia dell'Arte o il teatro elisabettiano. Il movimento della luce solare su vere architetture era l'impercettibile

---

<sup>125</sup>Il metodo di Stanislavskij della *pereživànie* ossia della reviviscenza, si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore. La reviviscenza è fondamentale perché tutto ciò che non è rivissuto resta inerte, meccanico ed inespressivo. Deve avvenire in perfetta consonanza con la personificazione, ossia quel processo in cui l'attore, partendo dal rilassamento muscolare, prosegue sviluppando l'espressività fisica, impostando la voce, la logica dei movimenti e la caratterizzazione esteriore del personaggio.

movimento del tempo che è stato catturato dagli uomini di teatro all'interno dei loro spettacoli e il movimento è uno dei maggiori poli di attrazione per tutta l'attività di Gordon Craig.

L'idea degli *screens* risale al 1907 ma alla base di tale sistema vi è la concezione dinamica dello spazio, un'idea che Craig ha iniziato a sviluppare dopo l'incontro con il mondo della danza avvenuto durante la storia d'amore con Isadora Duncan. (Fig. 56 – 57)

Egli, ricordando i primi tentativi di allontanamento dal modello convenzionale di teatro con la messa in scena di *Dido and Aeneas* in cui prevede l'uso delle maschere, giudica tali elementi non innovativi o rivoluzionari perché hanno semplicemente tradotto il linguaggio parlato in un linguaggio visivo, equivalente e non alternativo.

La nuova arte del teatro deve nascere da elementi non ancora utilizzati ma necessita anche di elementi della convenzionale arte teatrale per apparire. Il balletto, la danza e il movimento sono l'oggetto dei nuovi studi che si concretizzano in bozzetti e disegni per drammi immaginari in cui luce e movimento sostituiscono la trama, in un susseguirsi di progressioni di stati d'animo. La serie *The Steps* si inserisce all'interno degli studi sui passaggi di stati d'animo mediante il movimento delle luci sulla scena. La raccolta è composta da quattro stati che presentano la medesima ambientazione, una ripida scala delimitata ai lati da alte pareti, una zona piana sul davanti ed uno sfondo indefinito.

Le sequenze descritte fanno parte del *Dramma del Silenzio*, un dramma in cui non esistono parole ma solo immagini. (Fig. 52 – 55)

Ma, oltre alle opere della Natura, molti altri elementi son propri del Dramma del Silenzio, e tra questi un posto importante lo occupa la più nobile delle attività umane: l'Architettura. Che sensazione struggente, come di presenza umana, mi dà una grande città di notte, quando in giro non c'è un'anima viva e tutto è silenzio! Passeggiare allora è triste e angoscioso; all'alba, invece, diventa eccitante. Ma di tutti i sogni che l'architetto ha calato nella realtà nessuno è più meraviglioso per me di quei voli di scale, che salgono e scendono. L'interesse per l'architettura, proprio della mia arte, mi ha portato a riflettere al modo in cui farli vivere (non parlare) come elementi drammatici. Spinto da questo desiderio, mi son messo a disegnare drammi in cui la scena era architettonica. Il primo è stato appunto *Le scale*.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> E. G. Craig, *Il mio teatro*, cit, pagg. 185 - 187



Nel primo disegno vi sono tre bambini che giocano, come uccellini sul dorso di un grande ippopotamo addormentato nelle acque di un fiume africano. Non è definito di preciso cosa stiano facendo.

[...]il lieve calpestio dei conigli, il tintinnio di minute campane d'argento, e intuirete quel che ho voluto esprimere, e vedrete con l'immaginazione i bizzarri rapidi piccoli movimenti.<sup>127</sup>

Il secondo stato d'animo presenta in cima alla scalinata ragazzi e ragazze che corrono e saltellano ed in primo piano la terra riflette i loro movimenti. Nel terzo stato vi sono due figure. Un uomo sta tentando di raggiungere il centro del labirinto segnato a terra ai piedi della scala, ed una donna, totalmente illuminata, scende le scale per raggiungerlo, facendo vibrare la scalinata di vita. Il quarto ed ultimo stato vi è una figura nella penombra che si agita fino ad accasciarsi su gradini. Successivamente il mondo inizia a rianimarsi, e sul fondo si innalzano fontane luminose. Quando gli zampilli giungono alla massima altezza, per terra, attraverso una calda luce viene proiettata l'ombra di un uomo e di una donna.

Le variazioni in ogni stato, metafora dei diversi stadi della vita umana sono affidate ad attori e luce in vivo rapporto con l'architettura scenica intesa come mondo, definito ogni volta dalla luce che riflette lo stato interiore dei personaggi. Per la realizzazione delle immagini Craig non può che aver pensato alle proiezioni<sup>128</sup>. Il movimento della luce è l'elemento vivificante della scena che permette la connotazione drammatica della scala a seconda dello stato d'animo dei personaggi.

Gli studi<sup>129</sup> e le riflessioni sul movimento approdano all'idea di una scena mobile che si concretizza con gli *screens*, progettati per tradurre sulla scena il concetto di movimento.

Prendendo in considerazione la forma geometrica più semplice, il quadrato, e il suo sviluppo solido, il cubo, Craig inizia uno studio puramente geometrico di tali elementi, scomponendo il solido nelle singole superfici e venendo a creare così tanti pannelli che potevano essere posti in piedi su di uno stesso piano orizzontale a cui si potevano applicare tutte le angolazioni possibili. Ad ogni situazione poetica doveva corrispondere una posizione degli *screens*. Infine, tutto il movimento delle superfici veniva vivificato dalla

---

<sup>127</sup> *Ibidem*

<sup>128</sup> F. Crisafulli, *Luce Attiva*, pag. 48

<sup>129</sup> Nel 1908 Craig espone per la prima volta le acqueforti della serie *Scene* e le *Black Figures*, figure nere ottenute cospargendo di inchiostro nero e poi imprimendo sulla carta dei pupazzi di legno costruiti per studiare le proporzioni delle scene con la figura umana sul model stage. F. Marotti, *Gordon Craig*, pag. 99

luce. Craig negli studi prende in considerazione la luce naturale del sole che viene riflessa e proietta ombre, infinitamente diverse a seconda dell'angolo di incidenza del raggio luminoso sulla superficie. Gli *screens* prendono concretamente vita nel *Model Stage*, un modello ideale costruito da Craig nel 1907, in cui sperimenta i movimenti e le luci applicabili a tale sistema per generare gli effetti desiderati. I risultati degli esperimenti, come in un'accurata ricerca scientifica, sono annotati minuziosamente, alla ricerca scientifica della perfezione scenica. Il mondo creato dagli *screens* perde ogni contatto con il realismo e il verosimile e rappresenta il luogo dell'immaginazione poetica. La scena mutevole non avrebbe necessitato di cambi a sipario abbassato, doveva essere flessibile e caratterizzata da un movimento continuo, fluido e armonico.

Gli *screens* sono la base per la scenografia che Craig ha progettato per l'*Amleto* di Mosca, in quanto essi potevano rendere possibile un continuo cambiamento, vivificando la scena e permettendo infinite combinazioni che riflettessero le mille sfumature dell'animo umano.

L'anima della scena rimaneva la luce e con essa il movimento. Gli *screens* mentre si muovevano dovevano essere illuminati diffusamente dall'alto e di fronte, mentre lateralmente venivano proiettati fasci luminosi che creavano suggestivi giochi di luci e ombre. I proiettori, forniti di filtri per vari colori, producevano una gamma infinita di toni e di atmosfere, variando ai comandi del regista. Ogni elemento in scena, compreso l'attore, diventava una funzione spaziale, integrato nello spazio puro.

Prima dell'inizio dei lavori sull'*Amleto*, Craig, con un discorso rivolto agli attori del Teatro di Mosca, ribadiva la sua avversione al naturalismo e la sua concezione del dramma di *Amleto*.

Per molti anni vi siete perfezionati nell'arte di ritrarre la vita in modo davvero perfetto. [...] Ma ora vi chiedo di aggiungere un'altra vittoria alla vostra lista di successi. Io vorrei che voi provaste a ritrarre la Bellezza.

[...] Shakespeare ha creato un'opera di vita, un'opera di bellezza, e ciò facendo ha reso più splendide tutte le vite che ha ritratto. [...] E perché? Perché la Bellezza consiste nello stile, non nell'argomento, e neppure nella psicologia. La Bellezza è visione non imitazione. La Bellezza è il tocco dell'Artista. La bellezza è il tono dell'Artista. La bellezza è l'aroma dell'Artista. Per questo non scervellatevi più a cercare il perché, il se, ma solo il come. [...] Posso dirvi ora quel che io vedo nel dramma di Amleto? Prima di tutto io ci vedo la storia del teatro e nel suo protagonista io vedo il vostro capo, il principe Stanislavskij. In Amleto quel che vogliamo rivelare al pubblico

non è il carattere o la psicologia dei personaggi; noi siamo qui per interpretare un Poema più che un Dramma. [...] Amleto non è un dramma naturale, è essenzialmente un dramma non naturale, se lo paragoniamo agli ultimi drammi di Ibsen e a quelli del vostro maestro Cechov. I fatti e i personaggi della storia si muovono secondo linee non naturali. All'inizio del dramma – meglio, del poema – siamo condotti proprio in presenza del non naturale, del soprannaturale. La storia è narrata in modo non naturale. I versi prendono il posto della prosa, cioè il modo di parlare non naturale prende il posto di quello di ogni giorno. Io lo definirei un parlare sopra naturale.. è la Poesia.

E per questo sarebbe assurdo pensarla di tradurla in prosa. Sarebbe un errore recitare i versi con l'intenzione di rivelare i pensieri della vostra mente, o i pensieri della mente di Amleto o di Orazio. Io penso invece che voi dobbiate recitarli con l'unico intento di rivelare la bellezza dell'anima di Shakespeare.<sup>130</sup>

Il progetto di Craig voleva la messa in scena di *Amleto* con i canoni e le caratteristiche da lui teorizzate sia per la parte scenografica che recitativa. Tutto doveva collaborare alla realizzazione di uno spettacolo nuovo, in cui armonia e unità erano fondamentali per la buona riuscita.

Il primo elemento innovativo, a cui si collega l'interpretazione di Craig della tragedia, è il punto di vista da cui il dramma viene osservato. La messa in scena è filtrata dall'occhio di Amleto, per cui gli elementi del dramma, compresi i personaggi, subiscono deformazioni ed astrazioni.

Vengono scelti pochi colori, ma carichi di simbolismo sia per evidenziare la differenza tra il mondo di Amleto e il mondo della corte ma anche per mostrare la corte vista con gli occhi di Amleto.

La corte si presenta luccicante di oro e di porpora, sia per gli elementi strutturali che per i costumi dei personaggi. Amleto per contrasto è caratterizzato dal colore grigio. Il risultato è un'immagine grottesca e non regale, legata alla materialità della ricchezza e della lussuria e i suoi componenti hanno una fisionomia distorta, caricaturale, che si avvicina al mondo degli animali. Craig infatti vede in Claudio un bulldog o una tartaruga, in Polonio un rospo, nei soldati degli orsi, in Rosencranz e Guildenstern dei serpenti, in alcuni cortigiani degli uccelli dal lungo becco. I costumi e il trucco dovevano accentuare tali fisionomie simboliche per contrastare con la figura di Orazio, l'unico amico vero e l'unico

---

<sup>130</sup> E.G.Craig, *Discorso agli Attori*, in F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, pagg. 184 e 185.

personaggio che appare un essere umano ad Amleto, l'unico che lo capisce e con cui può esistere un dialogo vero ed un reciproco affetto. Anche la madre Gertrude all'inizio possiede delle caratteristiche grottesche e volgari per evidenziare l'incomunicabilità che sussiste tra i due personaggi. Tale distanza si affievolirà sul finire del dramma, in cui ella apparirà più sobria e rassicurante.

Inoltre, Craig ha previsto che Amleto non uscisse mai di scena, in modo che si crei un contatto con il pubblico affinché percepisca maggiormente la situazione orribile in cui il protagonista vive. Sulla scia della visione di Irving<sup>131</sup> il suo Amleto non è un personaggio debole.

[...] agisce come agisce per nobiltà d'animo, per amore, non per debolezza. Perfino nei suoi dubbi incessanti è forte. Amleto deve essere calmo, senza piangere né arrabbiarsi. La sua è la maschera sorridente dell'ideale greco. Il suo volto è calmo, sereno, solo gli occhi brillano di apprensione e di visioni<sup>132</sup>

L'idea fondamentale del dramma che l'allestimento di Craig vuole portare alla luce attraverso elementi simbolici, è lo stridente contrasto tra materia e spirito, tra il mondo di Amleto e della corte, un contrasto risolvibile solo mediante la distruzione di entrambe le parti.

Un momento di particolare tensione tra Craig e Stanislavskij si ha per l'interpretazione della famiglia di Polonio, definita dal regista inglese come una "famiglia di incapaci". Stanislavskij era legato ad una visione tradizionale di Polonio e dei suoi figli, mentre Craig avrebbe voluto risolvere la scena in tutta fretta poiché insignificante come i personaggi che l'avrebbero popolata, compresa Ofelia. Il regista inglese non aveva una grande simpatia nemmeno per la giovane Ofelia, ritratto romantico di bellezza e purezza d'animo, da lui interpretata come una donna senza carattere né interesse, bella ma stupida, che acquista vivacità solo nel momento della sua pazzia prima del suicidio.

Tutti i dialoghi tra i due grandi maestri sono caratterizzati da inconciliabili punti di divergenza, che riguardano maggiormente l'approccio allo studio della messa in scena più

---

<sup>131</sup> "The eye should be wild, not vacant and the glaucous piercing...his melancholy rises with striking and noble images, to an astounding pitch of sublimity. The tone and the manner should have a correspondent weight or majesty". H. Irving, note su *Amleto*. Collezione E.G. Craig, Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi.

<sup>132</sup> F. Marotti *Amleto o dell'Oximoron*, pag. 190

che le poetiche vere e proprie che li caratterizzavano. Stanislavkij era preciso, sistematico e razionale mentre Craig lasciava spazio a poesia, fantasia e divagazione. Inoltre il regista inglese insisteva sulla visualizzazione della poesia di Shakespeare, mentre Stanislavskij era proteso alla ricerca dei sentimenti e dei particolari nascosti.

In Shakespeare non ci sono sentimenti o stati d'animo da scoprire fra un verso e l'altro. Shakesperare è fin troppo chiaro. Nei drammi moderni per lo più lo stato d'animo traspare non tanto dalle parole quanto da quel che si comprende tra le righe; in Shakespeare invece ogni cosa appare evidente in tutto il suo significato nelle parole dell'autore<sup>133</sup>

Una delle difficoltà maggiori incontrate dai registi nell'allestimento è stata la rappresentazione dello Spettro del Re. Craig non riusciva a dargli una fisionomia scenica definita. Infatti, una rappresentazione convenzionale dello spettro avrebbe devastato la messa in scena in una farsa, mentre il fantasma doveva essere percepito come vero ma nel contempo astratto. Avrebbe dovuto possedere fisionomie reali ma nel contempo apparire soprannaturale. Una sintesi di verità ed astrazione, un perfetto ossimoro, figura retorica che accosta termini e concetti solitamente inconciliabili. Con l'ossimoro Craig risolve tutta l'interpretazione del dramma poiché si concentra su continui contrasti tra poli opposti, tra vita e morte, essere e apparire, spirito e materia, regalità e volgarità.

Lo spettro per il regista deve avere le sembianze di un cadavere consumato dai vermi e avvolto da un sudario strappato e logoro che avvolgendo le gambe gli impedisce di muoversi liberamente. Per ossimoro ad un aspetto consumato, corrisponde una personalità densa di regalità nel suo aspetto terrificante, apparendo nelle sembianze di essere umano ma avvolto da una dimensione soprannaturale. (Fig. 65)

Una scena a cui Craig conferisce enorme importanza è quella che vede la messa in scena de *L'Assassinio di Gonzago*, la "trappola per topi" escogitata da Amleto per accertarsi delle colpe del Re. (Figg. 61 – 62)

Gli attori sono la personificazione dell'arte e rappresentano il polo di tensione di tutta la vita spirituale di Amleto. Gli attori vengono seguiti nella fase di preparazione dello spettacolo ma anche nei momenti dedicati al trucco e ai costumi, con cui vi è il passaggio dal mondo reale a quello teatrale. La messa in scena avveniva nel proscenio del palco del

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, pag. 219

Teatro e gli attori recitano dando le spalle al pubblico. La corte si accomoda sullo sfondo, nell'oscurità. Il dramma procede senza particolari turbamenti né attenzione da parte di Craig ai dialoghi tra Amleto e Ofelia. La tensione tuttavia si accumula nel momento in cui entra in scena l'assassino di Gonzago, dal volto terribile e grottesco. È vestito di nero con un trucco marcato e la sua sagoma genera una grande ed inquietante ombra che avvolge la figura di Gonzago dormente. L'assassino si avvicina lentamente e versa del veleno nell'orecchio di Gonzago.

lo avvelena nel giardino per prendergli il regno. Il suo nome è Gonzago. La storia è dei nostri giorni, e scritta in italiano scelto. Ora vedrete come l'assassino ottiene l'amore della moglie di Gonzago<sup>134</sup>

A quel punto Re Claudio si alza di colpo e turbato lascia la sala. Amleto lo rincorre come se fosse la sua preda. (Fig. 67)

Craig, nel corso dei tre anni di preparazione dell'*Amleto* ha definito per ciascuna scena i movimenti e i cambi degli *screens* chiarendo che ad ogni forma corrispondeva uno stato mentale. Ad esempio, tra il I e il II Atto, in cui si passa dalla scena di corte alla camera di Polonio, vi è un passaggio da uno sfondo piatto ad uno spazio claustrofobico o nell'Atto III scena 3, nel momento in cui Amleto, trovando il re solo in preghiera si domanda se colpirlo, la scena muta da una forma concava ad una convessa. Oppure in alcuni casi a cambiare sono solo alcuni pannelli, evidenziando una continuità di movimento con la scena precedente. (Fig. 62)

Una delle scene che sono rimaste immutate dal progetto è la scena di Corte del I Atto, in cui si rappresenta la stridente opposizione tra il mondo di Amleto e la corte. (Fig. 63)

La Corte, alla cui sommità siedono Re e Regina è disposta con schema piramidale incorniciata da un pesante manto che, pur essendo impiegato come tradizionale simbolo di potere regale, ha il compito di omogenizzare la corte in un unico blocco, in cui le uniche figure che si possono ben individuare sono la coppia reale e Ofelia, la quale doveva essere vestita d'oro ma Stanislavskij, legato ad una visione più tradizionale della giovane la veste di bianco. Tutti i membri della Corte sono legati al Re, tranne Amleto, libero, che siede accasciato ai piedi della piramide.

---

<sup>134</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, scena 2, vv. 270 - 272

La messa in scena avvenuta l'8 gennaio 1912 ha visto numerose mutilazioni dell'originario progetto craighiano. Durante le ultime prove nel 1911, Craig, che si era assentato da Mosca per poter riprendere le sue attività a Firenze legate alla rivista *The Mask*, non accetta le correzioni apportate al proprio progetto, definendo Sulerzickij<sup>135</sup>, uno dei maggiori collaboratori di Stanislavskij e artefice della maggior parte dei cambiamenti, "l'assassino del mio Amleto"<sup>136</sup>.

Tuttavia, più che di un arbitrario cambiamento del progetto originario è più corretto parlare di adattamento di tale progetto alle condizioni tecniche reali del Teatro d'Arte di Mosca. Il Teatro di Mosca, pur essendo uno dei migliori attrezzati d'Europa non era immune da deficit tecnici che non hanno reso possibile la messa in scena così come mostrata da Craig nel modello che si era fatto costruire. Il *Model Stage* è servito al regista non solo per mostrare l'impianto scenografico ma anche per superare la barriera linguistica con gli attori e indicare direttamente sul modellino attraverso delle figure in legno, le posizioni da assumere scena per scena. (Figg. 58 – 59 )

Inoltre, il timore di Stanislavskij riguardo alle reazioni del pubblico lo hanno spinto non solo ad affrontare i personaggi seguendo il proprio metodo dello studio psicologico ma anche ad apportare modifiche all'illuminazione e alla recitazione.

Le problematiche che hanno caratterizzato tutta la messa in scena di Mosca sono ben riassunte in una lettera di Stanislavskij a Sulerzickij.

Si dice che siete offeso a causa del manifesto. Ma io non c'entravo affatto. Craig è montato sul cavallo di battaglia e ha rifiutato ogni suggerimento. Il teatro pretende che il nome di Craig appaia sul manifesto perché il rumore che ha fatto è noto a tutta la città. Craig pretende il mio nome sul manifesto, cioè a dire ha paura delle responsabilità e vuole avermi come capro espiatorio in caso di bisogno.

In mezzo a tutte queste assurde complicazioni devo riconciliare Craig con voi, o voi con Craig, perché non è possibile che io appaia da solo sul manifesto. [...] Il nostro lavoro intrapreso in un'atmosfera tanto amichevole, finirà così? Se le cose stanno in questi termini, devo rinunciare a quel che di più caro ho nella vita: l'arte, a correr via da questo tempio dove non si può più respirare.

---

<sup>135</sup> Dopo tale avvenimento Sulerzickij lascia il Teatro d'Arte di Mosca. A testimonianza delle tensioni create vi sono le corrispondenze tra questi e Stanislavskij. F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*.

<sup>136</sup> F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, pag. 263

Non si può continuare così e offendersi improvvisamente senza darne ragione. [...] Craig è un grande artista, è nostro ospite, e in Europa ora hanno gli occhi puntati su noi per vedere come accogliamo la sua arte. Non voglio passare da sciocco e, inoltre, non ho nessuna voglia di mettermi a far da maestro a Craig.<sup>137</sup>

Lo spettacolo va in scena privato di numerosi elementi craighiani ma soprattutto privato dalla continuità di movimento tanto desiderata dal regista inglese. Il peso e le difficoltà nella costruzione degli *screens* hanno reso impossibile i mutamenti a vista. Craig aveva originariamente pensato gli *screens* di legno e metallo, ma i mezzi tecnici a disposizione del teatro non avrebbero potuto supportare elementi di un tal peso. Il compromesso ha visto *screens* di tela e *chassis* di legno. Tuttavia, nonostante l'alleggerimento degli elementi di scena, i cambi non sono avvenuti a vista ma a sipario chiuso. Ciò potrebbe essere imputabile ad un incidente, ricordato nella versione americana dell'autobiografia di Stanislavskij *My Life in Art*, in cui poche ore prima dello spettacolo, gli *screens* data la scarsa stabilità, improvvisamente caddero l'uno sull'altro.

Nonostante le numerose difficoltà, lo spettacolo è ricordato come un mito per la moderna scenografia. Analizzando il risultato finale, Stanislavskij, afferma che nonostante si fosse mantenuta l'impostazione generale data da Craig, l'effetto non era quella di una scenografia che ritornava alle forme semplici e simboliche ma era uno sfoggio di artificialità e ricchezza. Un risultato opposto rispetto a quello a cui il regista inglese aspirava, dato anche dall'allontanamento dal modello recitativo da lui pensato, freddo, distaccato ed impersonale, per una recitazione più tradizionale e realistica. L'idea di base dello spettacolo, cioè il violento contrasto tra due mondi, quello corrotto della corte e quello immerso in un'atmosfera mistica di Amleto era stata rispettata anche se le numerose mutilazioni e i cambiamenti di alcuni canoni hanno trasformato l'imponente macchina simbolica in una monumentalità fine a se stessa.

Tutta la duplicità contenuta in *Amleto* viene risolta da Craig nel suo allestimento ideale in un sapiente gioco di contrasti e attraverso l'uso dell'ossimoro, accostando elementi inconciliabili e cercando di trovare una sintesi.

Craig, dimostrandosi un profondo conoscitore di Shakespeare, ritiene che nei suoi drammi le parole possiedono un valore oggettivo e non sia necessario aggiungere altro perché

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, pag. 264



intrinsecamente sono complete. La messa in scena quindi non dovrà possedere alcun carattere figurativo ma sarà giocata sul piano del simbolico, in cui colori, forme, suoni, luci e movimento verranno impiegati per mostrare ciò che è invisibile. I contrasti tragici tra estremi opposti, le forze soprannaturali, i fantasmi vengono alla luce sulla scena, perdendo ogni riferimento reale e proiettandosi nell'immaginario, nella dimensione per cui i drammi sono stati scritti.

La parola contro l'azione, la vita contro la morte, la bellezza contro la bruttezza si condensano nella dimensione tragica e spirituale del mondo di Amleto, un mondo costituito di pensiero e di intelletto, opposto alla corte volgare e lussuosa. Grazie al movimento degli *screens* avrebbe ottenuto la formazione di ombre e di ambienti che dovevano riflettere la condizione emotiva di Amleto, proiettando attraverso linee essenziali e simboliche i turbamenti esistenziali del giovane principe espressi con le parole.

Il simbolismo era ancor più evidenziato dalla presenza di figure allegoriche che rappresentavano la Pazzia, l'Assassinio e la Morte, costanti elementi che accompagnano tutto lo sviluppo della tragedia. In particolare nell'interpretazione di Craig, la Morte aveva un ruolo chiave poiché è con l'apparizione dello Spettro del re che il dramma si apre. Lo Spettro ricalca l'iconografia medievale della danza macabra e rappresenta l'orrore fisico della morte attraverso un corpo consumato dal deterioramento e avvolto in sudici panni lacerati dal tempo. A tale immagine orribile si contrappone la figura della Morte che appare accanto ad Amleto durante il monologo "Essere o non essere"<sup>138</sup> per non abbandonarlo più sino alla fine. Appare come una donna bellissima, accompagnata da una musica estasiante. Ella sorride ad Amleto poiché rappresenta l'immagine della morte che lui sente. Non un evento orribile e tragico, ma una liberazione dai continui turbamenti terreni dovuti dall'immenso compito che il padre gli ha assegnato. È l'*alter ego* di Amleto, invisibile ai suoi occhi e si collega al mondo ideale dell'immaginario, diviso da quello reale. Le immagini di morte offerte sono opposte e si ricollegano a due mondi differenti, al reale e all'immaginario. Se lo Spettro incarna la morte fisica, pur in una figura soprannaturale e regale nell'atteggiamento, la Morte è il sentimento liberatorio desiderato da Amleto che come un'ombra lo accompagnerà per tutta la tragedia.

---

<sup>138</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, Scena 1, vv. 56 - 90

Nella messa in scena, tali elementi simbolici non sono stati presentati ma rimangono nell'edizione dell'*Amleto* del 1929 con xilografie di Craig pubblicata dalla Cranach Press. (Fig. 67)

Edward Gordon Craig nella teorizzazione della scena cinetica ha anticipato soluzioni che si realizzeranno solo in pieno XX secolo con il progresso della tecnologia e della prassi illuminotecnica.

Nella sua scena d'avanguardia, il regista inglese ha utilizzato la luce con una prassi e una libertà inedite, finalizzata alla rappresentazione non solo dello stato d'animo del personaggio o della suggestione simbolica di particolari elementi, ma anche del movimento del tempo, del ritmo, della musica e della vita rappresentata sul palco.

La luce diventa a pieno un mezzo scenicamente attivo e le ombre acquistano un inedito valore drammatico che non si limita alla suggestione ma che le inserisce all'interno dell'architettura complessiva della scena, donandole una nuova funzione spaziale.

In *Amleto*, tutta la scenografia progettata da Craig prende vita grazie all'elemento luminoso. La dimensione conflittuale che percorre il dramma è riflessa dalla scena che si costruisce come un insieme omogeneo di elementi architettonici, colori, luci e ombre che danzano insieme armonicamente, in un crescendo tragico, che come nella danza dei sette veli, aumenta senza interruzioni, fino a giungere all'esito culminante finale.

La profonda duplicità che caratterizza *Amleto*, viene rappresentata in un *climax* ascendente che troverà il suo apice nella distruzione di entrambe le parti in gioco. Un finale che possiede, pur nell'immensa tragicità, un barlume di speranza, racchiuso nell'esito positivo della titanica lotta del Principe per la purificazione della corte dai peccati, in cui come ricorda Stanislavskij, Gordon Craig stava proiettando il mondo intero.

## Capitolo 4

### Josef Svoboda e le scenografie di luce.

#### Sensibilità artistica e progresso tecnologico

##### 4.1 Josef Svoboda artigiano, architetto e scenografo

*Sono un architetto e uno scenografo, e la percezione intensa del mio tempo è ed è sempre stata la base del mio lavoro. E come al suo inizio, anche ora mi sembra che il mondo e l'umanità si trovino a un bivio: o la salvezza o la rovina. Se il mio racconto potrà offrire lo spunto per una riflessione sul ruolo che l'arte può avere per la salvezza del passato o del presente, ebbene ne sarò felice.*

J.Svoboda

Josef Svoboda è nato a Cášlav, in Boemia, il 10 Maggio 1920. Fin da bambino passava molto del suo tempo nel laboratorio del padre, una falegnameria. Il processo artigianale della trasformazione della materia in oggetto l'ha da subito incuriosito ed è stata la prima attività creativa in cui si è cimentato, fabbricando da solo i suoi giocattoli.

Durante il periodo della crisi economica mondiale del 1929, il padre affiancava al lavoro di bottega il restauro degli arredi del castello di Cášlav. Il bambino lo seguiva nel cantiere, esplorando gli interni e la loro conformazione, sviluppando la curiosità nei confronti delle modalità di costruzione di una casa.

Nella sua autobiografia, il Maestro, descrivendo gli anni della sua infanzia, restituisce il ritratto di un bambino curioso e attratto dal lavoro artigianale, ma anche affascinato da tutto ciò che era colore, luce e forma. Amava il disegno e desiderava diventare pittore.

Dopo aver frequentato gli anni del ginnasio, nasceva il primo conflitto con la famiglia riguardo al suo futuro. Il ragazzo desiderava perseguire il sogno di diventare pittore frequentando il liceo artistico e l'Accademia di Belle Arti, mentre il padre avrebbe desiderato che avesse concluso gli studi al liceo scientifico. Il giovane Josef prese la decisione di abbandonare la scuola e diventare apprendista nella bottega del padre. Amava conoscere i segreti del mestiere e continuava a studiare, leggere e disegnare ed in due anni

acquistò l'attestato di apprendista falegname, entrando successivamente nella Scuola speciale biennale per falegnami.

Gli anni dal 1938 al 1950 sono caratterizzati dalla sua formazione professionale e dagli studi a Praga, prima alla scuola per falegnami poi all'Accademia di Architettura e Arti Applicate. Sono stati gli anni drammatici della Seconda Guerra Mondiale e lo studio ed il lavoro erano per il giovane Svoboda il rifugio in cui assecondare paure ed incertezze. Anni terribili di angoscia e timori, vissuti accanto a chi ha lottato contro il terrore nazista, anche a costo della propria vita. Tuttavia, proprio durante il periodo della guerra, il Maestro entrò definitivamente a far parte del mondo del teatro.

Nel 1942, a Cìslav, ha partecipato alla messa in scena di *Il parasole, il lunario e il mulino a vento* della scrittrice boema Božena Němcová (1820 – 1862), e di *Marianna, la madre del reggimento* di Josef Kajetàn Tyl (1808 – 1856). A Praga frequentava quotidianamente il teatro, iniziava a crearsi una rete di conoscenze con alcuni nomi illustri del teatro ceco contemporaneo e studiava i lavori dei grandi scenografi e registi del tempo come Vasil'ev, Rintin, Exter, Tairov, Mejerchol'd o Stanislavskij. Inoltre, durante gli anni quaranta a Praga si era formato un gruppo a cui facevano parte un folto numero di studenti e artisti emergenti<sup>139</sup>, a cui faceva parte anche il giovane Svoboda. L'8 settembre 1943 il gruppo debuttò con la messa in scena *La morte di Empedocle* di Hölderlin e successivamente con la *Sposa da Corona* di Strindberg, in cui per la prima volta il Maestro ha usato un elemento scenografico che da lui sarà tra i più indagati ed utilizzati, la scala.

La prima scenografia di Svoboda in cui l'elemento luminoso risulta predominante è stata quella concepita per l'allestimento di *Pellegrinaggio* di Jiří Kárný nel 1944. (Fig. 70) La scena consisteva in sette iperbolidi coperti di tulle, su cui veniva ricercato attraverso la luce l'effetto di una grotta di stalattiti. Tutti i cambiamenti di scena erano affidati ai giochi di luce e dalla proiezione di diapositive, in cui gli attori apparivano esattamente come erano sul palco.

Dopo la fine della guerra iniziava il percorso di Svoboda all'Accademia di architettura, iscrivendosi al corso di filosofia per poter apprendere anche la storia dell'arte.

---

<sup>139</sup> Alcuni nomi ricordati nella sua autobiografia: František Vrba, Václav Kašlík, Ladislav Fikar, Jiří Brdečka, Alfréd Radok, Jiří Fried, Arnost Paderlík. J. Svoboda, *I segreti dello Spazio Teatrale* pag. 21

Decisi di dedicarmi seriamente allo studio dell'architettura, che ritenevo la base indispensabile per uno scenografo. L'architetto deve capire e sentire lo spazio, e deve saper costruire: i nostri migliori scenografi sono stati architetti.<sup>140</sup>

I primi approcci con il teatro in musica sono databili al 1945. La prima esperienza avveniva al Teatro del 5 Maggio di Praga e per volere del direttore Vàclav Kašlik. L'opera da allestire era *Gli Occhi di Kunala*, di Otokar Ostrčil, con la regia di Jiří Fried. L'episodio viene ricordato con affetto dal Maestro, come vero inizio della sua carriera teatrale, in cui per la prima volta, attraverso la sua scenografia, conferiva all'opera un ulteriore elemento drammatico. (Fig. 71)

La scenografia studiata da Svoboda consisteva in una pagoda a scalini, mobile, che cambiava posizione a seconda dei specifici momenti drammatici acquisendo particolari significati in accordo con il dramma.

Il 1945 è stato anche l'anno dell'incontro e della prima collaborazione di Svoboda con il regista Alfréd Radok (1914 – 1976), con cui si instaurò un rapporto non solo professionale che durò tutta la vita, ma anche di amicizia e di reciproca stima, grazie alla grande intesa che vi era sul piano artistico ed intellettuale.

L'anno seguente, nonostante fosse ancora uno studente al secondo anno oltre alla sua promozione a capo scenografo del Teatro del 5 Maggio, arrivò il primo scandalo legato alla messa in scena, con regia di Vàclav Kašlik, della *Sposa Venduta* di Bedřich Smetana (1824 – 1884), un'opera molto conosciuta e popolare, a cui il pubblico era abituato ad assistere con una scenografia tradizionale. La composizione di Svoboda di contro era fatta di disegni essenziali, teli bianchi, nastri e fiori e trasmetteva tutti quei valori e quei sentimenti racchiusi nell'opera in un modo originale e disorientante per uno spettatore abituato ad una messa in scena tradizionale.

Svoboda e Kašlik hanno collaborato anche nel 1947 per *Kàts Kabanovà*, opera di Janacek (1854 – 1928), molto conosciuta all'estero più che in patria. Il libretto e le parole rivestivano un'importanza capitale e la difficoltà per la scenografia era stabilire un rapporto con la musica, portatrice dell'intero significato dell'opera. La base concepita dallo scenografo per la scena era un albero, un grande melo, i cui grossi rami delineavano le strade ed i più sottili delineavano l'orizzonte esterno. Un tappeto simulava il fango su cui

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, pag. 25

erano disposte delle assi come passerelle. L'albero posava su colonnette di pietra e legno e le singole scene erano arricchite da particolari oggetti di scena che andavano dai mobili ai corvi di plastica. Tutto era posato su una piattaforma girevole e attraverso la luce e la creazione delle ombre degli oggetti e degli attori in scena si creavano effetti drammatici precisi per ogni scena. (Fig. 72)

Il rapporto con il Teatro Nazionale di Praga inizia nel 1946, dopo la presentazione da parte del giovane scenografo dei progetti per le scene di *Crapuloni in Paradiso* opera di Martens e Obey. Il direttore del settore prosa del teatro, Jindřich Honzl, con cui si sviluppa una grande sintonia, gli propone di collaborare nuovamente per la messa in scena de la *Vita degli Insetti* nello stesso anno e nel 1950 Svoboda diventa il direttore artistico e tecnico.

Il maestro dopo il passaggio al Teatro Nazionale non abbandona il *modus operandi* acquisito nel corso degli anni al Teatro del 5 Maggio, cercando di ricreare lo stesso ambiente di lavoro, in cui vi era un'organizzata divisione dei compiti e delle responsabilità in un'ottica di lavoro di gruppo molto accentuata. Il gruppo, doveva essere in grado di collaborare e di poter apportare modifiche e revisioni anche a ridosso della messa in scena. Il laboratorio creato da Svoboda al Teatro Nazionale era un'officina che superava il fabbisogno reale e poteva collaborare anche con altri teatri per messe in scena o per fornire intere scenografie in tempi estremamente rapidi. Era meta per visitatori provenienti da tutto il mondo ed è stato la fucina di numerose invenzioni e innovazioni, tra cui il controluce e l'alleggerimento della scenografia.

Svoboda è stato definito, oltre che un architetto, anche uno scienziato, artista e artigiano. La sua è una figura poliedrica e riassumeva aspetti di uno scienziato che con metodo e studio matematico preparava minuziosamente i propri esperimenti, ma anche di un artigiano stimolato dalla risoluzione dei problemi, ed ancora di un grande artista, caratterizzato da una finissima sensibilità e da un immenso rispetto nei confronti dell'opera drammatica su cui rivolgeva il proprio sguardo. Le invenzioni e gli esperimenti che ha condotto e portato a termine non sono mai stati fine a se stessi, ma scaturivano da problemi reali nati durante gli studi di una messa in scena.

Una delle innovazioni che hanno riscosso maggior successo e hanno aperto a successive sperimentazioni in epoca contemporanea è stata la contaminazione della scenografia tradizionale con la cinematografia. La tecnica che sarà portata al successo dalla *Lanterna Magika*, apriva la scenografia alla proiezione di immagini video che venivano applicate per

la prima volta, dopo l'esperienza dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, nella messa in scena de *Il loro giorno* di Josef Topol nel 1959. Sfruttando il taglio cinematografico con cui il dramma è scritto, una delle scene più drammatiche in cui un passante veniva investito da un'automobile veniva risolta attraverso immagini video coordinate con la pantomima e i suoni. Il tutto doveva accadere senza la perdita dell'organicità e dell'armonia della scena, fini ultimi di qualsiasi scenografia. (Fig. 74)

Per la creazione di tale sistema che vede una libera contaminazione tra generi differenti, è fondamentale l'esperienza dell'Esposizione di Bruxelles del 1958. È stata la prima volta dopo la Seconda Guerra Mondiale in cui la Cecoslovacchia ha partecipato ad una mostra internazionale. Il tema assegnato alla troupe di Svoboda si intitolava "una giornata in Cecoslovacchia". Il problema principale era trovare il modo di promuovere l'immagine della Nazione, che potesse essere chiaro, comprensibile ed attraente per i visitatori. Insieme al regista Radok, decisero di organizzare un breve spettacolo teatrale arricchito da proiezioni cinematografiche. *Lanterna Magika* era il nome sia della rappresentazione che del gruppo che si era formato, fondato nello stesso anno e stabilito in un edificio teatrale a Praga, diventando nel 1959 la sezione sperimentale del Teatro Nazionale, di cui Radok era direttore artistico.

Il progetto originario per la *Lanterna Magika* prevedeva come scenografo Milos Forman (1932 - ) e come compositore e musicista O. F. Korte. I programmi dovevano essere divertenti con tutte le componenti di scena intercambiabili.

Tuttavia la storia della *Lanterna Magika* è costellata da accelerazioni e brusche interruzioni, a causa delle numerose collaborazioni che impegnavano Svoboda nei maggiori teatri del mondo e da incomprensioni con la direzione del Teatro Nazionale che ne interrompe le attività nel 1960 e solleva Radok dall'incarico. Nello stesso anno anche Svoboda si allontana dalla *Lanterna Magika*, fino al 1973.

In tutto quel periodo ero sempre stato consapevole del fatto che, se volevamo andare avanti, avremmo dovuto trasformare la Lanterna Magica in un teatro stabile, con un repertorio programmato e una drammaturgia importante, che sfruttasse i principi tecnici su cui si basava il nostro lavoro.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, pag. 151

Per l'Expo 1958, Svoboda era lo scenografo dello spettacolo *Lanterna Magika* e Radok il regista. Nonostante il palcoscenico a disposizione fosse di piccole dimensioni, doveva ospitare varie azioni contemporanee in armonia. Le due presentatrici apparivano sia fisicamente sul palco che in video sullo schermo e nello stesso spazio erano collocati una banda di suonatori di cembalo, tre ballerine, un ballerino, il pianoforte ed altri elementi. Ogni azione di scena e variazione dovevano avvenire in modo fluido e coinvolgente, mantenendo l'organicità e l'armonia tra tutti gli elementi, reali e proiettati.

Il Maestro ritornava al lavoro alla Lanterna nel 1973, dopo l'interruzione forzata del 1960, assumendone la direzione artistica. Come regista non vi era più Radok, ma Evald Schorm. Nel 1976 mettevano in scena la prima de *Il circolo Magico*, il primo tentativo di mettere sulla scena della Lanterna un racconto coerente e scorrevole. L'opera, ancora oggi in repertorio, ha avuto un grandissimo successo non solo a Praga ma in tutto il mondo ed è stato replicato quasi cinquemila volte, "eravamo riusciti a comunicare con il pubblico internazionale perché interpretavamo sentimenti umani universalmente e perennemente validi e preziosi"<sup>142</sup>. Lo spettacolo racconta scene di vita di due clown, partendo dalla loro nascita e alternando momenti di allegria a momenti di tristezza. La loro vita risulta caratterizzata dal costante inseguimento dell'ideale di Venere, mutevole ed irraggiungibile, concludendosi con la presa di coscienza della distanza incolmabile tra la realtà e l'ideale. La messa in scena prevedeva la fusione di riprese, coreografie, proiezioni e musica.

Negli stessi anni, il Maestro dava vita a scenografie sempre più suggestive, frutto di continui studi, in particolare sulla luce.

L'*Amleto* del 1959 messo in scena al Teatro Nazionale di Praga con la regia di Jaromír Pleskot ha preso vita da una scenografia costruita di forme essenziali, di linee e di luce. Studiando i fenomeni di riflessione e rifrazione dei raggi luminosi su superfici più o meno riflettenti e combinando tali effetti sia con l'illuminazione della scena e degli attori sia con gli elementi plastici che costituivano lo scheletro fisico della scena, il Maestro ha creato un insieme armonico e allusivo, in grado di evocare lo stato psichico dei personaggi.

Se il teatro di Shakespeare possedeva delle complessità per la messa in scena, poiché "è un teatro di pensiero, di azione degli attori, di spazio e di tempo precisi, ed esige la continuità dello spettacolo" gli allestimenti dei lavori del drammaturgo russo Čechov possiedono

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pag. 155



altrettante problematiche, derivanti dalla natura stessa delle opere. *Il Gabbiano* è stata la prima opera con cui il Maestro si è confrontato. (Fig. 75)

I drammi di Čechov mi hanno sempre stimolato per l'impossibilità di rappresentarne l'atmosfera effimera. Che cosa può fare uno scenografo moderno? Se cede al testo e lo lascia parlare mancherà qualcosa. Se comincia ad illustrarlo, ci sarà qualcosa di superfluo. Come afferrare l'atmosfera, laddove le parole hanno anche un significato nascosto? Come creare uno spazio limitato, laddove esiste lontananza tra le persone, e come rendere la lontananza se queste invece si trovano vicine?<sup>143</sup>

Attraverso la tecnica del controluce, la scena doveva ricreare una giornata assolata e umida e trasmetterne il senso di oppressione e di afa intensa. Sul boccascena era predisposto uno schermo di luce inclinato verso il pubblico e dieci piccoli diaframmi con speciali riflettori e schermi parabolici erano distribuiti sul palco. Gli schermi erano ricoperti di fronde appese in uno spazio scuro, rivestito di velluto nero. Attraverso i rami, penetravano dei raggi di luce, dando vita ad un sentiero che gli attori percorrevano sino al retroscena, dove scomparivano immersi in una nebbia luminosa. L'elemento che ha giocato un ruolo fondamentale è stato il pulviscolo del palcoscenico che creava con il sapiente gioco di luci l'effetto desiderato di caligine lattiginosa tipica delle giornate estive.

Nel 1963 Svoboda si confrontava ancora con Shakespeare per la messa in scena di *Romeo e Giulietta* al Teatro Nazionale di Praga. La volontà era quella rappresentare l'autore inglese in modo moderno. La scena si costruiva con estrema semplicità e limpidezza tipiche della pittura rinascimentale italiana. La composizione scenica era cinetica, capace di creare per ogni scena situazioni differenti e costituita da un'architettura semplice dalle linee essenziali e permeata da un'atmosfera cristallina rintracciabile nei dipinti del Rinascimento italiano; doveva stupire per la semplicità e la precisione delle forme e delle proporzioni e la struttura corrispondeva all'esigenza di cambiare i singoli elementi al variare della scena. (Fig. 76)

Negli anni Sessanta e Settanta il maestro alterna messe in scena per opere in prosa ad allestimenti per l'opera lirica.

---

<sup>143</sup> *Ibidem* pag.44

Per uno scenografo l'opera è una grande occasione, ma al tempo stesso anche un grosso problema. Egli deve sollecitare la fantasia dello spettatore, ma non soffocarla: non deve far credere niente, ma solo contribuire alla scoperta del senso attraverso precise allusioni, l'atmosfera di un assolo o di un coro. Si potrebbe dire che il suo compito consista nel raggiungere con mezzi realistici un effetto fantastico. E i mezzi devono essere quelli della finzione teatrale. Insomma, l'opera è incredibilmente esigente con tutti i professionisti che vi sono coinvolti.<sup>144</sup>

Il regista con cui ha collezionato gran parte di messe in scena operistiche all'estero è stato Götz Friedrich (1930 – 2000) a partire dal 1965 con l'allestimento della *Carmen* di Bizet, al Teatro di Brema e l'anno successivo con il *Trovatore* di Giuseppe Verdi, alla Komische Oper di Berlino.

Il 1966 è stato anche l'anno della messa in scena di *Don Giovanni* di Mozart. Non era la prima opera di Mozart con cui Svoboda si confrontava. Il primo allestimento de *Il Flauto Magico* è del 1957, con la regia di Bohumil Hrdlička al Teatro Nazionale di Praga, una messa in scena che ha suscitato grandi critiche, non possedendo la tradizionale connotazione dello spazio metafisico della fiaba.

In uno spazio astratto trattato con giochi di luce, avevamo vestito gli attori con abiti contemporanei. [...] Il significato della favola di Schikaneder si era proiettato sull'attualità suggerendo qualcosa a qualcuno.

I luoghi non erano caratterizzati da coordinate spazio-temporali precise ma erano studiati in base alle indagini su associazioni di sentimenti ed idee, correlando concettualmente la visione di un momento drammatico con la sua intima essenza. È impossibile infatti concretizzare la fiaba senza che si perdano i significati ed i valori universali che racchiude. Il mistero del flauto viene incarnato dalla luce, mezzo espressivo che genera il racconto dalle tenebre del palco vuoto.

Il *Don Giovanni* è stato un lavoro per cui il maestro si è dovuto confrontare con notevoli difficoltà economiche da parte del Teatro di Brema, elaborando una messa in scena che potesse essere all'altezza del capolavoro ma che fosse anche poco costosa. La recita avveniva senza sipario e il profondo palco del Teatro era trasformato in una grande

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, pag. 65

scacchiera. Il dramma procedeva sulla scacchiera, in cui venivano mosse le varie pedine, cercando di mettere in risalto il lato più assurdo della storia. (Fig. 77)

Svoboda si è confrontato numerose volte con le opere di Mozart, tra cui in diversi allestimenti per il *Flauto Magico* successivi al 1957, ossia quelli del 1961 al Teatro Tyl di Praga e del 1970 a Monaco. Del 1971 è la prima versione dell'*Idomeneo*, messa in scena a Vienna, con la regia di Kašlik. Nella scenografia si ritrovano elementi costanti nei progetti di Svoboda ed in continuo studio ed evoluzione. La scena era costituita da un soffitto barocco a forma di U, inclinato di 45° verso il pubblico. Il coro era disposto su una scala coperta a perimetro del soffitto. Questo era completato da uno specchio appeso, disposto perpendicolarmente al soffitto. (Fig. 78) La seconda messa in scena dell'*Idomeneo* nel 1981 in Canada al National Art's Center di Ottawa, proponeva una scenografia che superava lo stereotipo utilizzato comunemente per tale opera, ossia la figura di Poseidone dipinto. Lo spazio scenico infatti era ricavato dalla scomposizione di un gigantesco Poseidone di plastica, un grande cubo 7 metri per 7, modellato sulla fronte con il viso del Dio dei mari, scomponibile in cinque parti di uguale misura. Inoltre ha partecipato alla realizzazione delle scenografie per il film *Amadeus* del 1984 diretto da Milos Forman.

Un autore che suscitava un enorme fascino era Richard Wagner. Il primo approccio di Svoboda all'opera del grande compositore tedesco risaliva agli anni '50 con un allestimento de *Il Vascello Fantasma*<sup>145</sup>. Per la stessa opera nel 1969 era a Bayreuth, al Festspielhaus, il tempio della musica wagneriana e custode del mito del Maestro.

Svoboda si è confrontato nel corso degli anni Settanta sia con il ciclo l'*Anello del Nibelungo* che con *Tristano ed Isotta* ed il *Tannhäuser*. Con Freidrich nel 1973 mettevano in scena l'*Anello* a Londra, al Covent Garden.

Compresi che per me sarebbe stata l'occasione unica che ogni scenografo sogna. Le opere di Wagner erano un continente inesplorato, ricco di immagini e di associazioni come l'Odissea, ci rendevamo conto che la Tetralogia andava considerata come un'epopea dell'eterna lotta per il potere sul palcoscenico del mondo. Scartammo un progetto dopo l'altro, finché non ci

---

<sup>145</sup> *Il Vascello Fantasma*, anche conosciuto come *L'Olandese Volante* ( in tedesco *Der fliegende Holländer*) è un'opera di R. Wagner messa in scena per la prima volta dal grande compositore tedesco alla Semperoper di Dresda il 2 gennaio 1843.

accordammo su quello che rendeva meglio il concetto dell'Anello, rappresentandolo come uno spaccato della storia del pianeta Terra.<sup>146</sup>

Il palco era inizialmente vuoto, senza sipario e incorniciato da drappaggi neri e logori. Il preludio avveniva nel buio totale. Lo spazio e l'azione scenica iniziavano a delinearsi grazie al sapiente gioco di luci e di movimenti degli elementi di scena.

Il preludio cominciava nel buio assoluto. Poi un riflettore illuminava il pavimento, dove dal profondo emergeva la piattaforma fatta di tavole di legno che simboleggiavano il mondo; la piattaforma ruotava velocemente come il modello tolemaico della Terra. All'orizzonte appariva un punto fisso di diametro di cinque centimetri ottenuto con un laser rosso. La sua granulazione<sup>147</sup> era frantumata da speciali sistemi ottici che creavano una grafica cinetica di laser arricchita da altri colori, dal verde all'azzurro. La piattaforma si fermava rallentando, s'inclinava pian piano, e le sciabolate di luce scoprivano sul palcoscenico un nuovo mondo<sup>148</sup>

Le quattro fasi che componevano la Tetralogia sono state concepite seguendo particolari caratteri che le connotavano. *L'oro del Reno* aveva un carattere di mistero, la *Valchiria* rappresentava l'analisi dei conflitti tra mondo e uomo, il *Sigfrido* era interpretato come una favola nera e ne il *Crepuscolo degli Dei* si era individuata l'immagine dell'Inferno, raffigurante la fine dell'umanità. Alla fine dello spettacolo il palcoscenico ritorna ad essere vuoto, pronto ad accogliere un nuovo dramma, in un altro mondo.

L'opera wagneriana più amata dall'artista ceco è *Tristano e Isotta*. La messa in scena del 1974 è al Festspielhaus, con la regia di August Everding. La luce anche in questa scenografia è l'elemento con cui costruisce l'architettura dello spazio. Diventando un elemento di delimitazione spaziale, aveva il compito di rappresentare la prigione in cui era costretto l'amore tra i due protagonisti. Sia la definizione spaziale che quella temporale sono surreali, simboliche ed astratte, permettendo allo spettacolo scenografico di diventare significativa della vicenda interiore dei protagonisti. (Fig. 79)

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, pag.85

<sup>147</sup> Josef Svoboda approda a tale soluzione nel 1970 per la messa in scena de *Il Flauto Magico* a Monaco. La frantumazione del laser è stato un espediente estremamente d'avanguardia e pericoloso, ottenuto grazie alla collaborazione della Philips. *Svobodamagika* pag. 34

<sup>148</sup> *Ibidem* pagg. 85-92

Per Tristano e Isotta cercai il modo migliore di esprimere l'amore infelice ed eterno imprigionandoli nella luce che creava l'atmosfera di tutta la loro storia. Ad esempio, prendiamo la scena dove Tristano riposa sotto l'albero, aspettando Isotta, La scenografia consisteva in un sistema di corde che rendevano possibili i cambiamenti dell'ambiente, mentre i due amanti, illuminati, formavano una macchia solare, fino a diventare parte stessa del sole.<sup>149</sup>

L'intera vita di Josef Svoboda è caratterizzata da un'assoluta dedizione nei confronti del lavoro teatrale. Tutta la sua biografia è tracciabile seguendo la cronologia delle sue opere, circa duecento, accumulate nel corso di un'intera vita. Teatro di prosa, opera lirica, balletto, televisione, sperimentazioni sono i tanti settori in cui il Maestro ceco si è cimentato con successo, tracciando imprescindibili punti di riferimento per la scenografia contemporanea, senza mai abbandonare il suo carattere artigianale, attento alle problematiche e capace di individuare nel lavoro di squadra un pregio, anziché un difetto. Egli infatti, nonostante si fosse formato in modo da conoscere i mestieri e le tecniche utilizzabili a teatro era profondamente legato all'aspetto della realizzazione pratica del progetto, che avveniva attraverso il confronto con gli altri membri del gruppo di lavoro, compreso il regista, gli attori, i tecnici e gli addetti alle macchine scenotecniche. Il confronto con il regista è di importanza capitale per la buona riuscita dell'opera, garante dell'unità e dell'omogeneità della messa in scena.

Sino alla fine della sua carriera, il Maestro ha sempre continuato a fantasticare sulle possibilità offerte dalla moderna tecnologia. Egli infatti sognava di portare sul palco l'ologramma, un'immagine virtuale e dinamica a tre dimensioni. Le sue sperimentazioni mosse dalla risoluzione delle problematiche scenografiche, dimostrano una grande curiosità nel percorrere strade nuove ed inesplorate. Dopotutto, egli paragonava il palcoscenico ad un pianoforte su cui poteva dare vita ad un numero infinito di variazioni, composizioni ed improvvisazioni, le quali tuttavia per essere artisticamente valide dovevano essere generate con maestria e grande conoscenza dello strumento. "Sul palcoscenico tutto è possibile. Ma bisogna suonare bene!".

Josef Svoboda muore a Praga, il 9 Aprile del 2002.

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, pag. 85

#### 4.2 Craig e Svoboda. Due maestri a confronto

Josef Svoboda è ricordato come un grande artista ma anche come un abile scienziato.

Il grande Maestro, ha avuto il merito non solo di aver creato allestimenti di importanza capitale per la storia della scenografia contemporanea, ma è anche stato un abilissimo sperimentatore. Ha portato in scena tecniche e oggetti che non avevano nulla in comune con il mondo del teatro.

Oggi la moderna scenografia e l'illuminotecnica possiedono strumenti altamente tecnologici che hanno reso possibile non solo l'automazione di processi scenotecnici ma anche la creazione di effetti speciali e suggestioni un tempo impossibili.

Edward Gordon Craig, il profeta della nuova arte teatrale, si è scontrato numerose volte contro il deficit tecnologico del suo tempo, in particolare in occasione dell'allestimento dell'*Amleto* di Mosca del 1912, nonostante il Teatro d'Arte fosse tra i migliori attrezzati d'Europa.

La perfezione scenica, perseguita attraverso uno studio meticoloso, i cui risultati venivano costantemente appuntati come in un vero esperimento scientifico, era stata ottenuta dal regista inglese solo nel suo *Model Stage*, in cui, come accade nella riproduzione in laboratorio dei fenomeni da analizzare, veniva ricreata una situazione ideale, in cui non vi erano riprodotte anche le problematiche tecniche e reali della messa in scena. Elementi concreti, come il peso delle scenografie e i movimenti che queste dovevano compiere in accordo con luci e suoni, si erano manifestati solo nel momento dell'allestimento vero e proprio.

Il risultato finale è stato uno spettacolo memorabile ma con elementi che hanno mutilato la visione ideale di Craig, uno fra tutti i cambi di scena a sipario chiuso per le difficoltà fisiche nel movimento degli *screens*.

Josef Svoboda conosceva il lavoro di Craig, ma non profondamente e come osserva Denis Bablet nel 1970, ha inconsciamente ed istintivamente realizzato il suo sogno, sorpassandolo, dando vita alla scena cinetica caratterizzata da una varietà e un'espressività sconosciuta.

I due grandi maestri appartengono ad epoche storiche differenti, a contesti differenti, a percorsi formativi differenti ma possono essere analizzati attraverso la logica di maestro e allievo, del profeta e del realizzatore.

Craig viene definito da Svoboda un profeta. La sua figura infatti, possiede un carattere visionario tipico di artisti come William Blake o Walt Whitman, di cui Craig si nutriva quotidianamente.

Tutta l'opera teorica di Gordon Craig possiede un carattere profetico e uno stile eccentrico rispetto alla trattatistica e alla manualistica del settore. Egli esprime le proprie teorie tramite la forma del dialogo, più comune alla filosofia che alla teoria scenografica, oppure tramite appunti e brevi saggi su specifiche tematiche, un metodo apparentemente opposto al rigore scientifico con cui approcciava i propri studi.

Craig nasce come attore sotto l'ombra di personalità ingombranti, Ellen Terry e Henry Irving verso cui sviluppa un ambivalente atteggiamento di ammirazione ma anche di fastidio, dato dall'impossibilità di affermarsi autonomamente. Nonostante abbia abbandonato il mestiere dell'attore per dedicarsi alla messa in scena e alla direzione degli spettacoli, non ha mai interrotto la sua *performance* sul palcoscenico della storia del teatro. La maschera che ha portato per una vita intera rappresentava l'artista controcorrente, che voleva affermare la propria visione dell'arte del teatro nonostante le critiche ed i numerosi rifiuti. Una maschera dietro la quale si celava una personalità sensibile ed insicura, le cui delusioni e amarezze si possono cogliere facilmente nella lettura delle numerose opere edite dal grande maestro inglese. Infatti le sue trattazioni, i suoi articoli ed i suoi interventi non possiedono mai un carattere sintetico e conciso, proiettato verso l'argomento centrale della dissertazione. Spesso sono attraversate da racconti di vita passata o aneddoti su particolari personaggi oppure da lunghe teorizzazioni al limite della speculazione filosofica. Craig era un uomo di teatro, nato e cresciuto a contatto con il mondo teatrale di cui ha assunto una profonda conoscenza prima come attore e successivamente come direttore di scena e regista. Nonostante la grande esperienza maturata nel corso di una vita intera, il regista inglese non è mai riuscito ad ottenere una messa in scena rispondente alla poetica della nuova arte teatrale teorizzata dal 1905 in *On The Art of Theatre*.

Il tentativo di teorizzare un teatro nuovo, diverso rispetto a quello in cui ha mosso i primi passi come attore e successivamente come *stage director*, si può leggere sia come tentativo di contrapposizione al mondo di Irving, sempre causa di frustrazioni e insoddisfazione, sia come sublimazione dei propri difetti, arrivando a dare vita all'idea di un teatro nuovo, fatto da uomini di grande esperienza e cultura e soprattutto dal grande artista, il regista, che come un Demiurgo aveva la possibilità di tradurre in forma le idee. In questa figura ideale

di regista, nel primo dialogo dell'*Arte del Teatro* si può scorgere un suo autoritratto ideale. Non aveva una grande fiducia nel lavoro di squadra e per ottenere un'opera omogenea sarebbe stato necessario che il regista si fosse occupato personalmente di ogni aspetto della messa in scena, sia a livello poetico che pratico, disegnando di propria mano i bozzetti, seguendo i lavori dei tecnici nel montaggio delle scene, ideando la regia delle luci, disegnando i costumi e scegliendo tessuti e colori. Lo *stage director*, che aveva anche il compito di leggere l'opera e trasporla visivamente, era una figura complessa, estremamente abile nell'affrontare tematiche differenti e profondo conoscitore del mestiere attoriale.

Le problematiche affrontate nelle teorie, non riguardavano solamente l'allestimento delle opere, ma anche le modalità e il ruolo degli attori sul rinnovato palcoscenico craighiano.

Recitare non è un'arte; è quindi non corretto parlare dell'attore come di un artista. Ciò che è accidentale è nemico dell'artista. L'arte è l'esatta antitesi della confusione, e la confusione è creata dall'accozzaglia di molti fatti accidentali. All'arte si arriva solo con un progetto. Quindi è chiaro che per produrre una qualsiasi opera d'arte, possiamo lavorare soltanto in quei materiali che possiamo controllare. L'uomo non è uno di questi materiali.<sup>150</sup>

Con l'ideazione della supermarionetta, un attore libero sia dalla convenzionale imitazione della natura ma anche dalle emozioni e da tutto ciò che esiste di irrazionale nell'essere umano, egli affronta e supera, le difficoltà che in gioventù sono state fonte di depressione ed infelicità.

Il mio atteggiamento circa l'intero argomento è frainteso da molti nel teatro. È considerato come un *mio* atteggiamento, solo mio; ai loro occhi io sembra uno stravagante attaccabrighe, un pessimista, un brontolone; uno che è stanco di una cosa e cerca di romperla. Perciò lasciamo parlare gli altri artisti con l'attore, e lasciamo l'attore a supportare la sua causa come meglio riesce e lasciamolo ascoltare la loro opinione in materia d'arte. Sediamoci qui a conversare, l'attore, il musicista, il pittore ed io. Io, che rappresento un'arte distinta da tutte queste, me ne starò in silenzio.

---

<sup>150</sup> E. G. Craig, *On The Art of Theatre*, pagg. 55 – 56, traduzione mia.



[...] Ma lo scopo del Teatro nel suo complesso è quello di ripristinare la sua arte e può incominciare col bandire dal Teatro quest'idea dalla personificazione, quest'idea di riprodurre la Natura; poiché, fin tanto che essa rimarrà nel teatro, esso non potrà mai diventare libero. [...]

È una cattiva arte quella che si serve di mezzi così violenti, così commoventi, da far dimenticare allo spettatore il fatto in sé, travolgendolo con la personalità dell'attore, con la commozione che egli comunica.[...]

L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta [*Über-Marionette*], in attesa di un nome migliore.

La Supermarionetta non competerà con la vita - ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in trance: aspirerà a vestirsi di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito vitale.<sup>151</sup>

Ciò che maggiormente differenzia la personalità di Craig da quella del maestro ceco è il diverso tipo di approccio nei confronti della realtà della scena. Craig, come testimoniato anche dai colloqui con Stanislavskij per la preparazione dell'*Amleto*, si perdeva in monologhi e pensieri astratti e più volte è stato richiamato alla concretezza dal regista russo<sup>152</sup>.

Josef Svoboda non proveniva da una famiglia di teatranti ed il suo ingresso nel mondo del teatro è avvenuto grazie alla poliedrica curiosità che lo ha contraddistinto. Tuttavia, grazie alla formazione artigianale e agli studi di architettura, geometria, matematica e fisica accanto a quelli umanistici di storia dell'arte, estetica, letteratura e filosofia, ha reso possibile la formazione di un notevole senso artistico ma anche concretamente artigianale e scientifico.

Gli esperimenti e le ideazioni erano costantemente rapportate alla realtà e alla possibilità di mettere in scena ciò che si era progettato, avvalendosi dei consigli dei tecnici e dei collaboratori. Svoboda ha avuto un'importanza capitale dal punto di vista della sperimentazione tecnica sul palcoscenico. Era infatti, sempre alla ricerca di nuovi effetti e dei metodi per renderli possibili.

Il suo grande amore per la luce, lo ha portato a ricercare tra le infinite potenzialità rapportate alla materia, allo spazio o al colore.

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, pag. 64 – 85, traduzione mia

<sup>152</sup> F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron*, pagg. 185 - 272

In teatro, la sperimentazione è paragonabile a un intervento su un corpo vivo, dove l'organismo è già perfettamente assestato. Un esperimento di tecniche nuove scambussola le strutture convenzionali, e può provocare situazioni paradossali, in contrasto con la logica dello spettacolo. [...] Sperimentare significa accettare il rischio, soprattutto in teatro, dove l'unico laboratorio è il palcoscenico.

L'unico laboratorio su cui l'esperimento può avvenire è il palco, e nessun modello o progetto ideale può riprodurre tutte le interferenze e le problematiche che si possono verificare nella realtà. Se Craig poteva sperimentare le infinite potenzialità della luce e del sistema degli *screens* sul *model stage*, Svoboda ha la possibilità di sperimentare direttamente sul palco, grazie alla grande elasticità con cui utilizza e plasma a suo favore gli strumenti tecnici.

La curiosità nei confronti della relazione tra luce e materia, ha portato Svoboda a superare il vincolo della proiezione su una superficie omogenea e liscia, estendendo le potenzialità degli strumenti sino all'invenzione della pseudoplastica. In particolare si può osservare la messa in scena de *Lo Scambio* di Paul Claudel (1868-1955), all'Odéon a Parigi, nel 1982. Era uno spazio neutro, che solo attraverso l'illuminazione acquisiva una determinata fisionomia. Lo spazio del palco è riempito da corde grigie dal diametro di 4 millimetri, tese dal pavimento al soffitto, e disposte a distanze regolari di 4 centimetri. Con la proiezione di raggi si creava l'illusione di una profondità infinita (fig.)

I risultati ottenuti, derivano sia da scoperte empiriche, sia da un costante lavoro di aggiornamento sulle potenzialità tecnologiche e da una profonda conoscenza della tecnica e delle leggi della fisica.

Se volete creare delle luci teatrali veramente efficaci, non potrete evitare di tornare a studiare i trattati di ottica [...] inoltre, se in ottica uno più uno fa due, nell'arte i conti tornano diversamente e qualche volta può essere interessante cercare di andare contro le leggi dell'ottica. [...] La luce ha possibilità fantastiche e quando si capiscono le leggi dell'ottica e della luministica, si hanno potenzialità infinite.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> J. Svoboda, *Architetture dell'Immaginario*, pag.70

Ciò che non ha reso possibile l'ideale degli *screens* e di una rappresentazione cinetica in cui movimento, luci, suoni, azioni e parole collaborano e si fondono nell'arte teatrale, in Svoboda viene ampiamente superato.

È innegabile una paternità craighiana nell'ideale cinetico di scenografia, concepita dal maestro ceco non come un fisso monolite con il compito di raffigurare il dramma, ma come un elemento attivo del dramma, in cui ogni elemento è minuziosamente studiato per creare una struttura armoniosa e che potesse rivestire un ruolo di primo piano senza infrangere l'equilibrio tra elemento visivo e drammaturgia.

I pannelli mobili della scenografia di *Amleto* del '59 possono richiamare l'ideale degli *screens*, soprattutto nel meccanismo di base, costituito dalla volontà di creare infinite possibilità di scena utilizzando il movimento dei pannelli coerentemente con le luci.

Tuttavia, la dimensione artigianale e pratica che caratterizzava il metodo di Svoboda non solo gli ha permesso di sperimentare materiali, forme, tecniche ed attrezzature senza alcun tipo di vincoli ma gli ha anche donato la possibilità di instaurare un fecondo rapporto tra immaginario e reale che gli ha permesso di portare sulla scena effetti sconosciuti.

#### 4.3 Amleto. *The glass of fashion*

*A quello che è fatto non si può porre rimedio. Gli uomini a volte compiono atti inconsulti e quando hanno il tempo di riflettere se ne pentono*

W.Shakespeare, *Riccardo III*

Josef Svoboda affronta per la prima volta *Amleto* nel 1959, al Teatro Nazionale di Praga con la regia di Pleskot. Come rappresentare una tragedia elisabettiana in epoca atomica?

*Amleto* dovrebbe essere un dramma per tutti. *Amleto* senza mistero, *Amleto* come essere umano, una persona che pensa tra coloro che agiscono... un dramma per le masse<sup>154</sup>

Il regista aveva chiesto una scenografia cinetica senza che questa avesse un apparato meccanico troppo ingombrante e maldestro.

La soluzione progettata da Svoboda prescindeva da qualsiasi realismo scenico per creare uno spazio evocativo e senza tempo, in cui una tragedia del XVI secolo poteva esprimere tutta la modernità che gli è propria.

Secondo Svoboda, il teatro di Shakespeare è simile al codice genetico umano, poiché nei suoi drammi sono contemplate tutte le possibilità dell'agire dell'uomo.

Amo il suo teatro perché rappresenta il mondo intero, tanto che a realizzarlo non bastano i pittori, gli attori, i registi, i musicisti, i ballerini, ma devono mettercisi tutti loro insieme: il modo in cui egli ha visto la natura umana può essere espresso solo dal teatro in tutta la sua complessità. Shakespeare è un autore multimediale ante litteram, poiché ci ha creato uno strumento in grado di scoprire le proprietà umane, da suonare allo stesso modo degli altri strumenti, tristemente, tragicamente, o con grande allegria. E grazie a questo strumento si può esprimere l'intera storia dell'umanità<sup>155</sup>.

La luce, ancora una volta sarebbe stato l'elemento che avrebbe costruito lo spazio scenico del dramma. La scena è progettata attraverso uno schema semplice, costituito da venti

---

<sup>154</sup> J. Burian *Designing Hamlet with Screens and Panels*, in *Theatre Design & Technology*, Vol. 43 N. 2, pagg. 23 – 24, traduzione mia.

<sup>155</sup> *Svobodamagika*, pag. 30

pannelli rettangolari, della misura di circa 8x2 metri, disposti su undici file parallele, ed ogni livello è più alto rispetto al precedente di circa 18 centimetri. Nove dei dodici piani paralleli ospitavano due pannelli, mentre i restanti uno solo. (Fig. 80)

All'elemento verticale degli schermi è contrapposto l'elemento orizzontale costituito da una scala che ricopriva tutta l'estensione del palcoscenico. (Figg. 81 - 82)

Forme geometriche essenziali e luce si fondevano, in un insieme armonico e suggestivo, dove l'elemento che possedeva una presenza reale veniva sfruttato come corpo illuminato e l'elemento immateriale della luce plasmava lo spazio, creandone l'ossatura architettonica.

Lo spazio era articolato tra elementi essenziali e linee geometriche pure. Ad una tale purezza di linee si contrapponeva il complesso meccanismo di luci e movimenti che donava vita alla scena, tra cui il principio del controluce, un tipo di illuminazione del soggetto particolarmente suggestivo e drammatico, che donava una plasticità impossibile da ottenere con una semplice illuminazione frontale. Il controluce è fortemente espressivo e si ottiene ponendo una sorgente di luce alle spalle degli oggetti o degli attori, distaccandoli dal fondale. Si può ottenere sia con l'illuminazione del fondale che lasciandolo in ombra ed utilizzare una fonte intensa, alle spalle del soggetto e rivolta verso il pubblico. In tal caso la sagoma, totalmente in ombra, risulta essere circondata da un'aura luminosa. (Fig. 73)

Nell' *Amleto*, per sfruttare al meglio le possibilità offerte sia dalla luce diretta che dai fenomeni di riflessione e rifrazione, i pannelli erano stati concepiti ricoperti di una superficie metallica riflettente, funzionale ai giochi di luce. A causa dell'eccessivo peso, il maestro ha scelto una copertura in plastica nera e lucida.

I pannelli non erano altro che venti specchi neri, in continuo movimento parallelo alla linea orizzontale del palco, le cui posizioni, raccolte in una sequenza di ventuno differenti combinazioni caratterizzavano ogni singola scena del dramma. (Figg. 83 - 84)

La scenografia non era studiata per entrare in competizione con il dramma o per essere un elemento di distrazione, ma doveva creare un insieme omogeneo con tutti gli elementi che collaboravano alla messa in scena; doveva essere un elemento attivo, partecipe e integrato nell'atmosfera dell'opera, rafforzandone la potenza drammatica, un elemento a servizio del testo, creato sfruttando ogni possibilità che la moderna tecnologia poteva offrire.

Tuttavia, nonostante la innata difficoltà per la rappresentazione scenica del dramma, si inseriva l'ulteriore problematica dell'apparizione dello Spettro del padre di Amleto, una

questione che aveva creato non poche difficoltà a Craig per la messa in scena di Mosca nel 1912 e su cui ha ampiamente dibattuto negli scritti teorici<sup>156</sup>.

Lo Spettro doveva essere credibile agli occhi del pubblico del XX secolo dell'era cinematografica e del progresso tecnologico. Le difficoltà nel trovare una soluzione scenica soddisfacente sono ben documentate dal maestro nella sua autobiografia.

Durante gli esperimenti effettuati con l'elettricista del Teatro, si è giunti banalmente a scoprire che un semplice effetto di riflessi poteva generare l'immagine dello Spettro tanto desiderata. In particolare, attraverso la riflessione sullo specchio di due fasci di luce provenienti da due fonti posizionate di fronte al palco, poteva evocare la presenza di due occhi. Lo Spettro di Amleto prendeva vita sul palco di Praga attraverso un semplice gioco di riflessi tra luce e superfici lucide. "Ogni banalità è piena di miracoli", afferma lo stesso Svoboda ricordando la scoperta di tale effetto. La presenza evocativa e immateriale, creata grazie alla pittura di luce, poteva dare corpo ad un elemento irrazionale, rendendolo credibile. (Fig. 85)

Lo specchio, insieme alla scala è stato un elemento enormemente studiato da Svoboda, impiegato in numerose occasioni e con funzionalità sceniche differenti, spingendo le sperimentazioni ai limiti delle potenzialità fisiche dell'oggetto.

La superficie riflettente, che poteva essere costituita da plexiglas, metallo o plastica leggera, è stata impiegata sia in piccole che in gigantesche dimensioni<sup>157</sup>, mettendo a punto anche speciali specchi ultraleggeri, gli *specchipiuma*.

Lo specchio aveva la possibilità di aprire ulteriori scorci prospettici sul palco, regalando nuovi punti di vista ed aprendo visioni inusuali che mostravano azioni esterne all'area scenica.

Svoboda ha utilizzato lo specchio non solo come moltiplicatore di luce ma anche in relazione alle ombre. Infatti se lo specchio non "vedeva" nulla era totalmente nero, e poteva creare suggestioni di vuoto e di oscurità totale.

Una soluzione altamente suggestiva dell'uso dello specchio come fondale scenografico è data dall'allestimento de *La Traviata* di Verdi del 1992, allo Sferistico di Macerata con la regia di Henning Brockhaus. (Figg. 87 – 90)

---

<sup>156</sup> E. G. Craig, *On the ghosts in the tragedies of Shakespeare e Shakespeare's Plays in On The art of Theatre*, pag. 264 - 285

<sup>157</sup> Nel 1961 usò per la prima volta uno specchio in plexiglas metallizzato di grandi dimensioni nella messa in scena de *Il Flauto Magico*. F. Crisafulli, *Luce Attiva*, pag. 152

Il grande fondale, che misurava 22x12 metri era costituito da un mosaico di specchi leggeri, costituiti da un materiale utilizzato dall'industria aerospaziale e montati su una struttura inclinabile. All'inizio lo specchio era a terra, sul palco vuoto. Successivamente veniva sollevato, mostrando un sipario dipinto su un tappeto posto sul palco, poi rimosso per mostrare un secondo tappeto dipinto. Nell'ultima scena, lo specchio rifletteva le azioni sul palco nudo, rafforzando il momento drammatico della rovina di Violetta e preparando l'atmosfera al finale tragico, in cui lo specchio assumeva posizione perpendicolare rispetto al palco, riflettendo la platea e i palchetti, in un atto finale di coinvolgimento del pubblico, rompendo la tradizionale separazione tra sala e scena attraverso un espediente apparentemente semplice ma di enorme suggestione.

La scenografia de *La Traviata* si basava su un pavimento a specchio e sulla presenza di una prospettiva dipinta, divisa in due, come un sipario. Quando questa prospettiva si apriva, l'immagine si rifletteva verticalmente nello specchio e si formava un'altra prospettiva che apriva nuove possibilità. Era importantissimo che i cantanti si potessero muovere liberamente in un'atmosfera perfettamente unitaria di elementi e materiali immaginari. Non si facevano magie con la luce: l'illuminazione era molto semplice, e si limitava a dare visibilità all'ambiente, dove tutta la scena era dipinta nei minimi particolari. Questa concezione scenografica contribuì a risolvere in modo molto suggestivo l'ultimo atto, con la scena dell'asta. Il pavimento di legno con i tappeti arrotolati, i lampadari a terra, i resti del mobilio, tutto marcato con i prezzi di vendita. E sul letto, in mezzo a questo sfacelo, stava morendo *La Traviata*. Tutti i critici concordarono nell'affermare che non avevano mai visto un finale così efficace<sup>158</sup>.

Per la seconda messa in scena di *Amleto*, nel 1965 al Theatre Nationale de Belgique a Bruxelles, Svoboda non abbandona l'idea di una scenografia cinetica in cui lo specchio poteva esprimere notevoli potenzialità drammatiche. La scena era incentrata sul tema dello spazio, costruito da un labirintico mosaico verticale costituito da semplici elementi geometrici e da scale in continuo movimento. Lo sfondo era formato da una superficie riflettente, inclinata di 45° verso la platea. Attraverso tale elemento, si avviava anche alla problematica della rappresentazione dello Spettro poichè *Amleto*, con le spalle al pubblico e rivolto verso lo specchio, creava un'immagine riflessa di sé ed evocava lo Spettro del padre situato in una dimensione non reale, pronunciando le sue parole. Sfruttando il

---

<sup>158</sup> J. Svoboda, *Op. Cit.*, pagg. 180-182

semplice effetto ottico della riflessione dell'immagine dell'attore, Svoboda riesce ad evocare un elemento che proviene dal mondo delle ombre, un mondo inaccessibile ma che può acquisire una sua dimensione reale grazie ad un semplice espediente ottico. La soluzione, oltre ad essere caratterizzata da una sintesi ancor più marcata rispetto alle realizzazioni del '59 in cui lo Spettro compariva in forma astratta al di fuori della figura di Amleto, si ricollega per la natura stessa dello specchio, all'essenza intima del dramma di Shakespeare interamente giocato sui meccanismi di riflessione. (Fig. 86 – 87)

*Amleto* è una tragedia che sulla duplicità costruisce le sue dinamiche, dalle più superficiali fino alle più profonde, radicate nell'animo umano. È un dramma che si sviluppa attraverso contrapposizioni tra poli opposti che generano tensioni tragiche, al cui fulcro vi è l'uomo rinascimentale, che si affida alla ragione e rende il pensiero il principale motore della propria esistenza.

Lo specchio è immagine e simbolo di duplicità. L'espedito scenico dello specchio lega gli allestimenti di Svoboda ad uno dei temi cardine del dramma di *Amleto* e più in generale, alla tematica della conoscenza di sé.

Tutto il dramma di *Amleto* è percorso dal tema della visione e del rispecchiamento, fonte di turbamenti ma anche alla base della formazione del sapere e della memoria dell'uomo.

Tale elemento viene messo in particolare rilievo, sia nel momento del contatto con il mondo dei morti, rappresentato dallo Spettro del Re Amleto, sia nella dinamica del metateatro, in cui, grazie all'arte teatrale, si crea un complesso gioco di sguardi e rispecchiamenti tra gli attori, la corte e il pubblico in sala.

Il concetto stesso di teatro, espresso da Shakespeare per mezzo di Amleto è tutto un gioco di specchi.

Amleto – Non scavalcare la moderazione della natura. Perché ogni cosa troppo esagerata è lontana dai propositi del teatro, il cui fine, dalle origini ad ora, è stato ed è di tenere, per così dire, lo specchio alla natura, di mostrare alla virtù i suoi lineamenti, al vizio la sua immagine, e all'età e al corpo del tempo la loro forma e impronta<sup>159</sup>.

Il teatro è concepito come un mezzo attraverso cui lo spettatore rispecchia tutto il suo mondo. Esso è lo specchio della natura e rivela vizi e virtù dell'uomo attraverso

---

<sup>159</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, scena 2, vv. 19 – 24



l'imitazione di eventi esemplari. La dinamica si completa attraverso la generazione di immagini nella mente dello spettatore. Il riflesso infatti muove un meccanismo nella mente umana simile alla stampa, generando nella memoria un'impronta di ciò che si è appena visto. Inoltre, si presuppone un ulteriore gioco di riflessi, nel momento in cui lo spettatore, dopo aver assistito ed assimilato nella propria memoria l'immagine vista, risponde mostrando un'espressione differente rispetto al volto passivo associato allo specchio.

L'espedito del metateatro non è fine a sé stesso come un semplice virtuosismo drammaturgico dell'autore, ma è legato profondamente allo svolgimento del dramma e oltretutto può essere interpretato come una dichiarazione di poetica e di intenti da parte dell'autore, che attraverso le parole di Amleto descrive i meccanismi che regolano i rapporti tra scena e pubblico, regalando un ritratto ideale delle dinamiche che caratterizzavano il teatro elisabettiano di XVI secolo. Un teatro, come affermato dallo stesso Svoboda, in cui si faceva grande affidamento sulla fantasia dello spettatore e non concentrato nel produrre stupore, poiché la vicenda è chiara sin dall'inizio. Il teatro elisabettiano, inoltre si svolgeva in strutture in cui non vi era grande spazio per la scenografia, i palchi erano di dimensione piuttosto contenuta ed essendo privi di tetto la luce che dominava era quella naturale del sole, rendendo impossibile i giochi di luce e di meraviglie. La finalità di tale teatro era quella di restituire un'immagine in cui lo spettatore poteva riconoscersi e individuare pregi e mali del proprio tempo e della propria persona.

Il gioco di riflessi messo in scena durante il *L'Assassinio di Gonzago*, definito da Amleto *mouse trap*, la trappola per topi, può essere assimilato ad una scenografia costituita da elementi riflettenti, in cui si incrociano sguardi e riflessi. Amleto, attraverso il sapiente utilizzo dell'arte teatrale vuole intrappolare re Claudio, attraverso una reazione emotiva difficilmente controllabile dalla ragione, suscitata dalla vista del riflesso dei suoi crimini.

Amleto, un uomo di pensiero come viene definito da Pleskot, è investito di un compito iperbolico che lo porta inevitabilmente alla sua autodistruzione. Egli incarna la figura di colui che deve purificare dal male la propria famiglia e che deve vendicare l'orrendo crimine subito dal padre. Un compito vissuto nell'eterna lotta tra il pensiero e l'azione e tra la ragione e l'istinto, lotta che lacera il principe in una profonda crisi di coscienza. Nei suoi monologhi infatti, vi è sia una parte riflessiva sia continue sollecitazioni che egli si infligge per poter portare a termine la missione che lo Spettro del padre gli ha affidato. L'uccisione del re non basterebbe ad esaudire tale compito. La purificazione deve essere

totale e passare attraverso l'espiazione delle colpe da parte di chi ha trasformato la Corte in una dimora di crimini e peccati, distruggendo l'ordine naturale degli eventi e creando situazioni incestuose al limite del decoro.

Amleto attraverso un arguto utilizzo dello strumento teatrale, pone davanti al re inconsapevole, uno specchio su cui i crimini prendono concreta forma e grazie al quale riesce a trovare, riflesso sul volto di Claudio, le risposte ai suoi dubbi.

Il gioco di specchi non si conclude solo con la verifica di Amleto delle parole sentite dal padre<sup>160</sup>, riguardo ai peccati del fratello Claudio, ma partecipa attivamente al processo di purificazione della Corte, che messa a confronto con la propria immagine orrenda la obbliga a prendere coscienza di sé e dei peccati commessi. Amleto così genera un violento atto di forza sul re e sulla regina, sua madre e vedova del re ucciso, che tuttavia non contempla l'utilizzo della violenza fisica, ma innesca una profonda e indesiderata relazione con i propri peccati.

Chi guarda nello specchio dell'acqua vede per prima cosa, è vero, la propria immagine. Chi va verso sé stesso rischia l'incontro con sé stesso. Lo specchio non lusinga; mostra fedelmente quel che in lui si riflette, e cioè quel volto che non mostriamo mai al mondo, perché lo veliamo per messo della persona, la maschera dell'attore. Ma dietro la maschera c'è lo specchio che mostra il vero volto. [...] L'incontro con sé stessi è una delle esperienze più sgradevoli, alle quali si sfugge proiettando tutto ciò che è negativo sul mondo circostante<sup>161</sup>

Come lo Spettro parla ad Amleto senza manifestarsi fisicamente sulla scena, così il principe, attraverso un'immaginaria stanza di specchi, intrappola il Re. Una stanza che riflette esclusivamente i propri peccati, con cui Claudio si trova a confrontarsi all'improvviso, senza poter dare un volto ed un nome a chi gli pone tali questioni, a chi, senza manifestarsi in carne ed ossa si insinua nella sua mente con il potente mezzo dell'evocazione; si trova di fronte alla potenza della coscienza con cui il Re deve necessariamente scontrarsi.

La Scenografia del '59 restituisce nella sua immaterialità la complessa dinamica psicologica su cui è costruito l'intero dramma, utilizzando come elemento scenico lo specchio vivificato dal complesso gioco di luci, legandosi all'essenza profonda dell'opera e

---

<sup>160</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Atto I, v

<sup>161</sup> C.G. Jung, *Gli Archetipi dell'Inconscio Collettivo*, pag.38

alla poetica di Shakespeare, utilizzando come mezzo espressivo l'evocazione e non una banale illustrazione del dramma. Lo specchio che inganna e che mostra, l'emblema di duplicità, l'ingannevole mezzo che grazie ai giochi ottici di luce ha mostrato a Narciso la sua immagine permettendo di conoscersi, viene utilizzato dal maestro per alludere alla presenza di elementi inaccessibili, di spettri e turbamenti d'animo che possono prendere vita solo attraverso il superamento della rappresentazione verosimile. Tuttavia, per la caratteristica strutturale della scenografia del '59, è più corretto parlare di una molteplicità di specchi sul palco, specchi neri, lucidi, studiati con precisione scientifica nei colori e nei materiali affinché esaudissero al meglio le esigenze di riflessione e rifrazione della luce per la creazione di effetti atmosferici, passaggi psicologici e materializzazione di elementi invisibili. Lo spazio in cui si svolge la tragedia shakespeariana non è più caratterizzato da una sovrabbondanza di elementi decorativi o da una precisa ricostruzione filologica di ambienti e costumi. Lo spazio si svuota, come accade nelle teorie craighiane, e si popola di raggi, riflessi luci e ombre, volumi e corpi in movimento, perdendo verosimiglianza ma guadagnando credibilità. Infatti, benché lo spettatore sia a conoscenza della finzione in atto davanti ai propri occhi, la messa in scena dell'incorporeo e del soprannaturale con i giochi di luce, così astratti ma nel contempo reali, permette la totale partecipazione mentale e psicologica al dramma, minando quel sicuro confine tra verità e finzione.

*Amleto* e la sua più intima duplicità, riscontrata sia da un'analisi testuale che psicanalitica, prendono vita grazie agli stessi elementi che si alternano continuamente all'interno del dramma, ossia luci, ombre e specchi e diventano gli elementi strutturali dell'architettura non solo fisica ma anche concettuale della messa in scena.

## Appendice Iconografica

Capitolo 1 *Luce a teatro tra tecnica e poetica. L'evoluzione dell'illuminotecnica nel teatro d'Occidente dal Rinascimento all'avvento dell'elettricità*



Figura 1 - Ludovico Zorzi e Cesare Lisi, ipotesi di ricostruzione dell'ingegno di Filippo Brunelleschi per la rappresentazione dell'*Annunciazione*, nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze nel 1439. Firenze, 1975



Figura 2 - Ludovico Zorzi e Cesare Lisi, ipotesi di ricostruzione dell'ingegno di Filippo Brunelleschi per la rappresentazione dell'*Annunciazione* nella chiesa di San Felice in Piazza a Firenze nel 1439. Firenze, 1975.



Figura 3 - Ludovico Zorzi e Cesare Lisi, ipotesi di ricostruzione dell'ingegno di Filippo Brunelleschi per la rappresentazione dell'*Annunciazione* nella chiesa di San Felice in Piazza a Firenze nel 1439. Firenze, 1975



Figura 4 - Lampada per luce colorata ideata da Leonardo da Vinci



Figura 5 - Baldassare Peruzzi, Prospettiva scenica per *La Calandria*, 1515, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

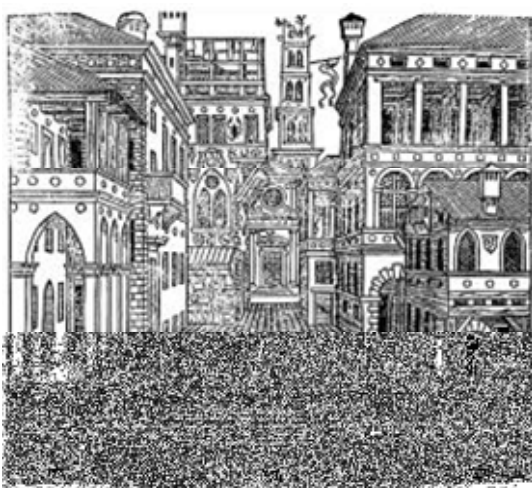


Figura 6 – Sebastiano Serlio, Scena Comica in *Trattato sopra le Scene. Primo libro di prospettiva*, Venezia, 1551, fol. 28 v

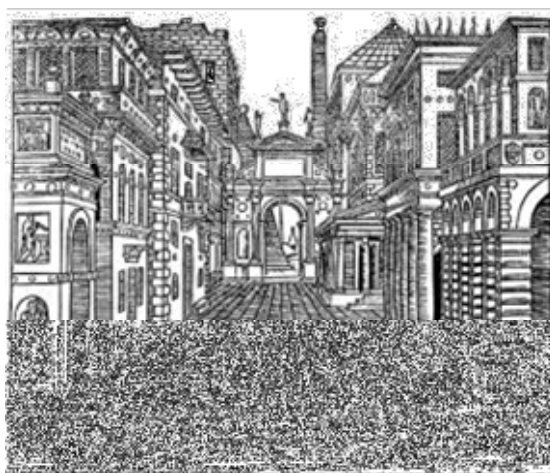


Figura 7 - Sebastiano Serlio, Scena Tragica in *Trattato sopra le Scene. Primo libro di prospettiva*, Venezia, 1551, fol. 29 v



Figura 8 - Sebastiano Serlio, Scena Satirica in *Trattato sopra le Scene. Primo libro di prospettiva*, Venezia, 1551, fol. 30 v

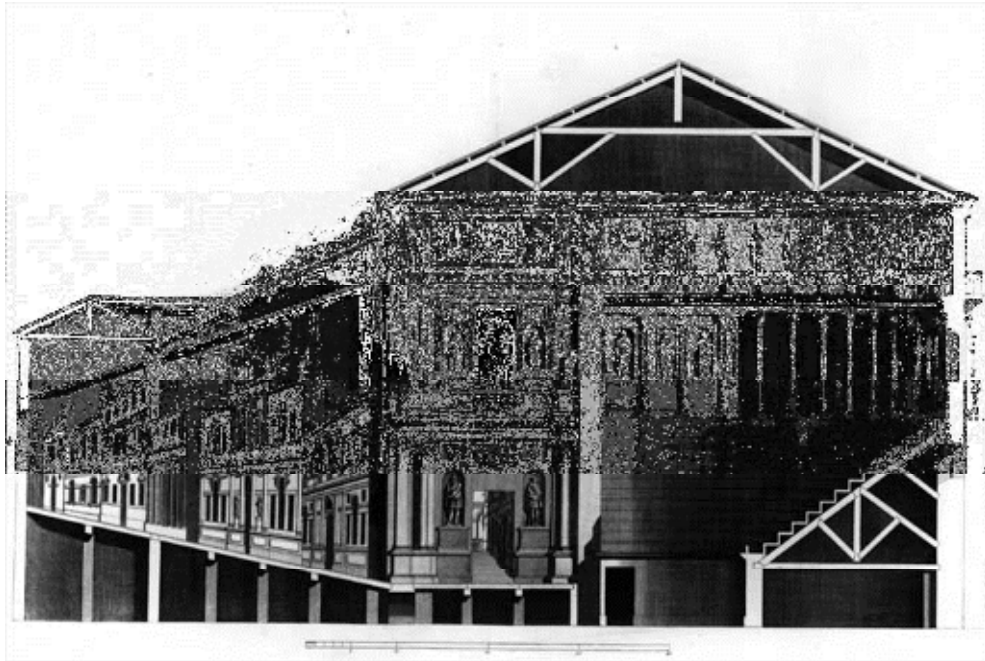


Figura 9 - Andrea Palladio, Teatro Olimpico di Vicenza, sezione longitudinale.

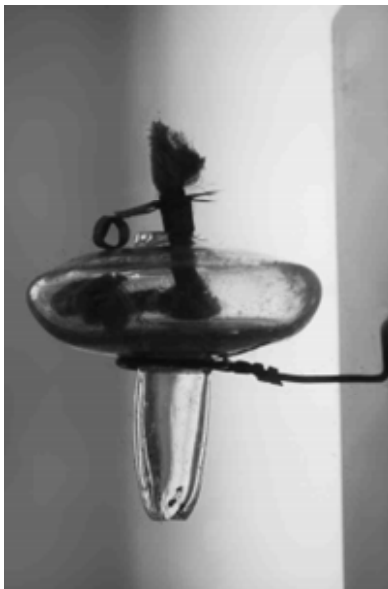


Figura 10 - Dispositivo illuminotecnico del Teatro Olimpico di Vicenza

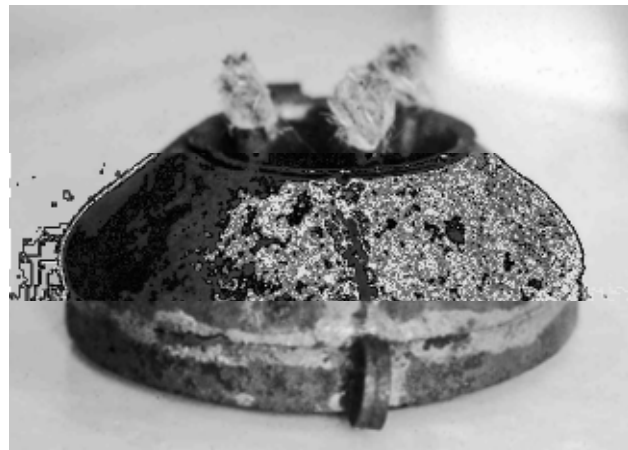


Figura 11 - Dispositivo illuminotecnico del Teatro Olimpico di Vicenza

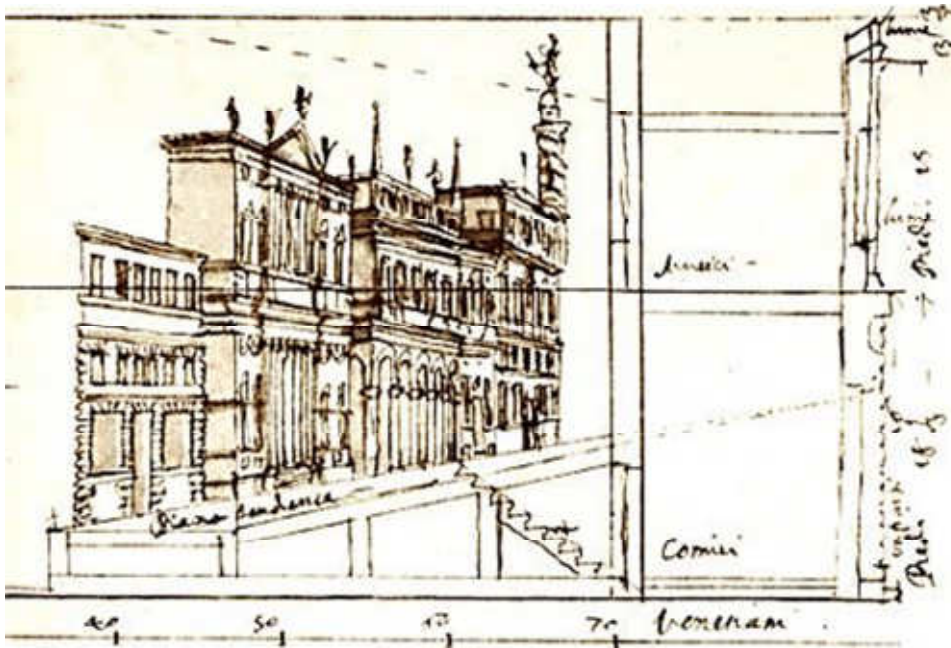


Figura 12 - Vincenzo Scamozzi, Progetto per il Teatro olimpico di Sabbioneta, disegno, 1584, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

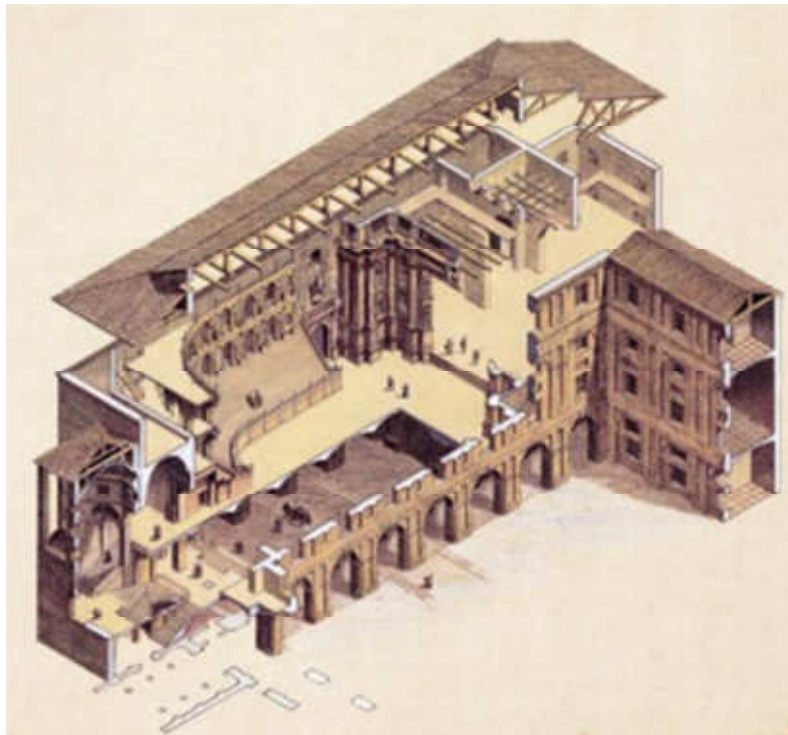


Figura 13 - G. B. Aleotti, Teatro Farnese di Parma, sezione.



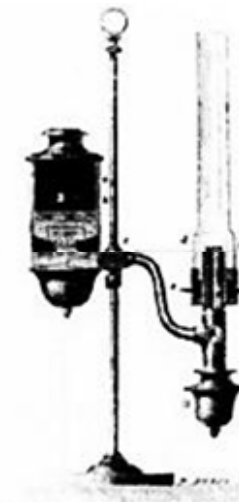


Figura 14 - Lampada di Argand

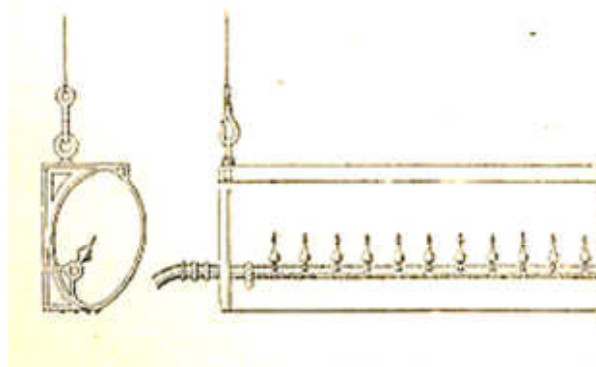


Figura 15 - Particolare di una bilancia descritta nel trattato di M. J. Moynet, *L'envers du theatre: machine et decoration*, pag. 104 e seguenti.

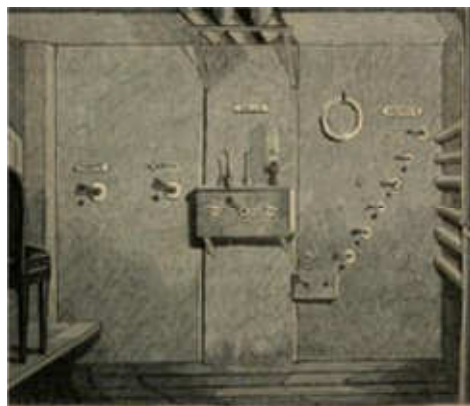


Figura 16 - La cabina di comando del *lampiste* per la distribuzione del gas a tutte le fonti luminose in sala e sulla scena.

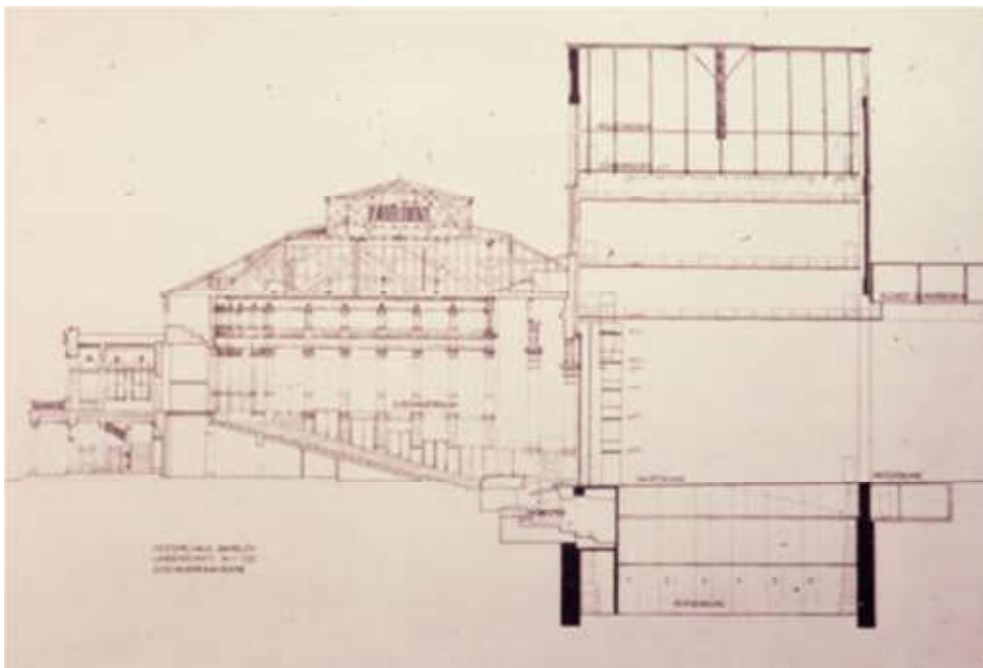


Figura 17- Otto Bruckwald, Bayreuther Festspielhaus, sezione longitudinale, 1876

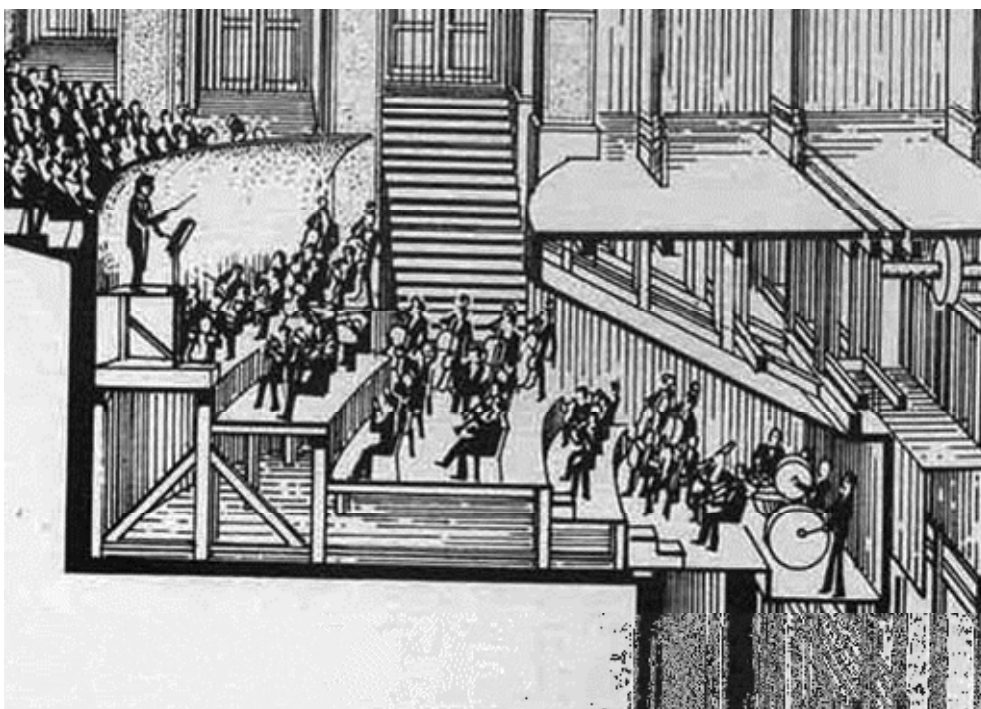


Figura 18 - Bayreuther Festspielhaus, sezione longitudinale, particolare della buca dell'orchestra

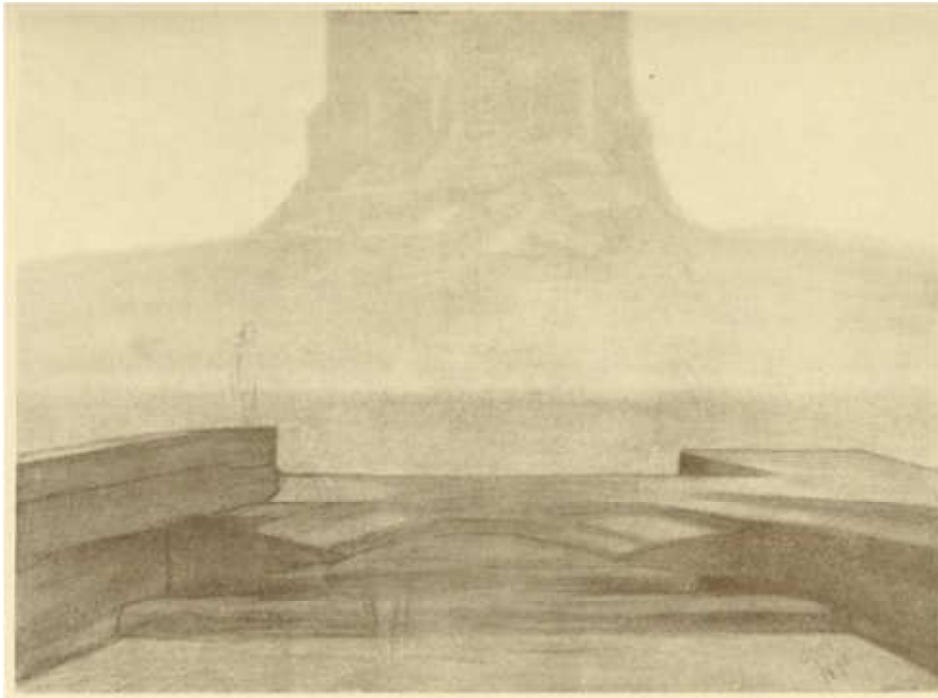


Figura 19 - Adolphe Appia, bozzetto per il *Walhalla* in *L'oro del Reno* di R. Wagner, pubblicato in *L'Oeuvre d'Art Vivant*, 1921



Figura 20 - M. Fortuny y Marsal, *La fattucchiera di Trastevere*, aquaforte, anni '70 XIX secolo.

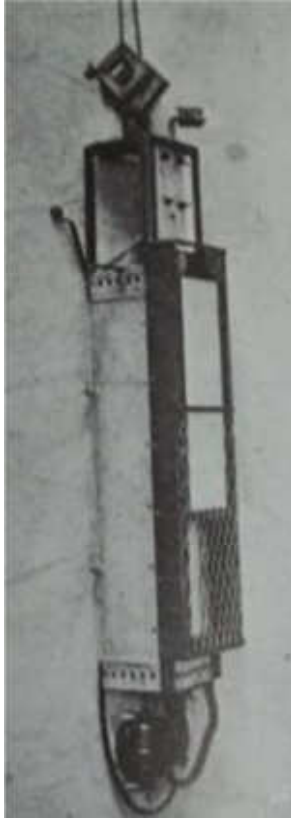


Figura 21 - M. Fortuny y Madrazo, dispositivo di illuminazione con lampada ad arco, Parigi, 1901



Figura 22 - Mariano Fortuny y Madrazo, Lampada a luce indiretta e riflessa, 1920 ca, Venezia, Museo Fortuny



Figura 23 - M. Fortuny y Madrazo, modello sperimentale in gesso per la cupola, Parigi, 1902



Figura 24 - M. Fortuny y Madrazo, prima prova d'illuminazione indiretta ad arco con cupola mobile, Parigi, 1902

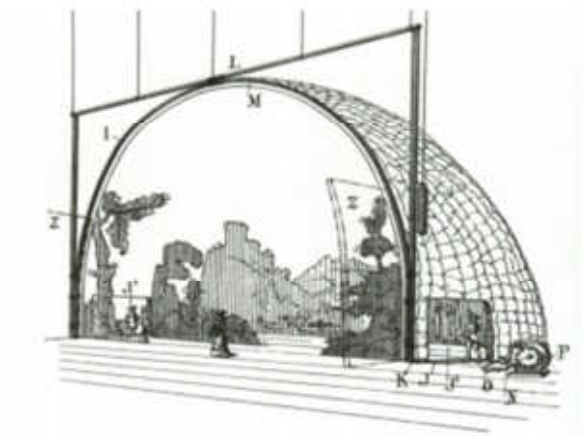


Figura 25 - M. Fortuny y Madrazo, cupola pieghevole, disegno in Brevet d'invention n. 341952, Parigi 1904

Capitolo 2 *Il doppio tra mito, tragedia e letteratura*



Figura 26 - *Narciso*, pittura parietale pompeiana, Pompei, I d.C.



Figura 27 - *Narciso ed Eco*, pittura parietale pompeiana, Pompei, I a.C.



Figura 28- *Narciso ed Eco*, pittura parietale pompeiana, Pompei, I d. C.



Figura 29 - Michelangelo Merisi, detto Il Caravaggio, *Narciso al fonte*, 1598-99, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma



Figura 30 - *Edipo (Oedipodes) e la Sfinge*, disegno da ceramica attica a figure rosse



Figura 31 - Jean Van Eyck, *Ritratto di uomo* (autoritratto?), 1433, olio su tavola, National Gallery, Londra .



Figura 32- Bernardino Licino, *Ritratto di Architetto e autoritratto del pittore*, 1530





Figura 33 - Alfonso Parigi, *Le Nozze degli Dei*, la *Prima Scena* con veduta di Firenze, incisione 1637



Figura 34 - Alfonso Parigi, *Le Nozze degli Dei*, *La grotta di Vulcano*, incisione 1637

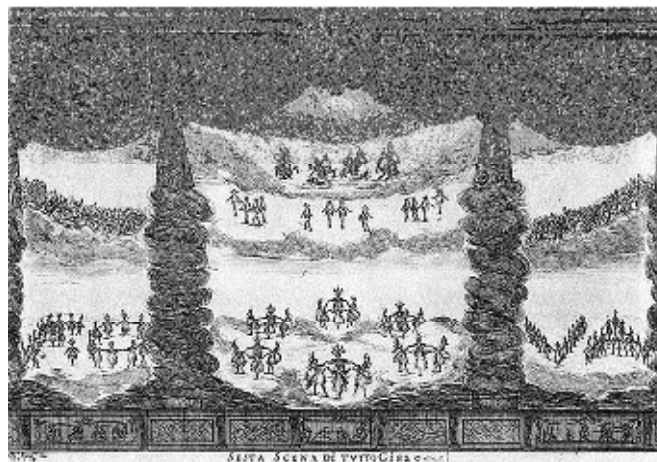


Figura 35 - Alfonso Parigi, *Le Nozze degli Dei*, disegno per la scena finale *Sesta Scena di tutto Cielo*, incisione 1637



Figura 36 - Villa Visconti Borromeo Arese Litta a Lainate (Milano), L'Atrio dei Quattro Venti del Ninfeo, progetto di Martino Bassi, 1585 - 1589



Figura 37 - Villa Visconti Borromeo Arese Litta a Lainate (Milano), particolare del ninfeo a grotta.



Figura 38 - Rembrandt, *Le Tre Croci*, acquaforte, 1653 – 1655, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.



Figura 39 - Giambattista Tiepolo, *Madonna con Bambino*, sesto decennio del XVIII secolo, Museo di Bassano del Grappa



Figura 40 - Sir William Nicholson, Ritratto di James Pryde, 1897, disegno,



Figura 41 - Cartellone per la rappresentazione di *Hamlet*, The Beggarstaff Brothers.

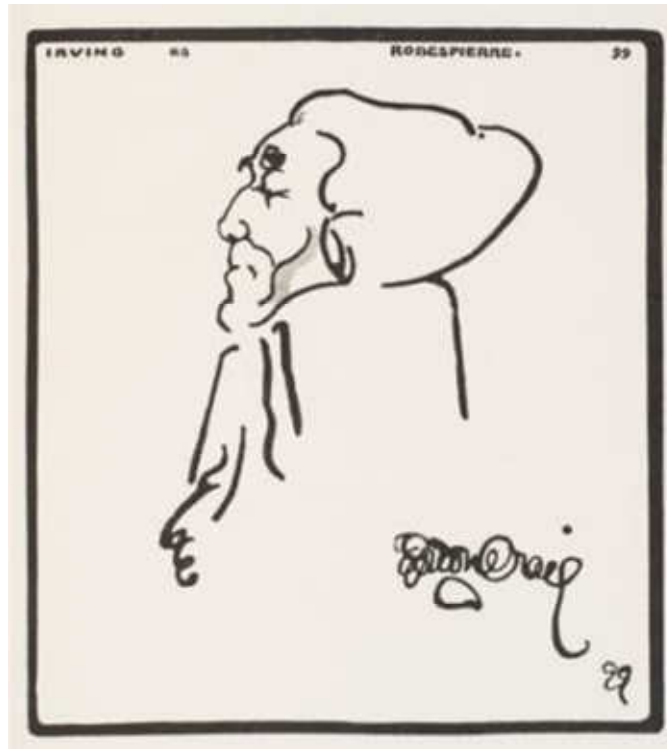


Figura 42 - E.G. Craig, *Henry Irving as Robespierre*, 1899, Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 43 - J. Callot, *Gobbo*, in *Varie figure gobbi di Iacopo Callot*, 1621-1670, British Museum, Londra.



Figura 44 - E. G. Craig, *Ellen Terry*, xilografia, Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 45 - A. Beardsley, *Salomè*, 1893

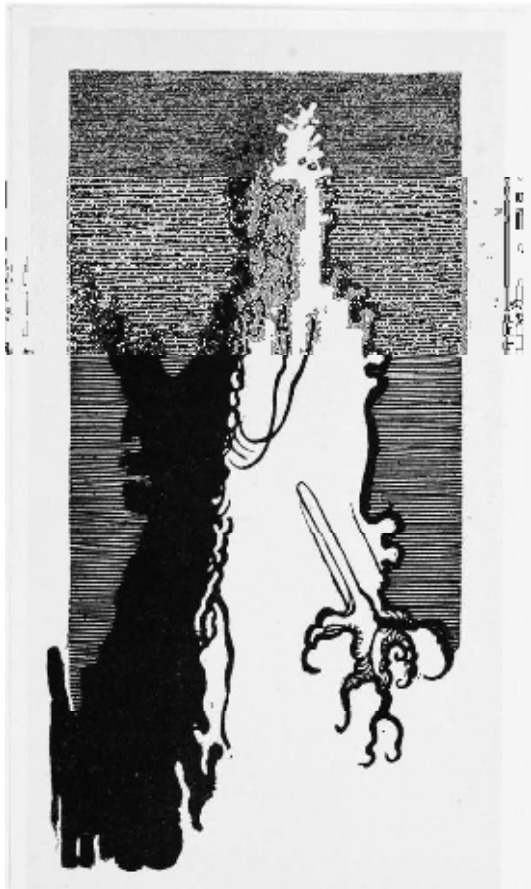


Figura 46 - E. G. Craig, Maschera per *Dido and Aeneas* , Conservatorio di Hampstead, xilografia 1900



Figura 47 - E. G. Craig, *Dido and Aeneas*, Hampstead Conservatoire, 1900, , atto III, scena 3, foto di scena



Figura 48 - L. Loeb, ingresso dalla parte alta delle gradinate del teatro, in T. A. Janvier, *The Comedie Francaise at Orange, with pictures by Louis Loeb*, The Century Magazine, 1895



Figura 49 - L.Loeb, Madmoiselle Breval che canta "Hymn to Pallas Athene", in T. A. Janvier, *The Comedie Francaise at Orange, with pictures by Louis Loeb*, The Century Magazine, 1895



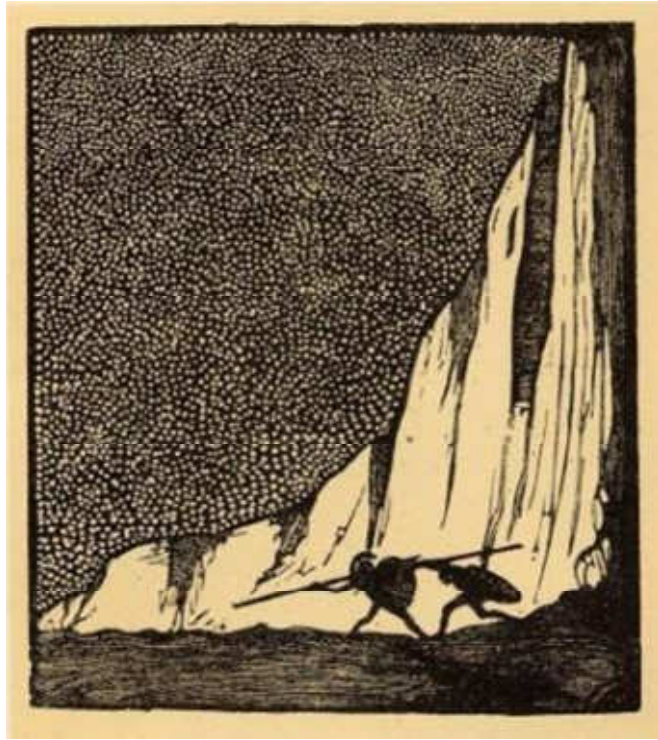


Figura 50 - E. G. Craig, *I Guerrieri di Hegeland* di H. Ibsen, Atto I, scena 1. Messa in scena del 1903, xilografia del 1908.



Figura 51 - E.G. Craig, bozzetto per l'interno della casa di Rosmer, in *Rosmersholm* di H. Ibsen, 1906

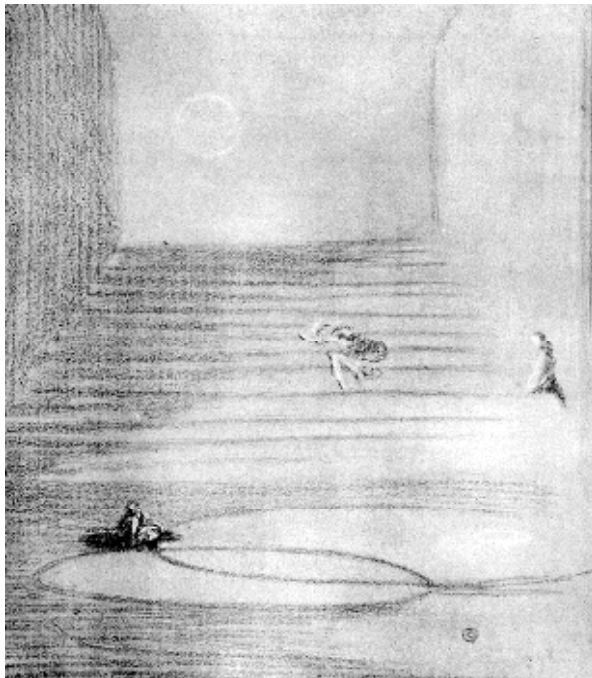


Figura 52 - E.G. Craig, *The Steps*, Primo stato d'animo, 1905

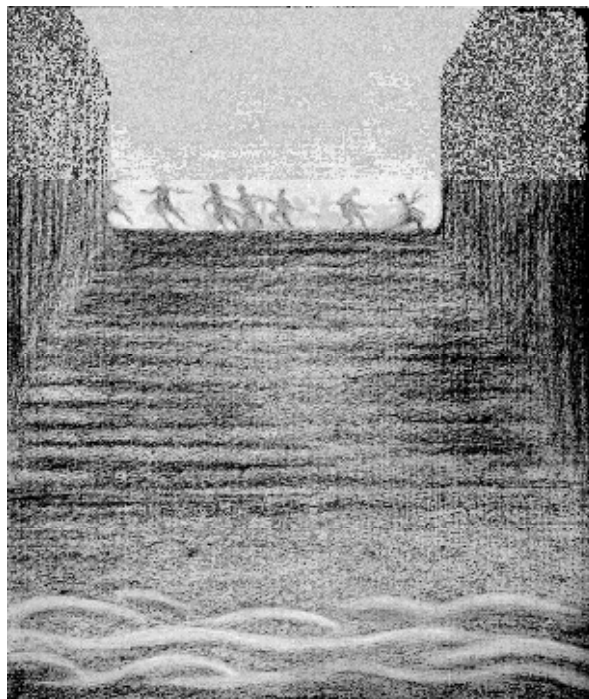


Figura 53 - E.G. Craig, *The Steps*, Secondo stato d'animo, 1905



Figura 54 - E.G. Craig, *The Steps*, Terzo stato d'animo, 1905

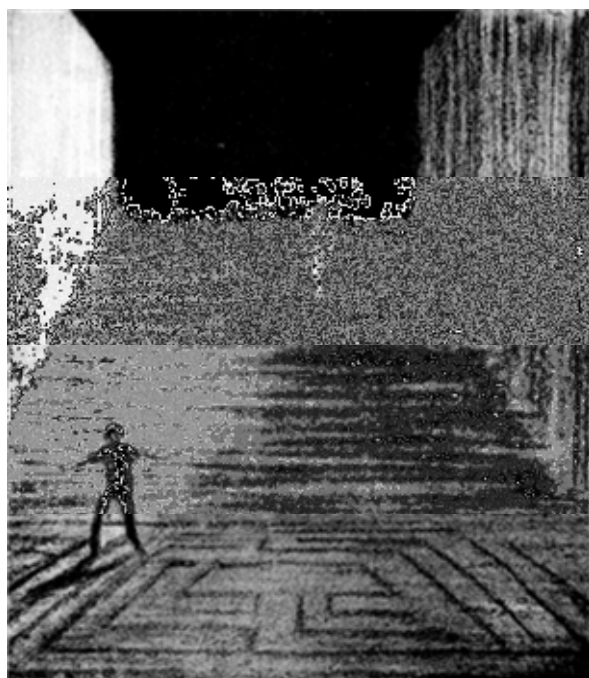


Figura 55 - E.G. Craig, *The Steps*, Quarto stato d'animo, 1905



Figura 56 - E.G. Craig, studio della serie *Scene*, 1907



Figura 57 - E. G. Craig, studio di *screens*, 1908



Figura 58 - E. G. Craig, *model stage* con figura nera, studi per l'*Amleto* del 1912



Figura 59 - E. G. Craig, *Black Figures* in legno usate sul *model stage*

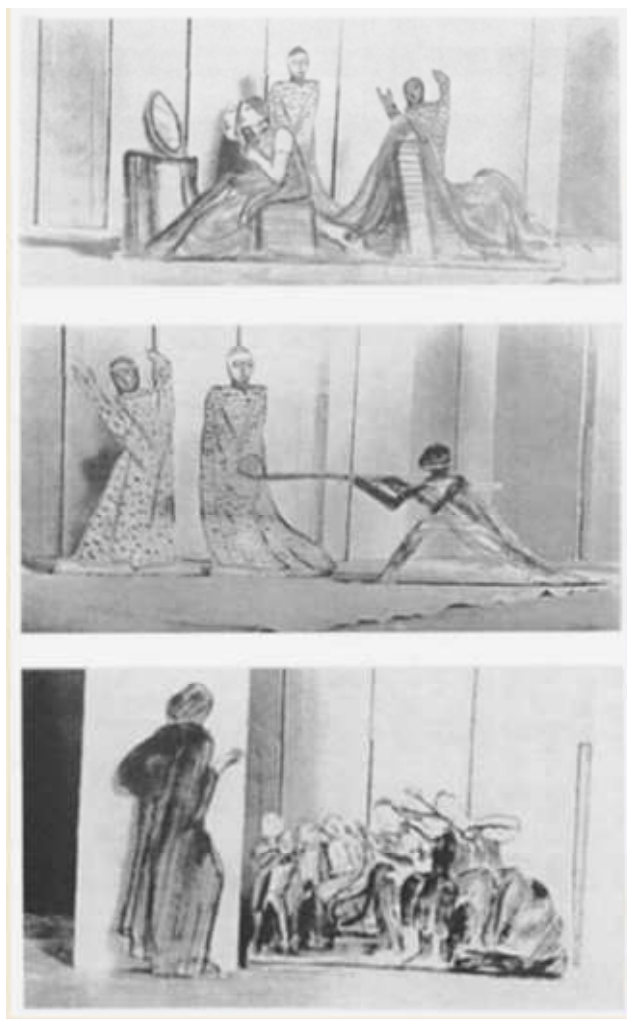


Figura 60 - E. G. Craig, Studio con *black figures* per la messa in scena degli attori. Il momento del trucco, l'illuminazione della scena e l'orchestra, per *Amleto*, Atto III, Scena 2, per la messa in scena al Teatro d'Arte di Mosca nel 1912.

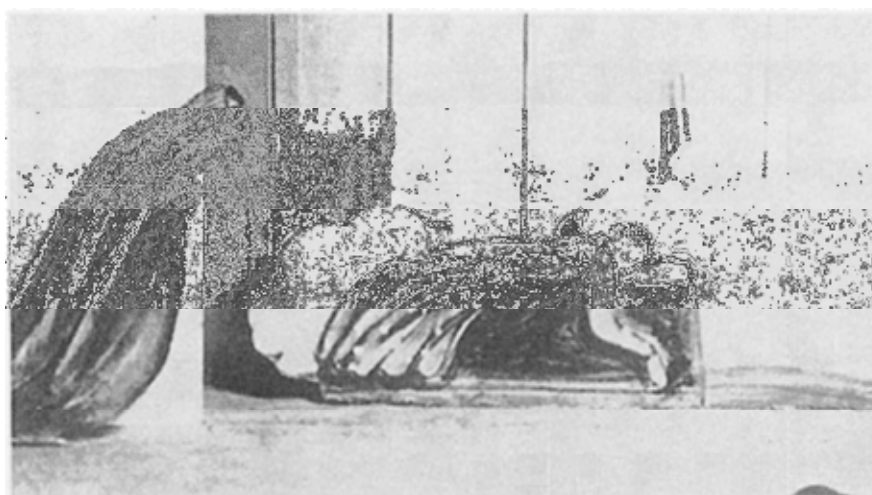


Figura 61 - E. G. Craig, studio con *black figures*, *Amleto*, Atto III, Scena 2, *L'Assassinio di Gonzago*, per la messa in scena al Teatro d'Arte di Mosca nel 1912.

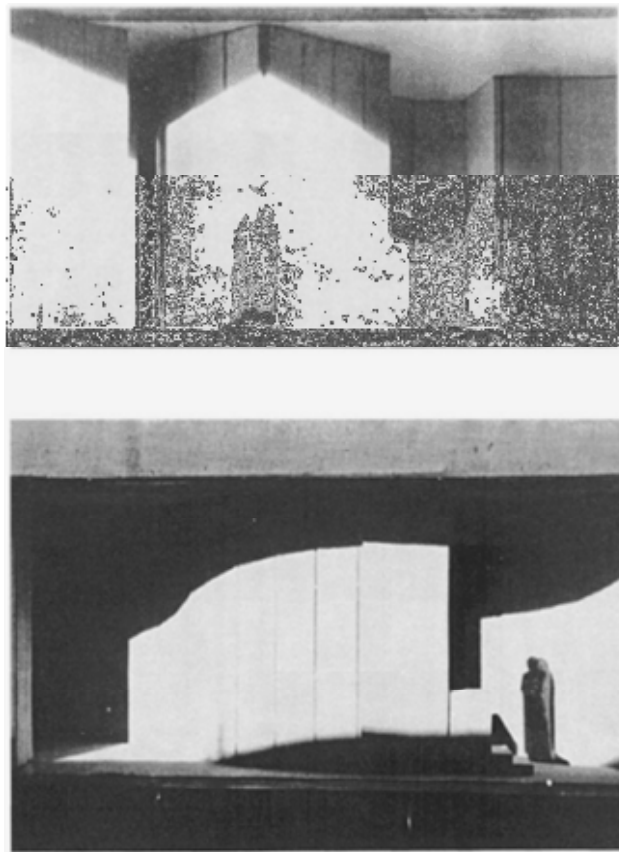


Figura 62 - E. G. Craig, studi sul *model stage* con *black figures* per *Amleto* del 1912

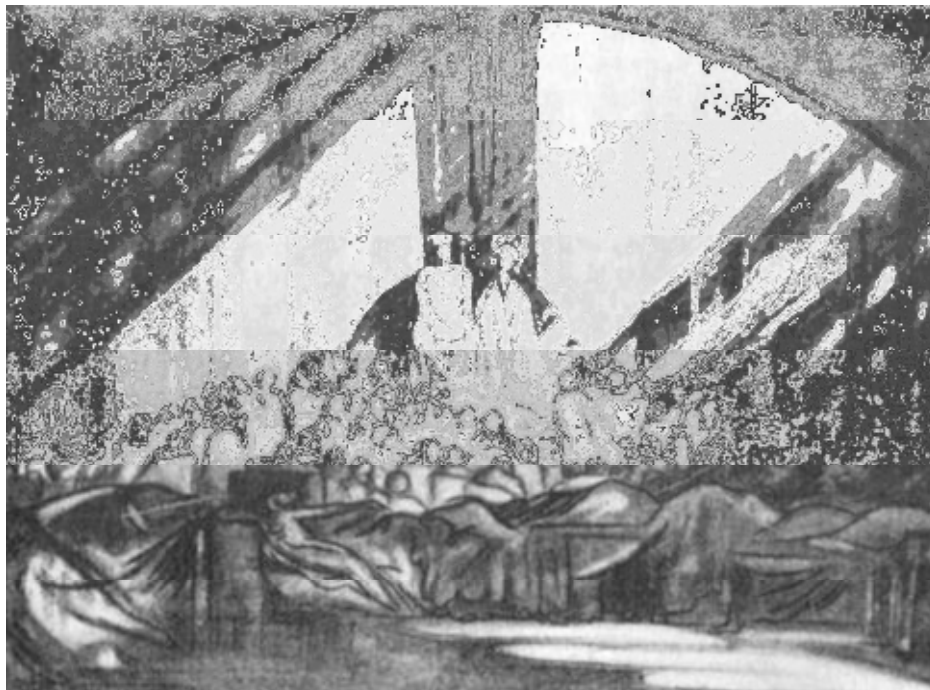


Figura 63 - E.G. Craig bozzetto per *Amleto* del 1912, Atto I, Scena 2, la Corte



Figura 64 - E. G. Craig, *Hamlet*, Atto I, scena 2, edizione Cranach Press, 1929



Figura 65 - E. G. Craig, *Hamlet*, lo spettro del Re Amleto, edizione Cranach Press, 1929





Figura 66 - E. G. Craig, *Hamlet*, Gli Attori, edizione Cranach Press, 1929



Figura 67 - E. G. Craig, *Hamlet*, Atto III, scena 2 "Give me some light. Away!", edizione Cranach Press 1929



Figura 68 - E. G. Craig, *Hamlet*, Amleto e il suo demone, edizione Cranach Press 1929

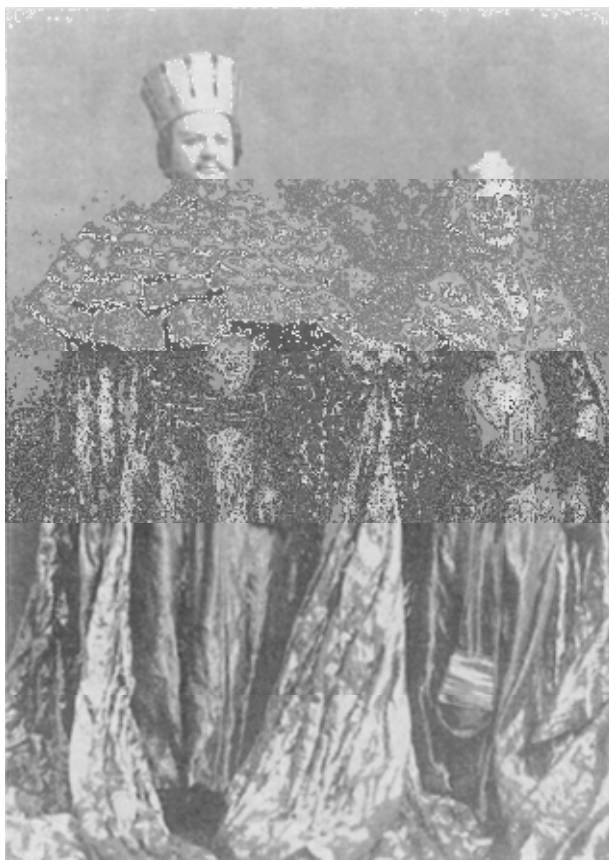


Figura 69 - E. G. Craig, *Amleto*, regia di K. Stanislavskij, Teatro dell'Arte, Mosca, 1912, fotografia di scena, la coppia reale, Claudio e Gertrude.

Capitolo 4 *Josef Svoboda e le scenografie di luce. Sensibilità artistica e progresso tecnologico*

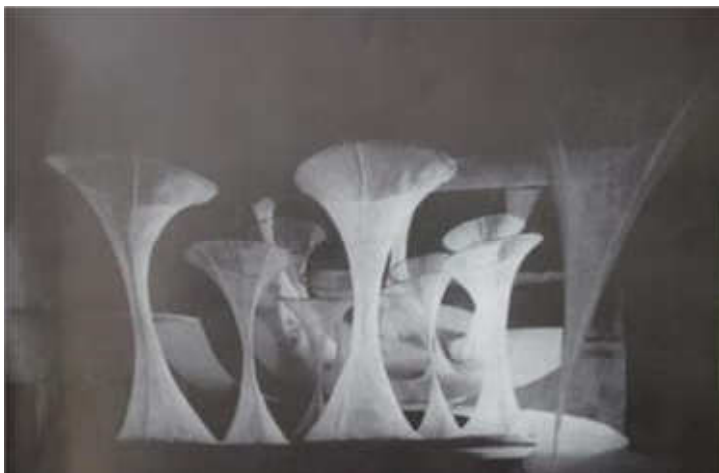


Figura 70 - J. Svoboda, *Pellegrinaggio*, 1943, non realizzato



Figura 71 - J. Svoboda *Gli Occhi di Kunala* di O. Ostrcil, Teatro del 5 Maggio, Praga 1945, fotografia di scena



Figura 72 - J. Svoboda, *Kàta Kabanovà*, di L. Janacek, Teatro del 5 Maggio, Praga 1947, fotografia di scena



Figura 73 - Fotografia di viso in controluce. La fonte luminosa intensa viene applicata alle spalle del soggetto, rivolta verso l'osservatore



Figura 74 - J. Svoboda, *Il loro giorno* di J. Topol, Teatro Tyl, Praga 1959, fotografia di scena



Figura 75 - J. Svoboda, bozzetto per *il Gabbiano* di A. Checov, Teatro Tyl, Praga 1960



Figura 76 - J. Svoboda, *Romeo e Giulietta*, di W. Shakespeare, Teatro Nazionale di Praga 1963, fotografia di scena

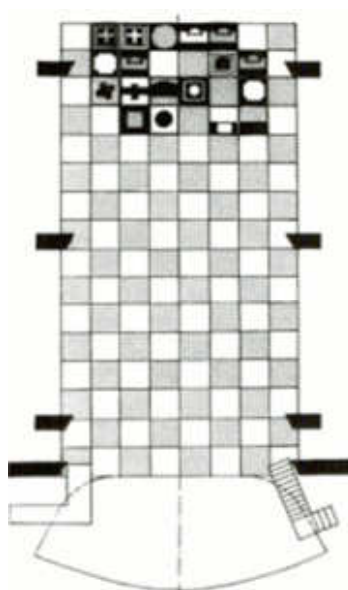


Figura 77 - Planimetria del palco per *il Don Giovanni* di Mozart, Theater am Goethesplatz, Brema 1966



Figura 78 - J.Svoboda, *Idomeneo* di Mozart, Staatsoper Vienna 1971, fotografia di scena



Figura 79 - J. Svoboda, *Tristano e Isotta* di R. Wagner, Hessisches Staatstheater, Wiesbaden 1967, fotografia di scena

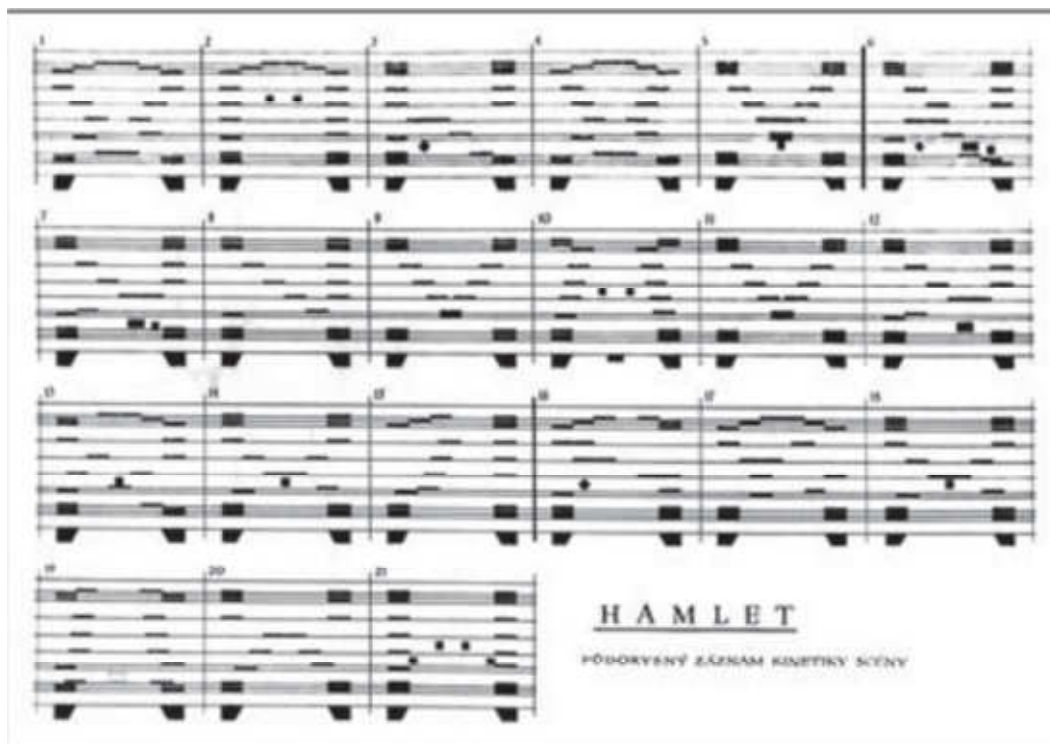


Figura 80 - J. Svoboda, Schema di distribuzione dei pannelli per le ventuno scene dell'*Amleto* di W. Shakespeare, in scena al Teatro Nazionale di Praga, 1959



Figura 81 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959. Particolare di scena

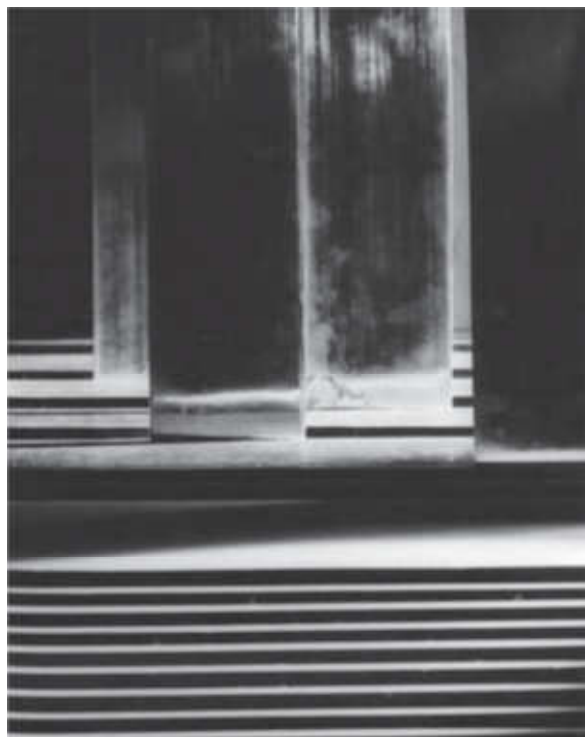


Figura 82 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959. Particolare di scena





Figura 83 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena



Figura 84 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena. Radovan Lukavský nelle vesti di Amleto



Figura 85 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena. Radovan Lukavský nelle vesti di Amleto

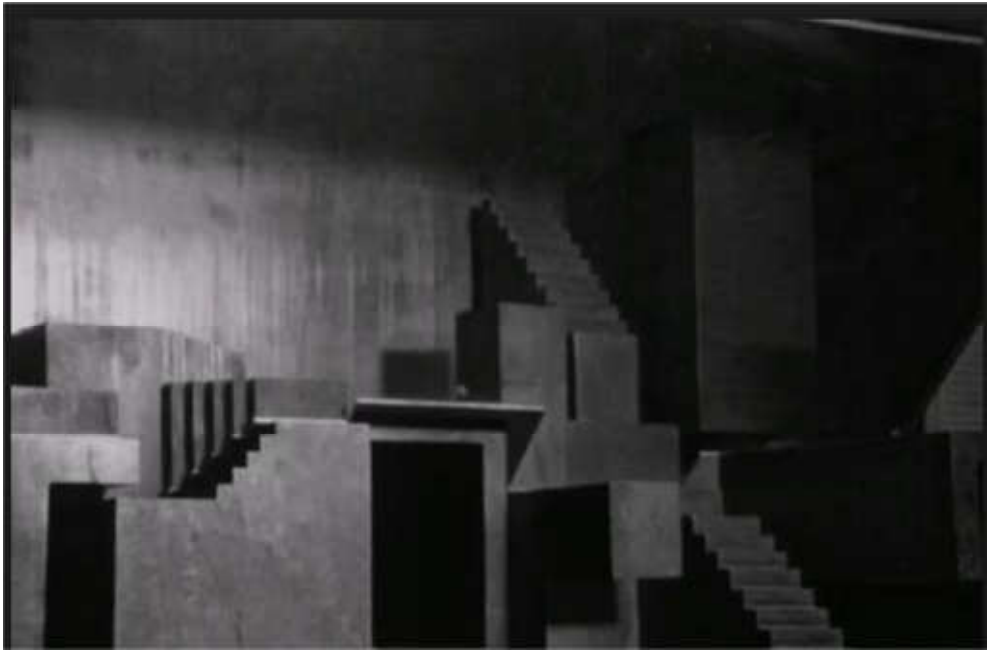


Figura 86 - J. Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena



Figura 87 - J. Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena



Figura 88 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena



Figura 89 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena



Figura 90 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena



## Nota Bibliografica

Nelle note a piè di pagina sono stati citati numerosi testi, alcuni di carattere generale altri trattanti argomenti specifici.

Tra le opere enciclopediche il riferimento principale è quello all' *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico in 9 volumi più due volumi aggiuntivi, Roma, Le Maschere 1954 – 68. Interessa la voce di *Illuminotecnica*.

La delineaione di un panorama generale della storia del teatro e della scenografia in Occidente dall'antichità sino al XX secolo avviene con il riferimento alle opere: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Giovanni Davico Bonino, in 4 voll. Torino, Einaudi 2000, Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza 2010, Paolo Bosisio, *Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED, 2006 in 2 voll., Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 2010 e di Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 2002.

Un compendio maggiormente tecnico sulla pratica scenografica contemporanea è fornito da Alessandra Pagliano, *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Milano, Hoepli, 2012.

Per un generale panorama della storia dell'illuminotecnica teatrale e del suo sviluppo in epoca contemporanea sono di riferimento: Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza 2008, Fabrizio Crisafulli, *Luce attiva. Questioni di luce nel teatro contemporaneo*, Pisa, Titivillius Edizioni, 2007 e Valentina Garavaglia, *Lo spazio della luce. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione teatrale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012, Giovanni Isgrò, *Fortuny e il teatro*, Edizioni Novecento, 1986, Loie Fuller, *Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends*, Londra, London and Norwich Press 1913. Specificatamente tecnico ed illustrativo della pratica illuminotecnica contemporanea è il volume di Robert Craig Wolf e Dick Block, *Scene design and stage lighting*, Boston, Wadsworth, 2009. Necessari per una corretta comprensione della storia della teoria della visione sono le opere di Hans Belting, *I Canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri 2010 e di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri 1981. Specifico trattato di estetica sulla luce nell'arte è

di Hans Sedlmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, Aesthetica Edizioni 2009.

Fondamentali per la delineazione storica dello sviluppo della scenografia e dell'illuminotecnica a teatro sono i trattati teorici pubblicati a partire dal XVI secolo e consultati in versione digitalizzata: *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese*, a cura di Gian Domenico Scamozzi, pubblicato a Venezia da Giacomo de' Franceschi, 1619, con particolare attenzione al II libro sull'architettura cit. nota 5. Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara 1598. Nicolò Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna 1628. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1763. Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia 1794. Joseph François Louis Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Parigi, 1809. Paolo Landriani, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni col Saggio sull'architettura teatrale di Pierre Patte*, a cura del Dott. Giulio Ferrario, Milano, 1830. Jean Pierre Moynet, *L'envers du theatre*, Parigi, 1874.

Di importanza fondamentale per una generale e chiara visione del tema del doppio nelle arti, nel teatro e nella letteratura occidentale è l'opera di Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2014 in edizione digitale. Il doppio nella lettura psicanalitica: Otto Rank, *The double. A psychoanalytic study*, translated and edited by Harry Tucker jr., UNC Press, 1971. Il tema del doppio possiede una bibliografia sconfinata per cui è stato necessario individuare drammi specifici in cui esso è protagonista. Di riferimento per l'analisi del tema del doppio nel mito di Narciso e nella tragedia greca sono state le opere di Maurizio Bettini ed Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi 2003, Giuseppe Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma Edizioni, 2000, di Dora Panosfky, *Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art*, in *The Art Bulletin* Vol. 31, No. 2, June 1949, College Art Association, pp. 112-120 e Giuseppe Capriotti, *L'enigma d'un emblema: il Narciso di Caravaggio*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, vol. 34 Università degli studi di macerata 2001, pp. 595-637. Specifica sul mito di Edipo e sul suo sviluppo nella tragedia di Sofocle è l'opera di Lowell Edmunds, *Oedipus*,

Routledge 2006 versione digitale 2012, mentre l'opera di Umberto Curi, *Endiadi. Figure di duplicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2015 è fondamentale per un'analisi della tematica del doppio nella drammaturgia e nel mito antichi.

Necessari all'analisi della tematica del doppio sono i testi letterari e drammaturgici di riferimento: Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, a cura e traduzione di Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton Editore, 2011, versione digitale 2013. Sofocle *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, introduzione di Umberto Albini, nota storica, traduzione e note di Ezio Savio, Milano, Garzanti, 2013. Interessanti per l'approfondimento letterario e filosofico della tematica del doppio sono le opere di Richard Rotry, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, di Alice Rayner, *Ghosts. Death's double and the Phenomena of the Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, edizione digitale 2012, di Jean Chevolier e alan Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Parigi, Edition Robert Laffont/Jupiter, 1982, di Albert von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Shlemihl e altri scritti sul "doppio" e sul "male"*, introduzione di Enrico de Angelis e traduzione e note di Laura Bocci, Milano, Garzanti, 2011, edizione digitale 2011 e di Antonin Artaud, *The theatre and its double*, translated by Victor Corti, Londra, Alma Classic 2011, edizione digitale 2013.

Il doppio in *Amleto*: William Shakespeare, *Amleto*, traduzione a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli 2004, William Shakespeare, *Hamlet*, edited by Ann Thompson e Neil Taylor, The Arden Shakespeare, London New York, Bloomsbury, 2013 edizione digitale 2014, Phil Armstrong, *Watching Hamlet watching: Lacan, Shakespeare, and the Mirror/Stage*, Alternative Shakespeare, ed. 2, Londra, Routledge 1996, pag 216 – 237, Jaques Lacan, *Desire and interpretation of Desire in Hamlet*, in *Yale French Studies*, 1977, n. 55/56, Yale University Press, pp. 11 – 52. Lingui Yang, *Cognition and Recognition: Hamlet's Power of Knowledge*, in *Bloom's Modern Critical Interpretation, William Shakespeare's Hamlet*, edited and with an introduction of Harold Bloom, New York, Infobase Publishing 2006, Ernst Jones, *The Oedipus complex as an explanation of Hamlet's Mystery. A study in motive*, in *American Journal of Psychology*, vol. 21, n. 1, Gennaio 1910, pag. 72 - 113.

Le monografie consultate sono per la maggior parte dedicate ad Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Josef Svoboda.



Per Adolphe Appia: Adolphe Appia, *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1975, Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Edition Atar, Ginevra 1921, edizione digitalizzata, Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977, Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Niblung's Ring*, Project Gutenberg ebook, 2012.

Per Gordon Craig: Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1975, Edward Gordon Craig, *On the Art of Theatre*, Chicago, Browne's Bookstore, 1911 edizione digitalizzata, Edward Gordon Craig *A living theatre*, Edward Gordon Craig *Towards a new theatre*, Londra, J.M. Dent & Sons, 1913 edizione digitalizzata, Edward Gordon Craig *The theatre, advancing* Boston, Little, Brown and Company, 1919 edizione digitalizzata, Edward Gordon Craig, *Woodcuts and some Words*, London, J.M. Dent & sons 1924, Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli editore, 1961, Christopher Innes, *Edward Gordon Craig, a vision of theatre*, 1998, Routledge, versione digitale 2010, Mabel Cox, *Dress*, in *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries*, American Edition, Vol. 28, No. 247, August 1900, pp. 130-132, Clayton Hamilton, *Shakespeare and Gordon Craig*, *The English Journal*, Vol. 18, No. 4 April, 1929, pp. 280-287, Anna Mazzanti, *Edward Gordon Craig e Firenze. "The whole city is a stage mounted with scenes of loveliness"* in *Ricerche di Storia dell'arte. Culture visive e pratiche sinestetiche fra simbolismo e avanguardie*, vol. 109, anno 2013 Roma, Carocci Editore. Per la messa in scena dell'Amleto di Mosca: Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni editore, 2001, Jarka Burian, *Designing Hamlet with Screens and Panels*, in *TD&T*, vol. 43 N. 2, spring 2007, Kaoru Osanai, *Gordon Craig's production of Hamlet*, in *Educational Theatre Journal*, Vol. 20, No. 4, December 1968, pp. 586-593.

Per Josef Svoboda: Massimo Puliani e Alessandro Forlani, *Svobodamagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Macerata, Halley, 2006. Josef Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di Elena De Angeli, Milano, Ubulibri 2003.

## **Sitografia**

<http://www.palazzo-medici.it>

<http://www.bibliotecaleonardiana.it>

<http://www.gutenberg.org>

<http://www.vieusseux.it>

<http://www.britishinstitute.it>

<http://www.loebclassics.com>

<http://www.jstor.org>

<http://www.narodni-divadlo.cz/en/laterna-magika>

## Ringraziamenti

Al finire di ogni percorso è doveroso regalarsi un momento di riflessione per poter pensare che finalmente si è giunti al conseguimento di un obiettivo. Nonostante le difficoltà che mai come in questo anno mi hanno fatta sentire maledetta dalla *tùke* non posso che essere contenta e orgogliosa del percorso che qui si conclude.

Non posso non ringraziare tutte le persone che mi sono state accanto negli anni della permanenza a Venezia, coinquilini, compagne di avventura e amiche inaspettate.

Gli amici di sempre, che hanno reso tutto più bello, scoprendo il lato divertente di fare un trasloco, di passare ore in autostrada e di ritornare a casa e trovare tutto quello di cui hai bisogno, anche nei momenti peggiori. Un po' dispersi per l'Italia e per l'Europa ma sai che loro ci sono.

Serena, perché c'è da quando abbiamo undici anni, perché siamo cresciute insieme e abbiamo condiviso tanto, perché per me è la migliore delle amiche che si possa avere.

L'amore della mia vita che sopportandomi quotidianamente meriterebbe intere pagine di ringraziamenti.

Spam24 e gli amici su cui sai di poter contare

La famiglia, mamma e papà ma anche Tiziana, Francesca ed Emma che sono entrate a far parte della mia vita, regalandomi tanto.

Mi sono definita maledetta dalla *tuke*, ma la fortuna, io, la possiedo già.

Valeria