

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Imprimere al mondo la forma dell'occhio. Metamorfosi della sfera nel pensiero di un teatro atmosferico

Moulding the world with the shape of the eye. Metamorphosis of the sphere in the thought of an atmospheric theatre

CRISTINA GRAZIOLI

ABSTRACT

Nell'evocare il noto testo di Georges Poulet, *Le metamorfosi del cerchio* (1961), il titolo del contributo intende alludervi nell'approccio trasversale, che propone di far dialogare diverse accezioni, concezioni e incarnazioni della figura "sferica", nel contesto delle pratiche e delle riflessioni sulla scena. L'ipotesi alla base del saggio è che contemporaneamente all'affermazione del modello di Teatro all'italiana esista una direttrice che propone in vari modi soluzioni connotate dalla linea curva e dalla forma sferica che ha improntato la nostra forma mentis in merito al luogo teatrale. In generale il modello "sferico" (o emisferico) risponde alla ricerca sulla percezione di "infinito" e di sconfinamento dello sguardo oltre la cornice. Categorie che coincidono con questa "alternativa" sono quelle sintetizzate da Étienne Souriau come "cubico" e "sferico" (*Le cube et la Sphère*, 1948). In questa prospettiva, motivo fondamentale e filo conduttore sono le poetiche e le pratiche della luce in scena.

PAROLE CHIAVE: illuminazione teatrale; architettura teatrale; sfera

The title of the contribution refers to Georges Poulet's essay on *The Metamorphosis of the Circle* (1961), evoking its transversal approach, aiming to bring into dialogue different meanings, conceptions and examples of the "spherical" figure, in the context of practices and reflections on theatre. The hypothesis at the basis of the essay is that alongside the affirmation of the model of the "Teatro all'italiana" proposes in various ways solutions characterised by the curved line and spherical form, unlike the scenic "box" marked by orthogonal lines typical of the dominant theatre (Italian-style), which has influenced our formamendis regarding the theatrical space. Generally speaking, the "spherical" (or hemispherical) model responds to the research on the perception of infinity and of the extension of the gaze beyond the frame. Categories that coincide with this "alternative" are those summarised by Étienne Souriau as "cubic" and "spherical" (*Le cube et la Sphère*, 1948). In this context the aesthetics and practices of lighting 'design' are a main reference.

KEYWORDS: stage lighting; theatre architecture; sphere

AUTORE

*Cristina Grazioli è professore associato presso l'Università di Padova dove insegna Storia ed estetica della luce in scena e Teatri di figure: storie ed estetiche. È stata Visiting Professor in molte università straniere dove continua a tenere seminari. Le linee di indagine delle sue ricerche si concentrano sui rapporti tra teatro e arti visive, il teatro tedesco di primo Novecento, la storia e le poetiche della marionetta, l'illuminazione teatrale. Collabora con numerose riviste nazionali e internazionali. Tra i suoi studi: Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale, Laterza, 2008; Humain-Non humain "Puck. La Marionnette et les autres Arts", (con Didier Plassard), n. 20, 2014; Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena, Cuepress 2021 (con Pasquale Mari). Ha curato il numero Sentire Luce di Sciami Ricerche (9, 2021) <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-9/>
cristina.grazioli@unipd.it*

Indipendentemente dall'apertura delle aste, gli uomini di ogni epoca si sono sempre serviti di un solo compasso.
(G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*)

1.1 Imprimerie al mondo la forma dell'occhio: visione e spazio teatrale

Un enorme occhio occupa tutto il campo del quadro delimitato dalla “cornice”: lo spazio di un teatro si riflette nella sfera oculare; non sulla sua superficie,¹ bensì proprio dentro alla cavità del bulbo oculare. (Fig. 1) Nella celebre incisione di Claude-Nicolas Ledoux *Coup d'oeil du théâtre de Besançon*, pubblicata nel 1804,² precipitano molte delle questioni che andremo ad affrontare. Un'immagine densa di implicazioni e riferimenti, dalla quale vorremmo muovere i primi passi *intorno* alla figura della sfera, declinandola, seppure per sommi capi, in una casistica di pronunce teatrali che la evocano. Pronunce che trovano le loro coordinate comuni sostanzialmente nei seguenti motivi: uno spazio che nella forma circolare si appella alla forma del teatro antico; un edificio in dialogo, fisico o simbolico, con lo spazio naturale; una concezione atmosferica dello spazio scenico, nelle sue sfumature cromatiche, in rapporto con la pittura; una struttura che, rispetto al Teatro all'italiana, pensa diversamente il rapporto tra scena e sala, rivendicandone la continuità, con forti implicazioni, che non prescindono dalla qualità della luce, nella temperatura di partecipazione degli spettatori.

Questa icona di “teatro oculare” o di “occhio teatrale” proposta da Ledoux può essere letta come segno di una direttrice “alternativa”.³ Alternativa al modello, più forte e vincente nella nostra cultura teatrale, del “Teatro all'italiana”: «non forma immutabile ma stabile», scriveva Georges Banu; immagine del «teatro che abbiamo in mente», scriveva Cruciani.⁴

*Le riflessioni qui raccolte e sintetizzate hanno preso forma nel corso di lezioni e seminari, a partire da alcuni precedenti studi che verranno citati. Prendono spunto in particolare dal confronto con Pasquale Mari, che ha sostanziato il recente volume *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress, Imola 2021 (in particolare le voci *Atmosfera*, *Aria* e *l'Introduzione*).

¹ Come ha ben notato Pannill CAMP, *Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology*, in «Theatre Journal», 59, 2007, pp. 615-633: 616.

² C.N. LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, De l'Imprimerie de H.L. Perroneau, Paris 1804, tav. 372, p. 113.

³ Cfr. C. GRAZIOLI, *Luce e atmosfera: una direttrice alternativa* in *La scena di Mariano Fortuny. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di M.I. Biggi, C. Grazioli et al., Bulzoni, Roma 2017, pp. 51-67.

⁴ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro, con tracce grafiche di L. Ruzza*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 12; G. BANU, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Rizzoli, Milano 1990, p. 69.

La coincidenza tra una forma funzionale e l'atto del vedere conosce un momento particolarmente significativo nei progetti architettonici proposti da metà Settecento e nel corso del secolo successivo, rimbalzando con ulteriori "motivazioni" all'aprirsi del Novecento. È questo l'arco temporale entro cui ci muoveremo.

Il teatro che si riflette nella sfera oculare è il teatro di Besançon progettato dallo stesso Ledoux, appartenente a quel movimento di riforma che guarda all'ideale del teatro antico; cioè ad un teatro, fisicamente o idealmente, *en plein air*, che ha come tetto una volta non architettonica ma celeste; e dove l'aria si fa sostanza, amalgama che accomuna l'esperienza di attori a spettatori.

Questi motivi creano la linea di continuità tra la cultura visiva, la riflessione e la ricerca a cavallo tra Sette e Ottocento⁵ e le sperimentazioni sulla luce in scena che prendono quota tra fine Ottocento e inizio Novecento; periodo che le consegna alle epoche successive, faticando tuttavia a scalzare la nostra *forma mentis*, il Teatro all'italiana sopra citato, "macchina" segnata da linee (tendenzialmente) ortogonali e non curve. La forma circolare, la linea curva, la forma sferica o emisferica, l'ellissi, la sezione di cerchio o tronco sono tutte variazioni sul tema della sfera che ritornano in tanti progetti di rinnovamento dello spazio teatrale. Questa linea "minoritaria" ci sembra riprendere letteralmente respiro in tante poetiche e progetti dei nostri giorni che con vitalità si muovono tra spazio costruito o immaginato e spazio naturale, ma anche tra arte e scienza.

La *sensibilità* del pensiero settecentesco accorda un primato all'occhio, alla sua sfericità, e alla scienza che ne studia le funzioni, l'ottica. In *Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology*, Pannill Camp lamenta la scarsa attenzione prestata dagli storici del teatro alla concezione di Ledoux, sostenendo che «Ledoux's contemporaries believed the science of optics to be a framework for the cultivation of a clear and distinct spectatorial encounter with the stage» e questo farebbe dell'ottica un serbatoio di conoscenza che impronta la morfologia dell'edificio teatrale. È proprio la predilezione per le forme circolari e sferiche a connotare tale cultura visiva: «Specifically, the predilection for circles and conical sections, the use of concentric circles as governing geometry», associando architettura teatrale e anatomia oculare, fa coincidere rappresentazione scenica e teorie della visione. Inoltre la tripartizione del palcoscenico presente in progetti dei decenni precedenti la Rivoluzione⁶ sostanzia l'interessante analogia con la tripartizione dello schema visivo proposta dal disegno di Cartesio

⁵ Per una panoramica su innovazioni e riflessioni tra XVIII e XIX secolo cfr. C. GRAZIOLI, *Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2008, pp. 46-114.

⁶ P. CAMP, *Theatre Optics* cit., pp. 622-626.

(*Diottrica*, 1637) che illustra l'incrociarsi dei raggi visivi (fig. 2); la fisiologia dell'occhio viene avvicinata alla pianta del teatro parigino progettato da Wailly e Peyre (1777), rimarcandone la "multifocalità": (fig. 3) il perimetro del cerchio che include spettatori e proscenio ricalca la forma del bulbo oculare, dal quale si dipartono le tre sezioni della scena. L'autore corregge la presunta eccentricità del disegno di Ledoux, ritenendolo segno di una cultura diffusa e auspica che la sua lezione sia fruttifera nel saldare i legami tra scienza filosofica e storia del teatro.⁷

Occhio e fenomeno spettacolare, come sancito dall'etimologia (*specto* = guardo) ribadiscono la loro indissociabilità, dai punti di vista fisiologico, funzionale, morfologico.

Ulteriore dettaglio importante dell'incisione di Ledoux è il fascio di luce che attraversa lo spazio dall'alto: richiama il Pantheon e le tante aperture circolari che percorrono il pensiero e le pratiche sulla luce, fino ai nostri giorni. L'oculo e la porzione di luce che plasma costituiscono un elemento di concreta, atmosferica connessione con la volta del cielo, quasi ad indicare all'osservatore che quella forma emisferica o emiciclica dello spazio teatrale è miniatura della universale volta celeste, e che lo spazio ricreato dall'architetto invoca lo stesso respiro. Una soluzione che crea il raccordo tra "artificio" dell'architettura e "natura" del paesaggio atmosferico. Questa forma vuota piena di massa luminosa affascina, tra i tanti, un artista molto presente nel nostro percorso, Karl Friedrich Schinkel, che non smette di sperimentare intorno alla luce e alle forme circolari e sferiche (si pensi alla cupola della *Rotunde* dell'Altes Museum o alla magnifica fontana *Elisenbrunne* ad Aachen). (Fig. 4 a-b)

1.2 Natura e immaginazione, realtà e utopia

La volta celeste così come l'orizzonte sono forme che associamo allo spazio naturale; eppure si tratta di convenzioni, rassicuranti figure del nostro immaginario, esemplari nel mostrare come nelle forme circolari e sferiche coesistano realtà fisica e realtà immaginata.

Nella nostra tradizione la forma circolare rappresenta la strada non percorsa dall'evoluzione dell'edificio teatrale, quella del riferimento all'antico, e coincide con la presunta 'utopia' del luogo teatrale: ma si può davvero parlare di utopia in queste visioni che si appellano *in primis* alla volta celeste?

Sovente citati come "architetti visionari" sono Nicolas Ledoux ed Étienne Louis Boullée. Che i loro progetti non siano utopici è stato più volte difeso; per esempio in una bella prefazione di Aldo Rossi al *Saggio sull'arte* di Boullée, dove si preferisce

⁷ La seconda parte del saggio di Camp è dedicato ad una comparazione tra Ledoux e Husserl.

parlare di «opere difficili» piuttosto che di opere utopiche.⁸ Opere non impossibili, ma coltivabili in terreni dislocati nel futuro rispetto alle epoche in cui vengono concepite.

Per Boullée e Ledoux il cerchio e la sfera sono specchio di perfezione e dell'ideale di Natura: «Tout est cercle dans la nature»,⁹ scrive Ledoux; e Boullée: «Le corps sphérique est dans tous les rapports l'image de la perfection».¹⁰

Nei loro progetti i palchetti vengono sostituiti con logge aperte e le panche di platea con gradoni di anfiteatro, creando uno spazio unitario. In uno spazio non cernello in cavità (i palchetti) anche la luce avrà un effetto omogeneo, assimilabile alla luce naturale della volta celeste nel teatro antico.

Nel commento al progetto per il *Cenotafio* di Isaac Newton (1784) (fig. 5) Boullée esprime lo struggimento di non poter rendere le «grandes images de la nature». Avrebbe voluto porre Newton nel cielo, «soggiorno dell'immortalità». Immagina un monumento dove lo “spettatore” sarebbe stato trasportato nell'immensità dello spazio, portato su vapori di nuvole. All'interno dell'enorme sfera la luce «di una notte pura» è prodotta da astri e stelle sulla volta: «La disposition des astres est conforme à celle de la nature». Gli astri sono creati da piccole aperture che bucano l'esterno della volta e che penetrano all'interno. È la luce naturale a disegnare oggetti e forme dall'aspetto brillante nello spazio interiore in ombra.¹¹ Gli effetti di questo grande quadro sono creati dalla natura e non potrebbero essere riprodotti dai consueti mezzi dell'arte: impossibile per la pittura rendere l'azzurro di un cielo di pura notte, senza nuvole, il cui colore può essere a malapena percepito, sulla cui superficie omogenea gli astri devono brillare di luce vivida.

La “visione” di Boullée coincide con gli strumenti inimitabili della Natura.

2. Il cubo e la sfera

Ragionando sull'*Occhio* di Ledoux, Daniel Rabreau sottolinea la percezione «intuitiva» dello spazio amplificata dalla conoscenza dell'architettura urbana, all'epoca

⁸ A. ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in É.-L. BOULLÉE, *Architettura. Saggio sull'arte*, trad. di A. Rossi, Marsilio, Padova 1967, pp. 7-24: 15-16.

⁹ C.N. LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* cit., p. 223; per una lettura in profondità dell'arte di Ledoux si rinvia agli studi di Daniel RABREAU, in particolare *De l'Art poétique de Ledoux. Sensualisme, images emblématiques et métamorphoses de la pierre*, in *Les Arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIIIe siècle*, Annales du centre Ledoux, Paris 2018, pp. 5-53 e Id., *Il teatro-monumento: un secolo di tipologia 'alla francese'. 1750-1850*, in «Zodiac» *Storie e progetti di teatri*, 5, 1989, pp. 44-69.

¹⁰ É.-L. BOULLÉE, *Architecture. Essai sur l'Art*, Hermann, Paris 1968 cit. p. 62.

¹¹ Ivi, p. 139.

veicolata da immagini di scenografie, per affermare che l'architettura fittizia (in scena), e l'architettura reale (spazio per gli spettatori), «testimoniano una riflessione sullo spazio urbano che [...] tende ad una concezione *scenografica* o, al contrario, *panoramica*».¹² Se nella nostra tradizione “scenografico” rinvia all'impianto della prospettiva rinascimentale, “panoramico” addita una visione a 360°; lo spazio sferico contrapposto a quello cubico della scena all'italiana è oggetto di un'aspirazione ideale sempre rilanciata dai riformatori, a partire appunto dal XVIII secolo, fino a tanti progetti delle Avanguardie.¹³

Alla metà del Novecento Étienne Souriau riflette sull'alternativa di due differenti posture teatrali che trovano la loro figura proprio nella forma cubica e in quella sferica: in *Le cube et la sphère*¹⁴ le immagini dei due solidi connotano due concezioni dello spazio scenico, e persino spiriti “cubici” e spiriti “sferici”, per l'approccio sia alla realizzazione scenica, che all'arte del teatro *tout court*.

Nell'arte teatrale, scrive, si tratta di restituire l'evidenza dell'opera, capace di farci credere all'unica realtà della scena, che è un “universo”; *Amleto* non è solo Amleto, ma l'universo di cui fa parte: gli altri personaggi, il mare, il Castello di Elsinore, ecc. La scena si presenterà come frammento di un tutto, facendoci percepire l'intero; anzi, rincalza il filosofo, l'invisibile a teatro è più potente di quanto lo sia il visibile.

Souriau schematizza i due procedimenti. Nel primo caso dall'universo di un dramma si ritaglia una porzione cubica, vi si rappresenta tutto quello che pertiene alla situazione e si apre un lato del cubo verso gli spettatori; questo procedimento ha le caratteristiche della verosimiglianza, della frontalità attore-spettatore (se l'attore dà il dorso, sarà questo a “colpire” il pubblico), di una definita e condizionante architettura della scena.

Del tutto differente il dinamismo inerente al procedimento della sfera, dal punto di vista scenico ed estetico (si tratta, lo sottolinea l'Autore, di una “estremizzazione”): «niente scena, niente sala, nessun limite». Invece di ritagliare un frammento del mondo da instaurare, se ne cerca il centro dinamico, il cuore pulsante, il luogo dove l'avventura meglio esalta la forza drammatica, e si lascia che questo centro irradi liberamente e indefinitamente la sua energia. Gli attori che incarnano questo *punctum saliens* sono come officianti, il cui potere si esercita in uno spazio indefinitamente aperto e libero. «Sono il centro e la circonferenza non è da nessuna parte».¹⁵

¹² D. RABREAU, *Il teatro-monumento* cit., p. 44.

¹³ Sul tema cfr. «Zodiac» cit.; M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

¹⁴ É. SOURIAU, *Le cube et la sphère* [1948], in *Architecture et dramaturgie*, éd. par André Villiers, Flammarion, Paris 1950, pp. 63-83.

¹⁵ Ivi, p. 66 (corsivo nostro).

si tratta di farla fuggire all'infinito, inglobando gli stessi spettatori, prendendoli dentro la loro sfera illimitata.

Certo, un luogo c'è sempre, ma che sia coro della cattedrale, palcoscenico elisabettiano o pista circense, «questo luogo della teofania teatrale non limita nulla, non impone la propria forma [...], non ha altro scopo che riunire in assemblea attori e spettatori intorno a questo centro dove vibra e palpita ardentemente l'avventura che anima l'universo dell'opera».¹⁶

Souriau riprende l'esempio dell'attore che dà il dorso nel teatro *cubico*: nel modello *sferico* non solo l'attore lavora tutto intero, ma il suo trionfo sarebbe «far lavorare il dorso dello spettatore». Spiega: se Edipo riuscisse «a far sì che la fatalità fosse sentita dagli spettatori con un lieve fremito avanzare *da dietro loro, nel loro dorso*, allora sì, sarebbero certo nella sfera!». ¹⁷ Nel teatro “sferico” vi è una fluidità percettiva che porta oltre il definito e il visibile.

Il caso del cubo corrisponde, semplificando, agli allestimenti nel teatro all'italiana, quello della sfera implica un'organizzazione dello spazio flessibile, aperta, capace di inglobare gli spettatori come in «anfiteatri, arene, spettacoli *en plein air* dove il vero cielo, lo stesso sopra tutti, che siano attori o spettatori, e un luogo *circonpresent* favoriscono un avvolgimento comune»¹⁸ di tutti nell'atto teatrale.

L'uno e l'altro solo sistemi validi e la vera vita del teatro si nutre di questa dialettica; tuttavia negli ultimi tre secoli ha prevalso “il cubo”.

3. Un cerchio per una comunità di spettatori

Momenti importanti della trattatistica sull'edificio teatrale che vede la luce tra Settecento e Ottocento sono la critica alla forma della sala, che colpisce le scarse potenzialità ottiche e acustiche, e la richiesta dell'abolizione, parziale o totale, dei palchetti, in favore di una sala che garantisca una visione “egalistica”. Posizione dalle molte varianti, che si pongono tra i due estremi del modello “all'italiana” e dei progetti di riforma ispirati all'antico, abitati da forme circolari; le due possibilità si manifestano spesso insieme, producendo soluzioni ibride. Lo evidenzia, tra gli altri, Julius Posener nel suo percorso attraverso le tappe che segnano le riforme dello spazio teatrale, nell'arco temporale che stiamo considerando. Nello studio dedicato alla ricerca di una nuova architettura nella Berlino di inizio Novecento, l'Autore evidenzia gli aspetti che restituiscono al teatro la sua funzione di evento comunitario, di luogo

¹⁶ Ivi, p. 67.

¹⁷ Ivi, p. 69 (corsivo dell'Autore.)

¹⁸ É. SOURIAU, *Le cube et la sphère* cit. p. 69.

che unisce una comunità di spettatori e che rende possibile il dialogo tra scena e spazio urbano.¹⁹

In tale contesto si pongono i progetti di Boullée e Ledoux, che rivendicano una posizione dominante degli edifici teatrali nel disegno urbanistico e la cui forma circolare si appella alla classicità, affermando con ciò la funzione di spazio collettivo. Sulla scorta di Rousseau e di una concezione di teatro come “festa”, il teatro deve essere momento di coesione della collettività; una concezione di “teatro urbano monumentale” che ne afferma il ruolo civile (contro lo spazio privato e individuale); un dibattito di largo respiro che si afferma in Francia, del quale in Italia è interprete Francesco Milizia. Tale istanza comunitaria proietta questi riformatori sulla scena primonovecentesca, dove ritroviamo, in mutato contesto, il concetto di *Festspiel*, teatro o dramma festivo.

Per Ledoux, nonostante una differenziazione, tutti gli spettatori hanno il diritto di vedere ed essere visti in modo egualitario; «c'est le triomphe des sensations. C'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains».²⁰

Se Boullée nel progetto per l'Opéra del 1781 (fig. 6) erige una gigantesca *tholos*, costruzione a pianta circolare tronco conica, su di un basamento con colonnato corinzio, coperta da cupola, nel 1789 François-Joseph Bélanger disegna per l'Opéra di Parigi un teatro che riproduce il Pantheon romano.²¹ (Fig. 7) È interessante ricordare che lo stesso Bélanger è l'autore della cupola metallica della *halle au blé* di Parigi (1806-1813) (fig. 8). Ci piace citarlo perché oggi quello spazio è la splendida Bourse de Commerce della Fondation Pinault, riportata in vita dallo studio Tadao Ando, architetto al quale è cara la forma del cerchio; i progettisti hanno voluto programmaticamente mantenere e amplificare il senso della cupola in vetro che immerge i visitatori nella luce celeste, installando un possente cilindro che rende lo spazio unitario, senza ostacoli alla vista completa della volta.²² (Fig. 9)

Monika Steinhauser, tracciando il contesto dell'affermarsi di una concezione civile di edificio teatrale in epoca illuminista in forte connessione con il tessuto urbano, indica le radici dei progetti di Boullée e Ledoux nei trattati di Francesco Milizia

¹⁹ J. POSENER, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. 1890-1918*, Prestel, München 1979, in particolare il cap. *Theaterbau*, pp. 402-452, pubblicato in italiano nel numero di «Zodiac» sopra citato, alle pp. 6-43 (*La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig*, senza l'antologia di documenti dell'edizione tedesca).

²⁰ C. N. LEDOUX, *L'Architecture considérée* cit. p. 224.

²¹ Cfr. D. RABREAU, *Il teatro-monumento* cit. p. 61.

²² Cfr. il sito della Fondation Pinault, <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/un-lieu-pour-faire-vivre-et-partager-la-collection> (url consultato il 05/04/2023) e in particolare la sezione *Du cercle au cylindre*.

e di Roubo Fils.²³ Milizia²⁴ rifiuta la sala a palchetti ed esalta la semplicità democratica della cavea semicircolare; il suo trattato diffonde il progetto di Vincenzo Ferraresi. Steinhäuser cita le ricorrenze di forma circolare o semicerchio nei progetti di fine Settecento e in quelli di inizio Novecento; *tertium comparationis*, elemento di raccordo tra le due epoche, è il teatro antico.²⁵ È d'obbligo qui affiancarvi un ulteriore modello "mediatore" dell'antico, e cioè il Teatro Olimpico di Vicenza, al centro dell'attenzione alla fine del Settecento, dal quale si mutua anche l'idea di una scena a fuochi multipli, spesso accostata alla forma ad emiciclo oppure ovale. Per esempio nel *Projet d'une salle de spectacle* Charles Nicolas Cochin (1765) cita esplicitamente Palladio²⁶ e propone un palcoscenico tripartito dell'auditorium; così nella *Nouvelle Comédie Française* di Peyre e Wailly: per questi la forma circolare è «l'unica che bisogna adottare nei teatri»: ne è prova la Natura, e cioè la "naturale" inclinazione umana a disporsi a cerchio o a semicerchio, per esempio, intorno a un oratore.²⁷ Dedicata attenzione all'Olimpico Pierre Patte che nell'*Essai sur l'architecture théâtrale*²⁸ raccoglie lo stato dell'arte circa tutte le proposte di riforma sull'edificio teatrale.

Posener fa notare che l'aspirazione all'ideale "sferico" convive con la necessità di non rinunciare alla preziosa tradizione scenotecnica del teatro all'italiana, da cui una serie di "ibridi", come i progetti di Friedrich Gilly (1797)²⁹ e la vasta produzione di Karl Friedrich Schinkel, insieme a Gottfried Semper ispiratore di Oskar Brückwald per il Teatro di Wagner a Bayreuth (1876), stazione decisiva del percorso che porta al superamento della sala a palchetti.

Una delle esperienze più profondamente intrise dell'ideale di *Gemeinschaft* è la Colonia degli Artisti fondata a Darmstadt (1901). Qui Behrens, affiancato da Fuchs, progetta un Festspielhaus, edificio destinato a rappresentazioni teatrali diurne, a pianta circolare sovrastato da una copertura con cupola dalla quale entra luce so-

²³ A.J. ROUBO *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, chez Cellot & Jombert, Paris 1777 (prevede un teatro semicircolare cinto da un portico).

²⁴ F. MILIZIA, *Del Teatro*, presso Giambattista Pasquali, Venezia 1773; descrizione del progetto di Ferraresi: pp. 86-92.

²⁵ Cfr. M. STEINHAUSER, *Das Theater bei Ledoux und Boullée. Bemerkungen zur sozialen Funktion einer Bauaufgabe*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio», XVIII, 1975, pp. 337-365.

²⁶ N. COCHIN, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de Comédie*, chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1765, p. 1; sulla ricorrenza dei riferimenti al teatro antico e al Teatro Olimpico, cfr. D. RABREAU, *Il teatro-monumento* cit.

²⁷ Citato in D. RABREAU, *Il teatro-monumento* cit. p. 60.

²⁸ P. PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, chez Moutard, Paris 1782.

²⁹ F. GILLY, *Essai sur la construction d'un théâtre à la manière des théâtres Grecques et Romains*, 1797, citato in J. POSENER, *Berlin auf dem Wege* cit. p. 11.

lare, e accessibile da quattro ingressi nei punti cardinali, occupato per metà da diversi settori di gradinate ad anfiteatro ascendenti. L'intero semicerchio della scena è circondato da un corridoio colonnato, dietro cui si trovano i locali di servizio. (Fig. 10) Il valore programmatico è sancito dalle pagine di *Feste des Lebens und der Kunst*:³⁰ vi risuonano i motivi della continuità con lo spazio naturale e della luce atmosferica (gli spettacoli si sarebbero tenuti in qualsiasi ora del giorno); superfici scorrevoli dai vetri opacizzati avrebbero lasciato entrare la luce naturale. Ampie terrazze avrebbero consentito di respirare l'aria dello spazio naturale circostante.

Gli esempi più convincenti della convergenza tra scena e sala e dell'aspirazione ad un teatro di "comunità" sono secondo Posener i teatri di Max Littmann, lo Schillertheater a Berlino e il Festspielhaus che elabora per Georg Fuchs;³¹ la pianta ingloba attori e spettatori in due sezioni di cerchio, la sala è una sezione di anfiteatro, senza palchetti, con un lucernario tondo sopra orchestra e proscenio, dal quale si diffonde luce naturale che filtra attraverso il vetro colorato; Fuchs sottolinea che anche la scena viene illuminata dall'alto.³²

Possiamo qui solo accennare ai tanti progetti degli anni Venti che ricorrono al modello della sfera in accezione "comunitaria": dal celebre Totaltheater di Piscator e Gropius, al Teatro "spaziale" (Raumtheater) di Friedrich Kiesler, al Teatro sferico (Kugeltheater) di Andor Weininger.

4. Luce in sala

Il movimento di riforme tra età dei Lumi ed epoca romantica si evolve nello stesso contesto di importanti innovazioni illuminotecniche e delle prime riflessioni di un certo respiro che si interrogano sulla possibilità di un impiego artistico della luce a teatro. Nella ricerca sulla storia dell'illuminazione teatrale siamo portati a pensare alla luce "in scena", spesso dimenticando la relazione con la sala (oltre che con lo spazio esterno), forse a causa di una deformazione "prospettica" che tende a sopravvalutare il nostro sguardo, plasmato dalla cultura visiva e teatrale novecentesca; come se il "wagneriano" abbassamento delle luci avesse oscurato anche la consuetudine e il pensiero di una luce nello spazio degli spettatori. Di fatto almeno

³⁰ P. BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbol*, Eugen Diederichs, Leipzig 1900.

³¹ Per il pensiero teatrale di Fuchs e l'ideale di *Gemeinschaft*, cfr. U. ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma 2005 (1° ed. 1984).

³² G. FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1905, p. 43 sgg.; trad. it. di E. Peirone, *Il teatro del futuro*, Cuepress, Imola 2019, p. 28 sgg.

fino al primo Novecento nei documenti ci si sofferma più sull'illuminazione della sala che su quella del palcoscenico.

Significativo che nel 1919 (cioè in epoca che ha già registrato inauditi avanzamenti illuminotecnici) Bruno Taut invochi l'orchestrazione organica della luce della sala in continuità con il "disegno luci" della scena.³³

Nello spazio della sala teatrale almeno fino alla fine dell'Ottocento domina un elemento insieme funzionale e simbolico, il lampadario (*lumiera* o *lustre*),³⁴ spesso osteggiato dalle nuove proposte per la luce abbagliante e perché disturba la vista; si propongono alternative come grandi plafoniere circolari, concave, che mantengono la loro "aura" di centro propulsore di luce nell'ambiente. In diversi casi i dispositivi proposti provvedono anche, in parte, ad illuminare la scena.³⁵ Cochin suggerisce un dispositivo ovale di fonti intense, dotate di riflettori, capace di differenziare la luce tra sala e scena, concentrandone molta nella parte anteriore verso il proscenio.³⁶ (Fig. 11)

Landriani nell'ampio commento all'edizione italiana del saggio di Pierre Patte non dedica alcuna considerazione all'illuminazione della scena e si concentra sul *lustre*, prendendo ad esempio la «grandissima lumiera di brillantati cristalli» del Teatro Alla Scala:³⁷ luce dannosa all'illusione, dato che abbaglia lo sguardo, simile al raggio solare che penetri in uno spazio chiuso.

Lo stesso Landriani pubblica un interessante progetto di teatro diurno coperto, illuminato uniformemente da luce naturale attraverso un finestrone collocato sulla parete della sala opposta alla scena.³⁸

Da più parti si auspica una luce "morbida": non si tratta più solo di "quantità" di luce ma della sua "qualità", che è la qualità "naturale" della luce diffusa.

Tra i tanti esempi possibili, citiamo un lampadario primonovecentesco: nella sala cinematografica Cinés am Nollendorfplatz, Oskar Kaufmann (1910) progetta un

³³ B. TAUT, *Zum neuen Theaterbau*, in «Das Hohe Ufer», I, 8, 1919, pp. 204-208. Singolare che Paul SOURIAU (padre di Étienne) in *L'Esthétique de la lumière*, Hachette/BNF, Paris 1913, dedichi diverse pagine al problema della scelta del tipo di luce in sala. Conclude il capitolo definendo la luce di Mariano Fortuny «décor de l'avenir», ivi, p. 369.

³⁴ Sul tema si cfr. G. BANU, *Une lumière au coeur de la nuit. Le lustre, de l'intime à la scène*, Arléa, Paris 2020.

³⁵ Oltre a Lavoisier, Peyre e Wailly, per es. A. J., ROUBO, *Traité de la construction* cit., p. 56. Vincenzo LAMBERTI in *La regolata costruzione de' Theatri*, 1787, propone l'uso di una «cestola catrotica»; così come Tommaso Carlo BECCEGA nel *Saggio sull'architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano e sulla macchine teatrali* (1817) (una "lucerna catotrica" formata da specchi, al centro del soffitto curvilineo).

³⁶ N. COCHIN, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de Comédie* cit., pp. 35-37.

³⁷ P. PATTE, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale di M. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*, Giulio Ferrario, Milano 1830, p. 272.

³⁸ P. LANDRIANI, *Del teatro diurno e della sua costruzione*, Pietro e Giuseppe Vallardi, Roma 1836.

grande lucernario rotondo; ci si può interrogare sul senso di una tale fonte di luce in un *Lichtspielhaus* (la sala cinematografica): secondo Posener, «per mezzo della corona di lampade a sospensione, che ne riprende la circonferenza, [il lucernario] dà centralità allo spazio, rendendolo un luogo festivo». ³⁹ *Festspiel*, lo “spettacolo come luogo di comunità” è qui anche il cinema.

5.1 Visioni panoramiche, cupole e scene atmosferiche

Un terreno prezioso per la storia del pensiero sulla luce in scena costituiscono i fenomeni spettacolari ad esclusiva componente visiva spesso definiti “spettacoli ottici”. Nella loro varietà (Panorama, Diorama, Cosmorama, Cyclorama, Diaphanorama, per non citarne che alcuni), espressioni della cultura visiva con un ruolo fondamentale nella storia della visione e delle relazioni tra le arti, ⁴⁰ che non possono essere disgiunti dall'evoluzione della scenografia, dello spazio e della luce in scena. Lo dimostra la molteplice attività di alcuni artisti di questo contesto, attivi a teatro e grandi sperimentatori in tali generi (per esempio Daguerre o Schinkel).

Richiamiamo l'interesse comune per gli eventi atmosferici, l'utilizzazione della luce in senso dinamico, l'invenzione di dispositivi affidati a forme e a visioni sferiche, cilindriche o circolari. (Fig. 12)

Alla fine del secolo che celebra la fortuna di questi generi, ne ritroviamo eco tra i molteplici interessi di studio di Mariano Fortuny, ⁴¹ artista che si pone a cerniera tra poetiche e sperimentazioni avviate a fine Settecento e visioni novecentesche, celebre per l'elaborazione del “sistema” illuminotecnico che porta il suo nome, “Cupola Fortuny”, entrando evidentemente di diritto nel nostro percorso.

La cupola, ideata per dare l'illusione scenica della volta celeste, viene utilizzata insieme ad una varietà di apparecchi di proiezione e ad una semplificazione della scenografia, al fine di ottenere un effetto di continuità, come auspicato già in alcune pronunce all'inizio dell'Ottocento. Vale la pena richiamarne almeno due: l'architetto Louis Catel nel 1802 critica la scenografia a quinte che frammenta la scena e propone un ampio fondale, illuminato, come il centro della scena, dai lati e dall'alto, «perché in natura l'orizzonte e l'aria sovrastante risultano gli elementi più illuminati». ⁴² L'idea di “scenografia infinita” conduce all'uso di un fondale continuo, simile ad un

³⁹ J. POSENER, *Berlin auf dem Wege* cit., p. 429.

⁴⁰ Cfr. C. GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, cit., cap. *Entr'acte esotico-visionario*.

⁴¹ Cfr. *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni*, (catalogo della mostra, Museo di Palazzo Fortuny 17 settembre 2005-2 luglio 2006), a cura di S. Fuso e C. Franzini, Marsilio, Venezia 2005; M. BARBERIS, *La luce di Fortuny in Mariano Fortuny*, (catalogo della mostra, Palazzo Fortuny 11 dicembre 1999-2 luglio 2000), a cura di M. Barberis, C. Franzini, et al., Marsilio, Venezia 1999, pp. 41-48.

⁴² L. CATEL, *Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser*, bei Gottlieb August Lange, Berlin 1802.

panorama, che va di pari passo al desiderio di atmosfera. Schinkel (architetto, scenografo, creatore di Diorama, pittore di paesaggio) nel *Projekt eines Reformhauses* (1817) propone un fondale unico in una scena libera da quinte e soffitta, con illuminazione dall'alto. Lo «sfondo simbolico»⁴³ sfrutta la suggestione d'infinito della materia luminosa. (Fig. 13)

Questi progetti sono noti a Fortuny, che risponde all'esigenza di un tale spazio armonico, senza ostacoli che interrompano la percezione di un "infinito", con l'incessante sperimentazione intorno all'illuminazione diffusa, morbida e uniforme, equivalente della luce atmosferica. La superficie interna del quarto di sfera della Cupola, illuminata frontalmente da lampade ad incandescenza, riceve luce colorata consentendo effetti cromatici corrispondenti alle condizioni atmosferiche delle differenti ore del giorno⁴⁴ (Fig. 14).

Nel dispositivo di Fortuny vi è una differenziazione tra illuminazione dell'orizzonte (il cielo illuminato con luce diffusa), in profondità, e superficie del palcoscenico. Questa separazione, già auspicata da Appia, somiglia ai principi adottati da Max Reinhardt. Il regista si esprime entusiasticamente rispetto alla possibilità di un orizzonte sferico e propone l'applicazione del sistema Fortuny al Neues Theater nel 1904. Offre dettagli tecnici su materiali tessili e colori che simulino il cielo, sottolinea l'esigenza che la forma sia circolare e simile ad un Panorama; cita il cielo di *Salomé*,⁴⁵ la volta notturna costellata di astri luminosi creata da Max Kruse (1903), a sua volta ispiratosi al cielo stellato di Karl Friedrich Schinkel per lo *Zauberflöte* del 1815, esempio tra l'altro della sintesi tra Natura e architettura. (Fig. 15) Citiamo questi dettagli, perché tessono ulteriormente i fili tra le due epoche che contengono i nostri percorsi. Se ad oggi non ci risulta esistano spiegazioni "tecniche" sul celebre cielo di Schinkel, qui non si può evitare di rievocare i "buchi" proposti da Boullée per il suo notturno e visionario Cenotafio.

Il francese *jour*, "giorno", ma anche "luce", è sinonimo di luce naturale (anche di cavità, vuoto, apertura da cui passa appunto la luce). Come spesso accade, il linguaggio ci invita a riflettere sulle reciproche "azioni" delle parole. *Jour* in questo caso individua la luce e il suo modularsi nel tempo, nel trascorrere dei momenti del giorno. Riandiamo a Boullée, per il quale l'architettura «ha valore di 'cosa naturale', ferma

⁴³ Cfr. F.B. BIERMANN, *Die Pläne für Reform des Theaterbaues bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*, Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1928, pp. 34-35.

⁴⁴ Per la descrizione dei dispositivi cfr. M. MAINO, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Cleup, Padova 2014, pp. 37-98.

⁴⁵ M. REINHARDT, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, hrsg. von F. Hadamowsky, Georg Prachner, Wien 1963, pp. 32-33 (la luce delle stelle appariva grazie a fori praticati sul tessuto).

nel tempo ma avvertita nella luce del tempo». ⁴⁶ La temporalità è svelata dalla luce, così come i corpi delle cose nella natura vengono rivelati dalle loro ombre. ⁴⁷ Il pensiero sulla luce è inscindibile dal pensiero sul tempo e dalle modulazioni e ritmi della luce atmosferica, ricreata in palcoscenico quando lascia fluire e diffondersi l'illuminazione.

Questo spazio aperto, immaginato in scena, per il teatro all'inizio del Novecento può essere anche letteralmente un luogo teatrale.

Vi è un singolare capitolo della variegata attività di Fortuny volto in questa direzione, consonante con i movimenti visti sopra. In un articolo del 1906 Charles Widor restituisce l'esperienza dello spettatore della "luce di Fortuny", che sembra trovarsi di fronte all'orizzonte, immerso nell'elemento atmosferico. ⁴⁸ I principi che ispirano la messa a punto della Cupola si riverberano in due momenti straordinari: il progetto di illuminazione del Teatro Olimpico (una delle 'ideali' coordinate di tutto questo nostro percorso) ⁴⁹ e quello ad esso strettamente connesso del Teatro delle Feste, espressione della concezione di teatro come evento festivo e dello spazio teatrale come premessa alla ricostituzione di una *Gemeinschaft*, nel contesto ora evocato.

Limitandoci a richiamare i momenti essenziali di questi accadimenti, ⁵⁰ ricorderemo la temperie di rinascita d'interesse per i teatri all'aperto, per esempio le *Chorégies* del Teatro d'Orange, ⁵¹ Festival in occasione del quale D'Annunzio nel 1897 si esprime sulla concezione di teatro come rito festivo; ⁵² nel 1901 il poeta convoca Fortuny a Vicenza, dove al Teatro Olimpico si pensa ad un progetto di rilancio del teatro classico; a Fortuny sarebbe stata affidata l'illuminazione. Fortuny propone di collocare i dispositivi illuminotecnici all'esterno, all'altezza delle finestre superiori. La luce sarebbe stata proiettata sul soffitto e diffusa all'interno. L'artista pensa anche a specchi che avrebbero riflesso la luce del sole, «la merveilleuse lumière naturelle avec sa puissance inouïe» ⁵³. Nel 1912 si sarebbe dovuta fondare una società a Parigi, tra Fortuny, D'Annunzio e l'architetto Hesse, per realizzare un Teatro delle Feste ispirato all'Olimpico, coperto da una grande Cupola che ne avrebbe garantito la luce

⁴⁶ A. Rossi, *Introduzione a Boullée* cit. p. 20.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 18-19.

⁴⁸ C. WIDOR, *Nouveau système d'éclairage de la scène*, in «Le Menestrel», 15 avril 1906, p. 117.

⁴⁹ Della preziosa biblioteca di Fortuny fa parte anche il saggio di Patte; cfr. M. MAINO, *Con gli occhi della luce* cit. p. 41 e note.

⁵⁰ Cfr. G. ISGRÒ, *Fortuny e il teatro*, Novecento, Palermo 1986, pp. 93-104, 132-133, 151-154.

⁵¹ Il festival d'Orange fu fondato nel 1869.

⁵² G. D'ANNUNZIO, *La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 1897; citato in G. ISGRÒ, *Fortuny e il teatro* cit. p. 93.

⁵³ M. FORTUNY, *Théâtre lumière*, Venezia 1941, f. 30, Museo Fortuny.

diffusa, e dotato all'interno di un *velarium* capace di orchestrarne il flusso. Il progetto non ha esito, ma ne rimangono i disegni e un prezioso modello (1929). (Figg. 16a - 16b)

5.2 Iridescenze pittoriche e luce diffusa

Nelle sale dei nostri teatri storici il soffitto di frequente raffigura un cielo; abitato spesso dalle muse e dai miti, non di meno ci trasmette un respiro "naturale"; una sorta di sfondamento "atmosferico", sintesi dell'ideale di natura e arte.

Nella nostra ideale linea circolare alla ricerca di artisti sensibili alle atmosfere incontriamo diverse teorie del colore che hanno scelto per la loro espressione la forma sferica o circolare. È il caso di Philipp Otto Runge, pittore di paesaggi allegorici sempre pervasi dal dinamismo cromatico della luce nei diversi momenti del giorno e della notte. *Die Farbenkugel (La sfera del colore)*⁵⁴ sembra contenere l'atmosfera delle *Tageszeiten (Le ore del giorno)*, il ciclo di opere che coniuga l'impressione dei mutamenti della Natura ad allegorie spirituali, concepito per uno spazio circolare dove la loro fruizione sarebbe stata accompagnata dalla musica⁵⁵ (Fig. 17).

Questo sentimento sferico e atmosferico declinato sulla cromatologia è condito circa un secolo dopo da diversi artisti ispirati dal respiro armonico con la Natura; si pensi a Rudolph Steiner, o a Johannes Itten, che come Runge dà forma sferica alla sua teoria del colore.

Il dinamismo luministico e le cromie del paesaggio costituiscono un interessante motivo di confronto nelle ricerche sull'illuminazione. Un episodio singolare della specifica sperimentazione sulla luce diffusa è costituito dal "pensiero" dello spazio per la parigina Orangerie, progettato dallo stesso Monet per le sue *Ninfee*, inaugurato nel 1927, in cui forma (la pianta ellittica) e illuminazione (luce diffusa dalle ampie aperture corrispondenti alla pianta) ci immettono in uno spazio curvilineo e atmosferico: le vibrazioni pittoriche beneficiano della luce di un grande sistema di illuminazione indiretta, che filtra la luce del giorno, mescidando luce artificiale e naturale. Lo stesso Monet fu molto impegnato nel progetto accanto all'architetto Camille Lefèvre. Gli otto pannelli dipinti, esposti per una lunghezza totale di 91 metri nelle sale ovali, formano il simbolo dell'infinito. L'orientamento est-ovest pone

⁵⁴ Cfr. P.O. RUNGE, *La sfera del colore e altri scritti sull'arte «nuova»*, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1985.

⁵⁵ Cfr. T. BÖHME-MEHNER, K. MEHNER, *Zeit und Raum in Musik und bildenden Künsten*, Böhlau, Wien 2000, pp. 48-50.

la serie delle *Ninfee* nello stesso corso della luce del sole, oltre che inserirle nel contesto urbano dell'asse Arc de Triomphe/Louvre. «La lumière naturelle qui provient du plafond plonge le visiteur dans un état de grâce voulu par le peintre».⁵⁶

Inseguendo altre consonanze, pensiamo anche ad un passaggio della riflessione di Fuchs; il contesto sono le osservazioni sulla possibilità di allestire drammi borghesi senza derogare dalle idee di riforma dei riteatralizzatori. A differenza del Festspiel, si tratta di spettacoli serali, che necessitano di illuminazione artificiale. Reinhardt ha dimostrato quanto anche l'interno borghese possa essere allestito "artisticamente"; ha sostituito la disposizione prospettica di quinte e celetti con la costruzione di spazi autenticamente tridimensionali, che Fuchs definisce significativamente «allestimento cubico», al quale contrappone una scena "che respira". Premessa di quest'ultima è che ci si liberi della macchina della scatola ottica (l'odiosa *Guckkastenbühne*) per una scena essenziale (senza quinte, soffitta, sottopalco). Ed è qui che Fuchs invoca la pittura luminosa e atmosferica di Turner, Corot, Monet, Leistikow: per ottenere «un'impressione di spazio, di luce e di aria più organica e efficace»⁵⁷ ci si dovrà ispirare a quest'arte, utilizzando proiettori dall'alto e dai lati, al fine di creare gli effetti ariosi del paesaggio.

6. Oltre la sfera

Sotto il segno della sfera abbiamo evocato fenomeni e contesti differenti, scegliendo momenti in cui i motivi della ricerca di una luce atmosferica, l'istanza al teatro come elemento coesivo di una comunità, la forma sferica o circolare si alleano dando forma a poetiche della scena che respirano un'apertura naturale e policentrica, contro l'artificio di una macchina costruita sulle leggi della scena prospettica monofocale. In chiusura vorremmo aprire lo sguardo sulla vitalità di queste forme, non scordando l'importanza di quelle premesse. Ipotizzando che la concezione "sferica" non si esaurisca nei fenomeni che ne tracciano *letteralmente* la forma e, come preconizzato da Souriau, possa ritrovarsi nella "pulsante" dilatazione della sua circonferenza, in una dimensione in cui gli spettatori sono invitati «nella sfera i cui limiti pulsanti possono dilatarsi all'infinito inglobandoli, superandoli».⁵⁸

Souriau scrive nel 1948. Forse proprio intorno a quel momento le linee di forza dell'evoluzione teatrale hanno assunto in modo sempre più diffuso caratteristiche "sferiche", facendo coincidere concezione sferica e sguardo all'infinito, flessibilità,

⁵⁶ <https://www.musee-orangerie.fr/fr/collection/de-lorangerie-au-musee;> <https://wonderfulight.com/musee-de-lorangerie/> (url consultato il 6/04/2023).

⁵⁷ G. FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft* cit. p. 95 sgg.

⁵⁸ É. SOURIAU, *Le cube et la sphère* cit. p. 68.

molteplicità dei punti di vista; invitando lo spettatore ad attivare lo sguardo in tutte le direzioni dello spazio e coinvolgendo tutti i sensi. Non abbiamo toccato l'importante "sfera" del suono, ma si pensi, solo a titolo d'esempio, all'opera di Giorgio Battistelli, plasmata sulla «forma sferica dello spazio-tempo».⁵⁹

Nel fondamentale *Le metamorfosi del cerchio* (1961) Georges Poulet sembra additare il modello supremo (divino) del cerchio in quella circonferenza che non si dà mai nel preciso perimetro: «Dio è una sfera che ha il centro dovunque e la circonferenza in nessun luogo».⁶⁰ Se le linee ortogonali limitano e definiscono, la linea curva rimette sempre in gioco lo spazio che contiene.

Il numero di «Zodiac» dedicato alle riforme dello spazio teatrale⁶¹ si chiude (era il 1989) sui progetti per la Walt Disney Concert Hall di Los Angeles. Sfilano magnifici progetti variamente circolari. Quello realizzato è di Frank O' Gehry: superfici dalle molteplici direzionalità sfondano l'idea di un volume univoco. E questa molteplicità di direzioni, forme e volumi accoglie nei materiali specchianti il cielo e l'ambiente circostante.⁶²

Sono moltissimi gli artisti visivi che oggi si confrontano con queste forme. James Turrell⁶³ ha plasmato "oculi" e sconfinamenti emozionanti e immersivi, che fanno interagire luce e spazio della natura con luce e spazio creati. Tomas Saraceno fa coincidere con la sfericità la stessa concezione di "Aria". La forma sferica nelle sue infinite declinazioni è al centro dell'opera di Olafur Eliasson, cifra della sua decisa posizione etica, che implica molteplicità infinita delle prospettive, poliedro infinito che è apertura ad "altre visioni" e che spesso sfrutta l'analogia con la fisiologia oculare, come in *Your ocular relief. L'uncertain archive* dell'artista nella sua fluidità fa germinare in continuazione forme sferiche.⁶⁴

Ritornando al teatro, non possiamo trascurare il passaggio de *Il teatro e il suo doppio* (1938) dove Artaud immagina un luogo «senza divisioni né barriere», che

⁵⁹ Si pensi a *Globe Theater* (1990), con implicazioni che rinviano al "teatro della memoria" (altro modello circolare); cfr. I. STOIANOVA, *Giorgio Battistelli: Della musica-teatro*, in *Giorgio Battistelli, Les Cenci*, regia Georges Lavaudant, Théâtre de l'Odeon/Teatro dei Rozzi di Siena, programma di sala, <https://www.chigiana.org/wp-content/uploads/Les-Cenci-Giorgio-Battistelli.pdf> (url consultato il 6/04/2023).

⁶⁰ *Deus est Sphaera cujus centrum unique, circumferentia nusquam*; G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, trad. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971, p. 11 (citazione dal *Libro dei XXV filosofi*, XII sec.).

⁶¹ Cfr. nota 10.

⁶² Cfr. <https://www.domusweb.it/it/edifici/walt-disney-concert-hall.html> (url consultato il 6/04/2023).

⁶³ Cfr. C. BEAUFORT, *Meeting. Luce e intersoggettività negli Skyspaces di James Turrell*, in «Sciami| Ricerche», 9, 2021, *Sentire luce* <https://webzine.sciami.com/meeting-luce-e-intersoggettivita-negli-skyspaces-di-james-turrell/> (url consultato il 6/04/2023).

⁶⁴ <https://olafureliasson.net/artwork/your-ocular-relief-2021/> (url consultato il 6/04/2023); <https://olafureliasson.net/tag/TEL1119/sphere> (url consultato il 6/04/2023).

accoglie lo spettatore «situato al centro dell'azione», da esso «circondato e in essa coinvolto». Accerchiamento determinato dalla configurazione della sala, «circondato da quattro pareti assolutamente disadorne»; gli spettatori siederanno al centro «su poltrone girevoli per poter seguire lo spettacolo che si svolgerà tutt'intorno» e «l'azione dovrà dispiegarsi in tutti i punti della sala». Gallerie permetteranno agli attori di inseguirsi da un punto all'altro e all'azione di svilupparsi su tutti i piani e in tutte le direzioni della prospettiva, in altezza come in profondità. «Un grido lanciato in un punto potrà trasmettersi di bocca in bocca con successive modulazioni e amplificazioni sino al punto opposto». Questa espansione dell'azione obbligherà l'illuminazione a investire spettatori e attori, accendendosi in esplosioni luminose in tutto lo spazio; ma un'area centrale «dovrà permettere al nucleo dell'azione di raccogliersi e annodarsi ogni volta che sarà necessario». ⁶⁵

Rotazioni degli sguardi e dei corpi che, galoppando in direzione del presente, evocano *Ritorno ad Alphaville* (1986) di Falso Movimento. Significativamente Martone evoca una pianta di città “utopica” rinascimentale, *La Città del sole* di Campanella; lo spazio contiene scena e spettatori ed è strutturato a cerchi concentrici: nel secondo anello sedie girevoli per gli spettatori li invitano a mutare di continuo la direzione dello sguardo. «Non esistono naturalmente prima e ultima fila, non c'è destra e non c'è sinistra: ogni spettatore governa il proprio movimento». ⁶⁶ Questo spazio è orientato dalla luce e dai dispositivi, concepiti come materiale drammaturgico. Scriveva Pasquale Mari: «immagino un incanto degli abitanti nei confronti della luce, un rapporto maturo, una vita che tenga *eticamente conto della presenza della luce artificiale e viva con essa un rapporto di conoscenza* del proprio mondo, fatto di torce elettriche, di tubi al neon così come di segui-persone, luci in movimento, proiettori da 5000». ⁶⁷ Pensiamo alle riflessioni di Camp sulla connessione tra fisiologia ottica, teatro, e conoscenza. (Fig. 18)

È la concezione dell'illuminazione “sferica” di Mari che ci accompagna a chiudere il *cerchio* di queste riflessioni. Tenendo a mente l'accezione di “teatro sferico” secondo Souriau, pensiamo a certi allestimenti di Andrea De Rosa: diversamente tra loro, *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès (2021) o il recente *Processo Galileo* (2022, coregia Carmelo Rifici) trasmettono allo spettatore il sentimento di uno spazio che prosegue oltre l'involucro della “boîte”. In *Solaris* (2021), Mari dà luce alla scena (di Simone Mannino) policentrica e tuttavia orchestrata, scenicamente e

⁶⁵ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1968, pp. 211-212.

⁶⁶ M. MARTONE, *La costruzione dello spazio*, in ID., *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, fotografie di C. Accetta, Ubulibri, Milano 1987, pp. 109-115: 110.

⁶⁷ Citato ivi, p. 111 (corsivo nostro).

drammaturgicamente, da un oculo-oblò,⁶⁸ (fig. 19) apertura che è connessione tra la dimensione degli umani e il cosmo, e che nell'economia registica interroga la relatività delle dinamiche che si instaurano.

Infine forse non è un caso che a corredo di una riflessione su *Atmosfera*, Pasquale Mari scelga l'immagine dell'Opéra di Boullé in quanto evocativa della sua concezione dello spazio scenico, atmosfericamente intriso della stessa "aria" della sala e a ribadire che fisicità degli spettatori e fisiologia dei loro sguardi, posizione dell'edificio, orientamento rispetto ai punti cardinali⁶⁹ sono tutte coordinate determinanti nel disegnare i volumi della luce.

E sarà forse un segno di queste traiettorie circolari il fatto che in *Ritorno ad Alphaville* di Martone, tra le immagini che dilatano lo spazio compare l'atmosferica *Bibliothèque* immaginata da Boullée e che lo stesso architetto paragona ad un "anfiteatro" (fig. 20 – fig. 21).

⁶⁸ Cfr. P. MARI, *In viaggio verso Solaris. Un diario*, in «Sciami|Ricerche», 9, 2021, *Sentire luce* <https://webzine.sciami.com/in-viaggio-verso-solaris-un-diario/> (url consultato il 6/04/2023).

⁶⁹ Cfr. C. GRAZIOLI, P. MARI, *Dire luce* cit., in particolare *Atmosfera; Lighting Light(s)#01, Conversazione con Pasquale Mari*, di C. GRAZIOLI, in «Arabeschi», 16, 2020, pp. 148-164, <http://www.arabeschi.it/lighting-lights-01--conversazione-con-pasquale-mari/> (url consultato il 6/04/2023).

APPENDICE ICONOGRAFICA

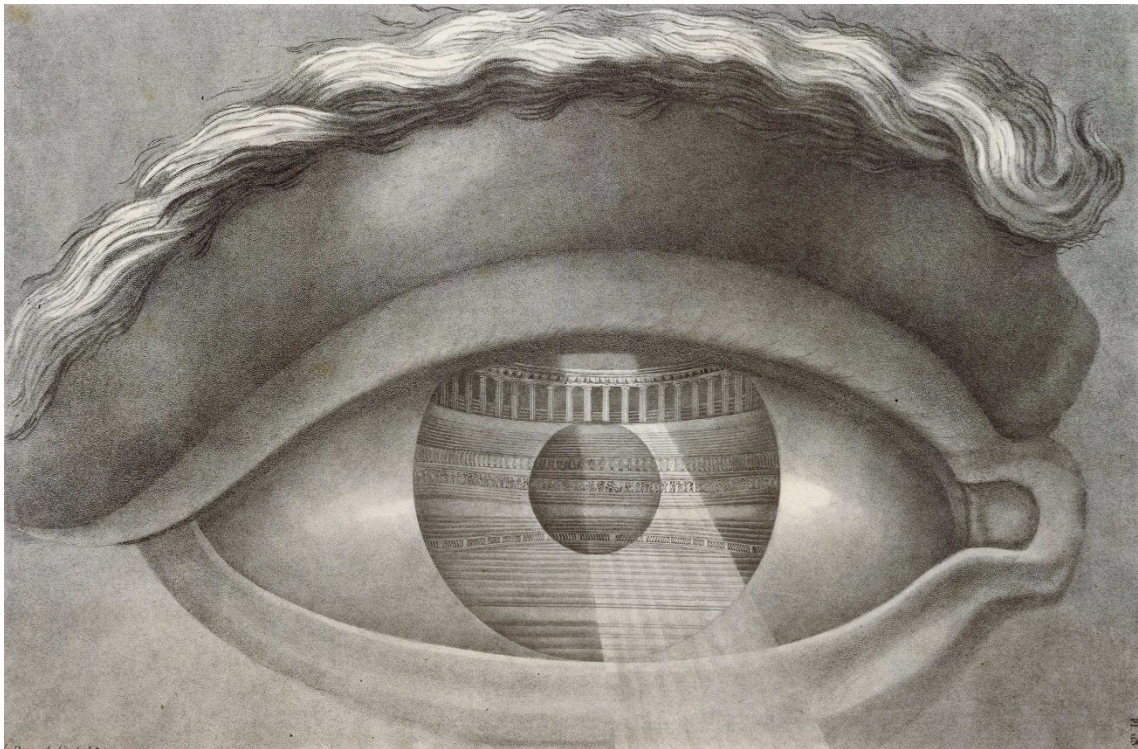


Fig. 1. Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'oeil du théâtre de Besançon* da C.N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, 1804, tavola 372

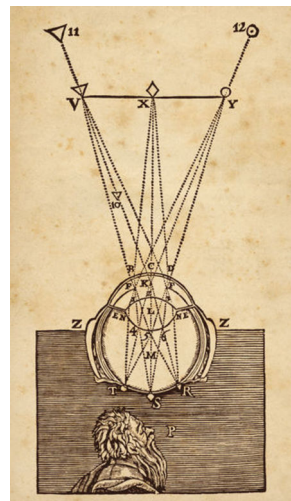


Fig. 2. *Des images qui se forment sur le fonds de l'oeil*, in Descartes, *La Dioptrique*, in *Discours de la méthode. Pour bien conduire la raison et chercher la verité dans les sciences*, de l'Imprimerie Ian Maire, Leyde, 1637, p. 37

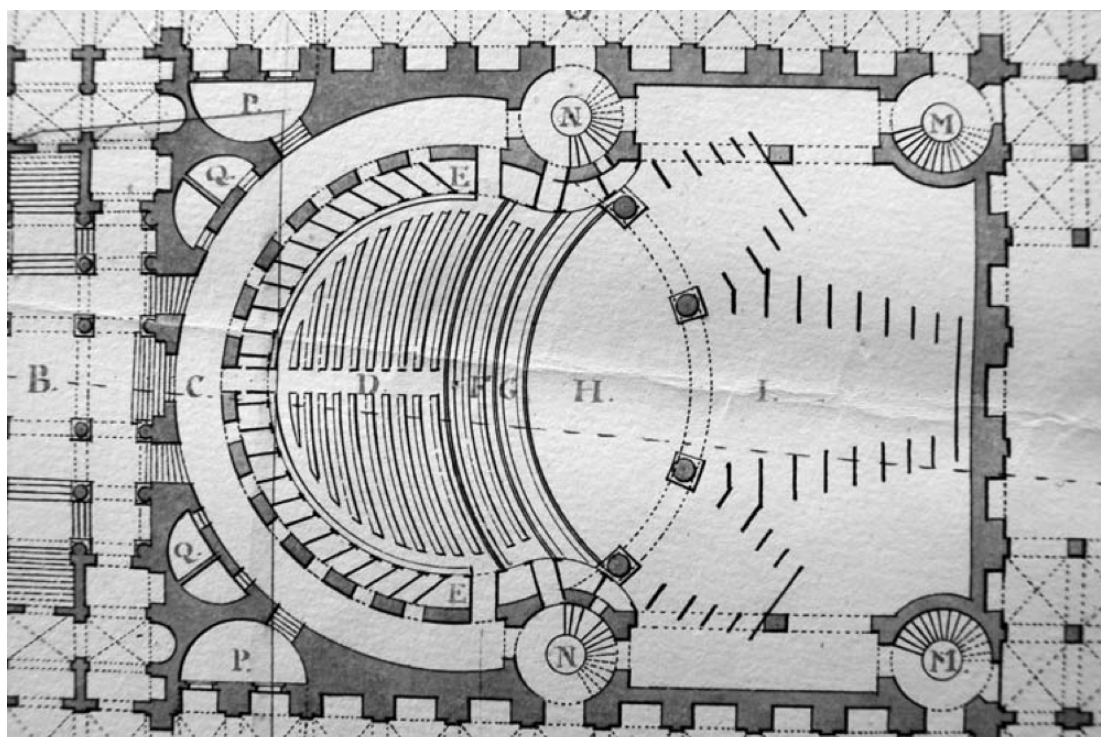


Fig. 3. Charles de Wailly e Marie-Joseph Peyre, Pianta per l'edificio della Nouvelle Comédie Française (Théâtre de l'Odéon), 1770; Parigi, Archives Nationales (da: Pannill Camp, *Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology*, in «Theatre Journal», 59, 2007, p. 623)



Fig. 4a. Karl Friedrich Schinkel, Rotunde, Altes Museum, 1830; copyright Dr. Zeltsam [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2017-10-14 Altes Museum Rotunde-6757.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2017-10-14_Altes_Museum_Rotunde-6757.jpg)



Fig. 4b. Karl Friedrich Schinkel & Johann Peter Cremer,
Aachen, Elisenbrunnen, 1823-1827.

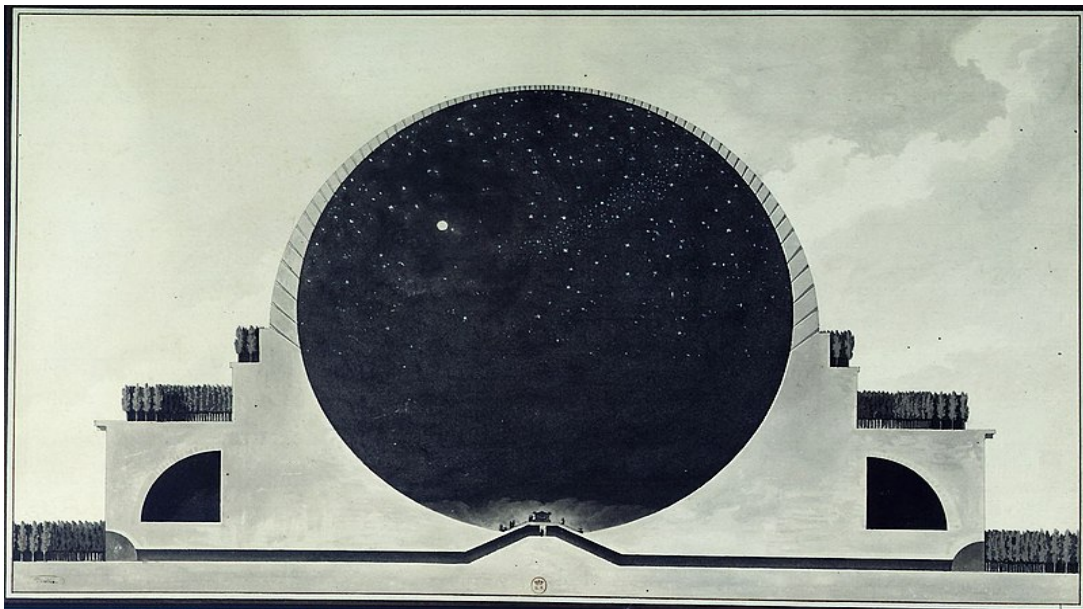
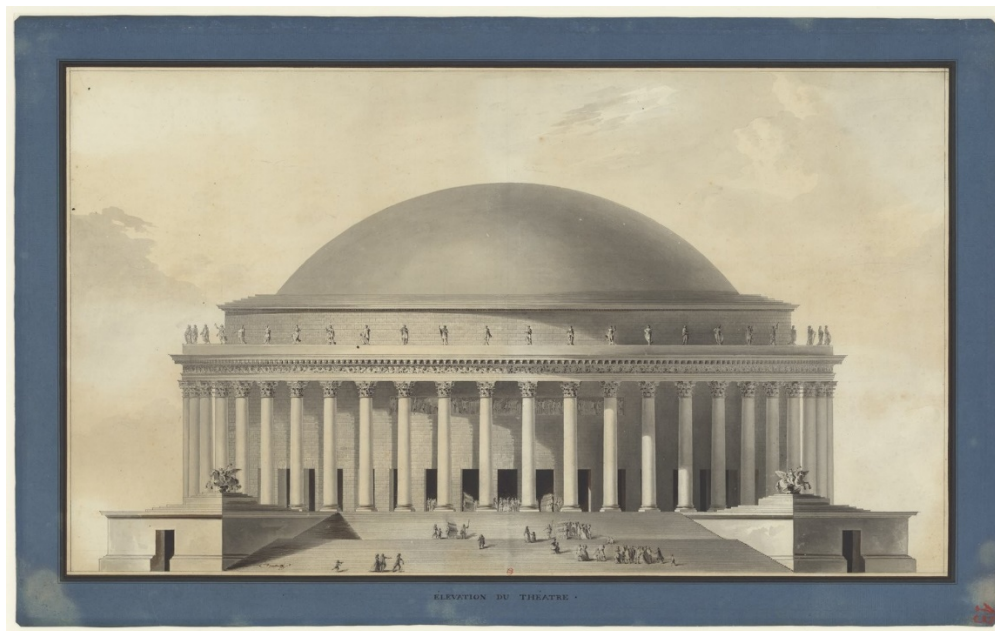


Fig. 5. É.L. Boullée, Cenotafio per Isaac Newton, 1784
Fonte: gallica.bnf.fr / BnF ; public domain <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b/f4.item#>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 6. É.L. Boullée, Opéra au Carrousel, 1781
BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ha 55, ft 7.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 7. François-Joseph Bélanger, Grand Théâtre des Arts ou Temple d'Apollon: avec une Colonne Triomphale au milieu de la Place principale, Erigée au Commerce, aux Sciences, aux Arts & aux Vertus républicaines: [estampe] / par Bélanger, Bibliothèque Nationale de France, 1795.

Fonte: «gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France» o «Source gallica.bnf.fr/BnF».

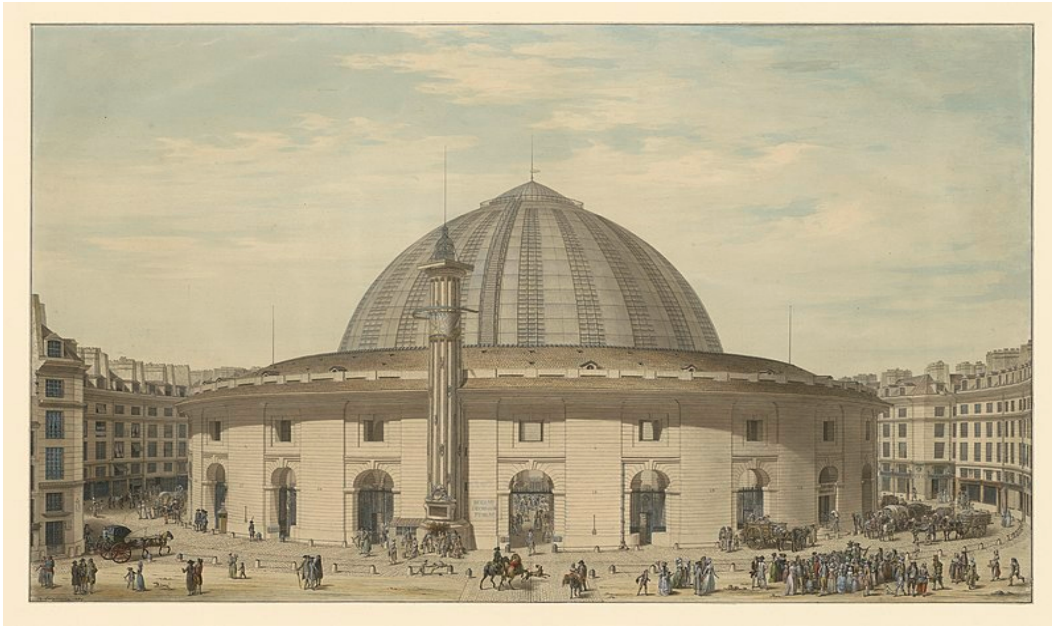


Fig. 8. François-Joseph Bélanger, Halle aux Blé, 1806 (poi Bourse de Commerce)
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz [CC BY-NC-SA](#)
[4.0](#)



Fig. 9. Bourse de Commerce, Parigi. Fondation Pinault, Studio Tadao Ando @-
Pinault-Collection

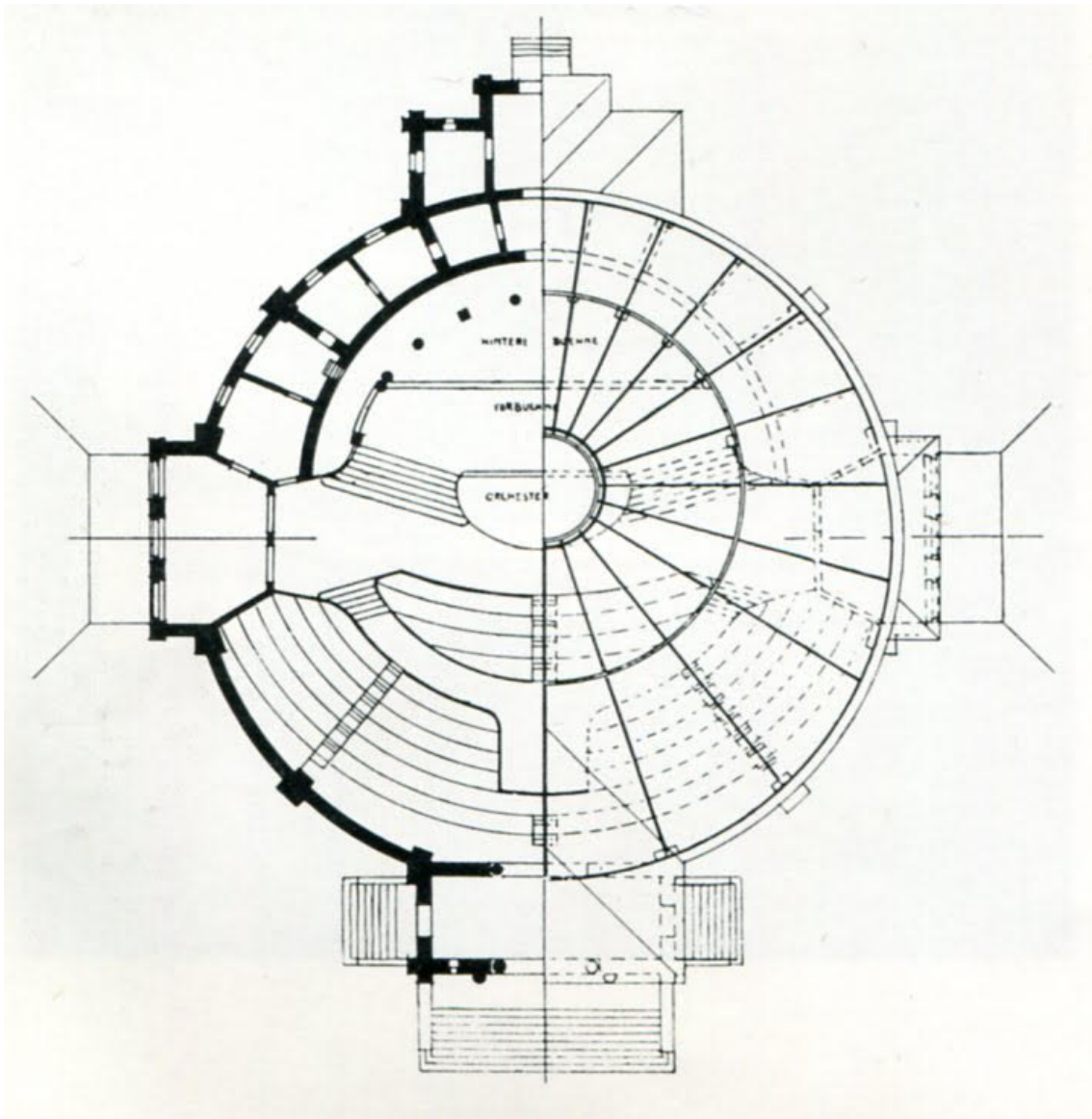


Fig. 10. Peter Behrens, progetto per Festspielhaus, Darmstadt 1900
Da: J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. 1890-1918*, Prestel, München 1979.

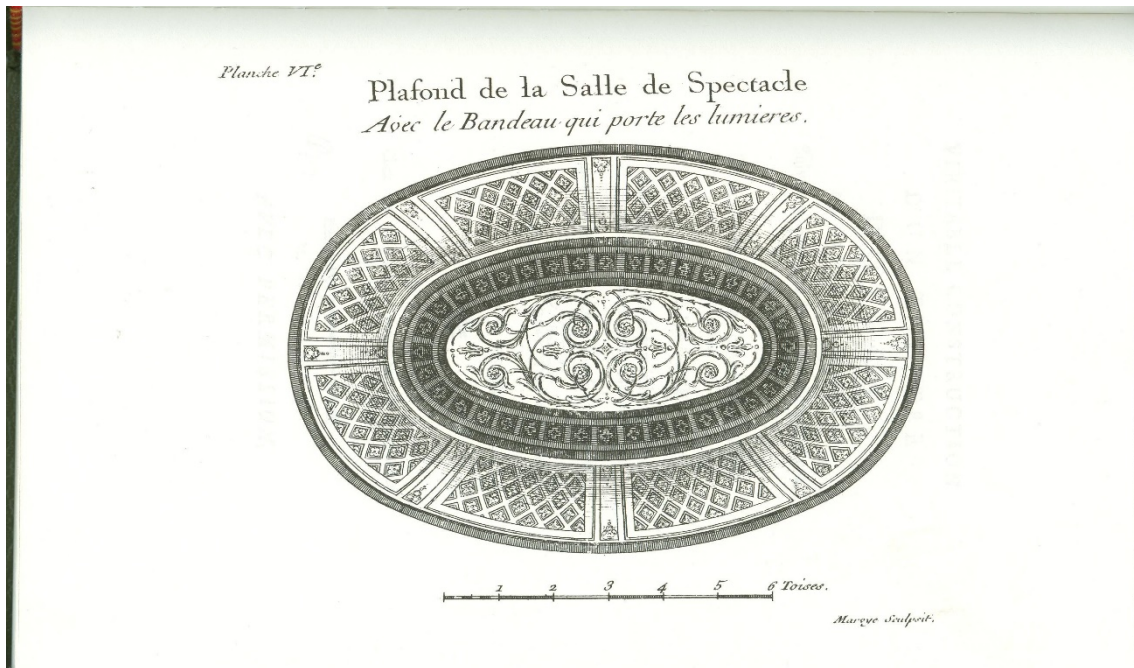


Fig. 11. N. Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de Comédie*, chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1765 (dispositivo di illuminazione della sala).

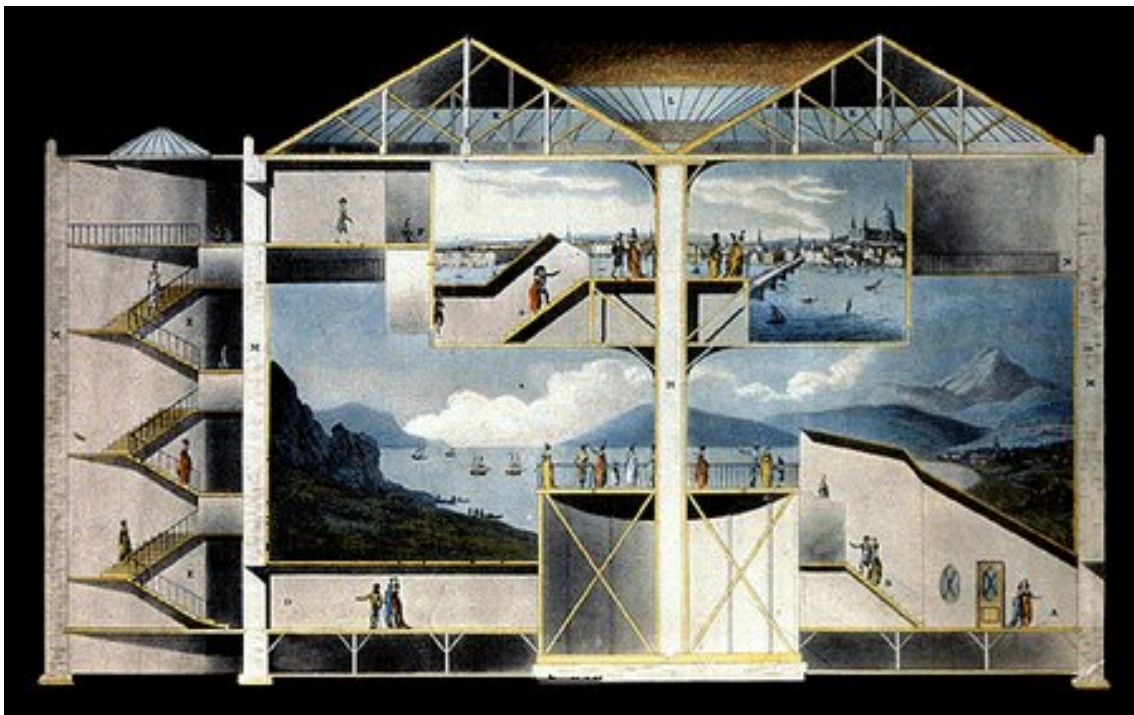
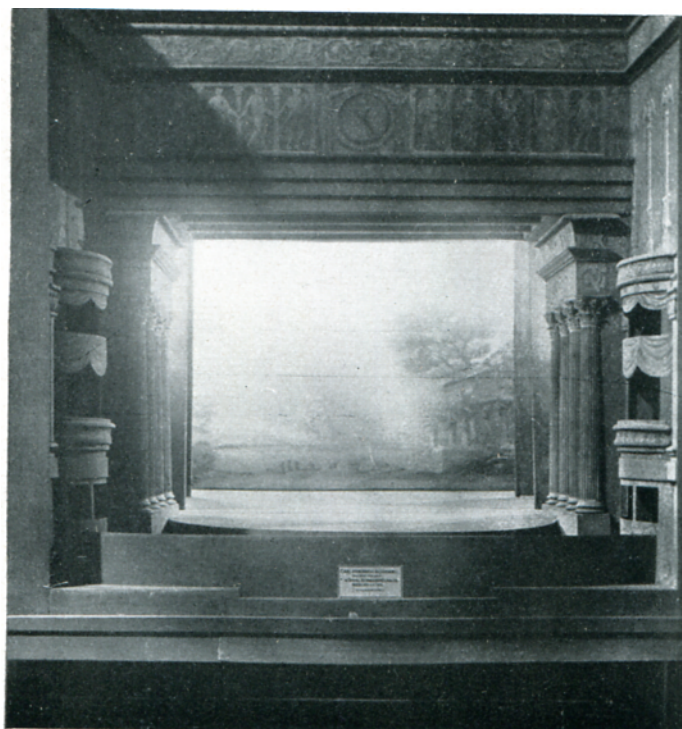


Fig. 12. Robert Barker, *Rotonda del Panorama a Leicester Square*, Londra 1789 (da R. Mitchell, *Plans, and views in perspective, with descriptions, of buildings erected in England and Scotland: and also an essay, to elucidate the Grecian, Roman and Gothic architecture: accompanied with designs*, London, 1801).



27. Modell der Reformbühne Schinkels
(Theatermuseum, München)

Fig. 13. Karl Friedrich Schinkel, *Projekt eines Reformhauses* (1817) (modellino 1928, München Theatermuseum, disperso) in F.B. Biermann, *Die Pläne für Reform des Theaterbaues bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*, Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1928.



Fig. 14. La prima Cupola Fortuny costruita nello studio di Rue Saint Charles a Parigi 1903; Negativo su pellicola in celluloido, 8x8, Museo Fortuny, inv. MFN11353 © Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia - Museo Fortuny.

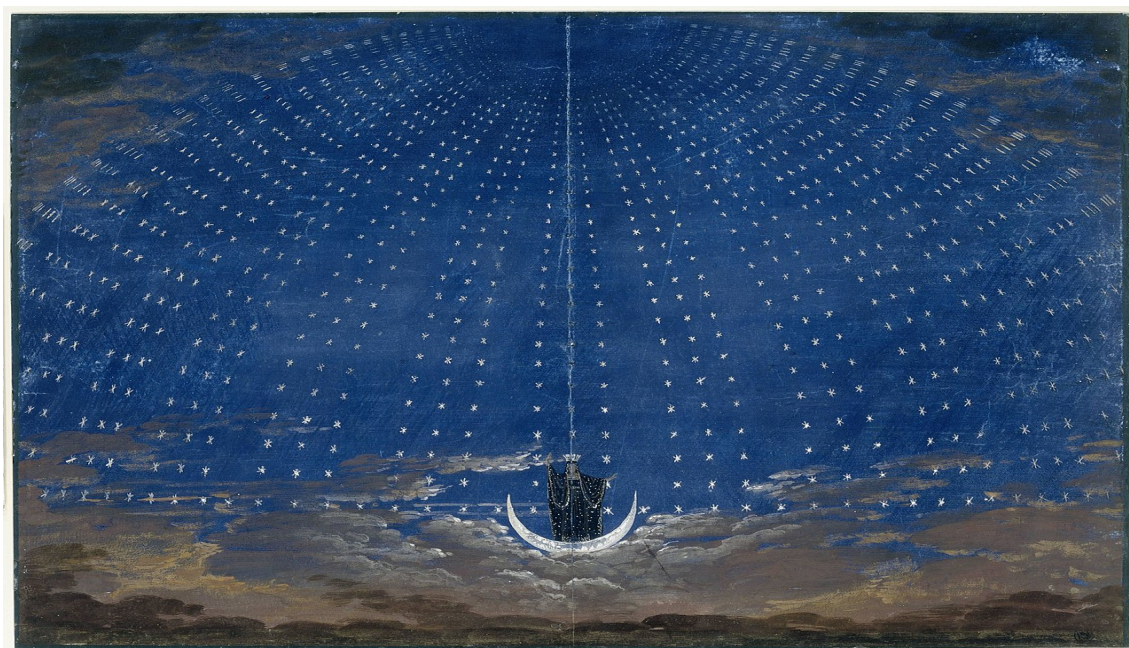


Fig. 15. Karl Friedrich Schinkel, Bozzetto per la Regina della Notte, per *Il flauto magico*, 1815 ca. © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Jörg P. Anders.

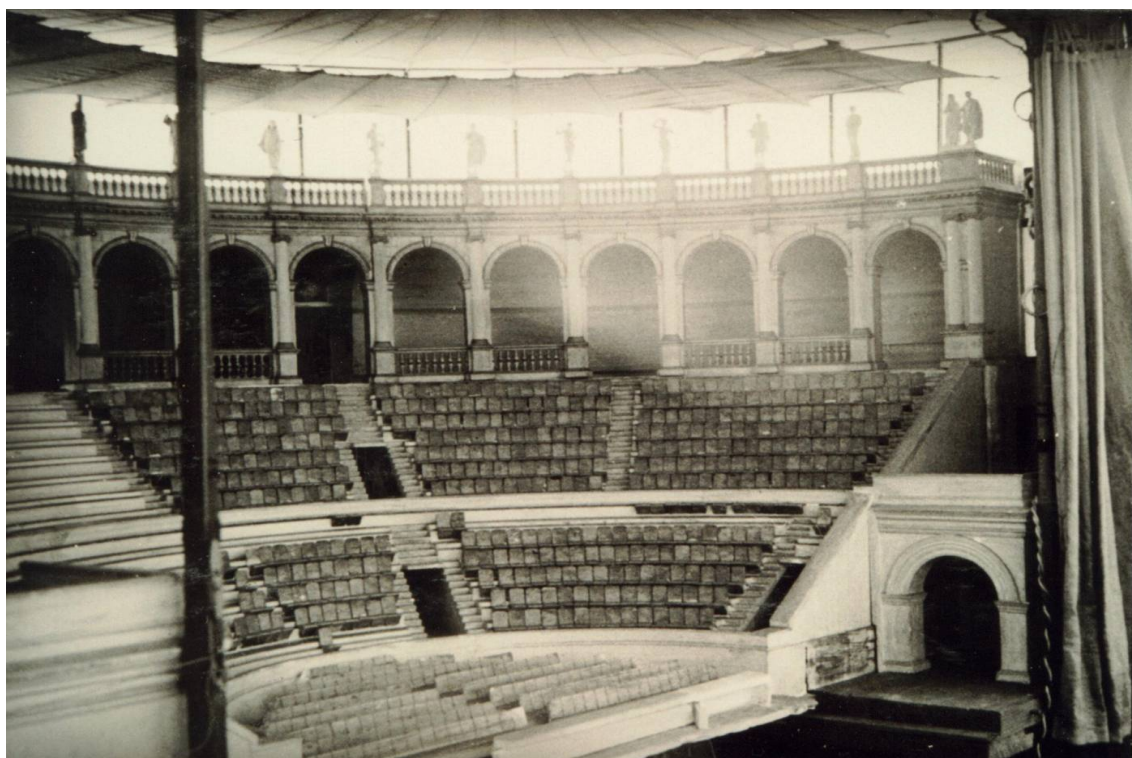


Fig. 16a. Mariano Fortuny, Modello per il Teatro delle Feste, 1929 © Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia - Museo Fortuny.



Fig. 16b. Mariano Fortuny, Modello per il Teatro delle Feste, Museo Fortuny, 2023©Alberto Pasetti Bombardella

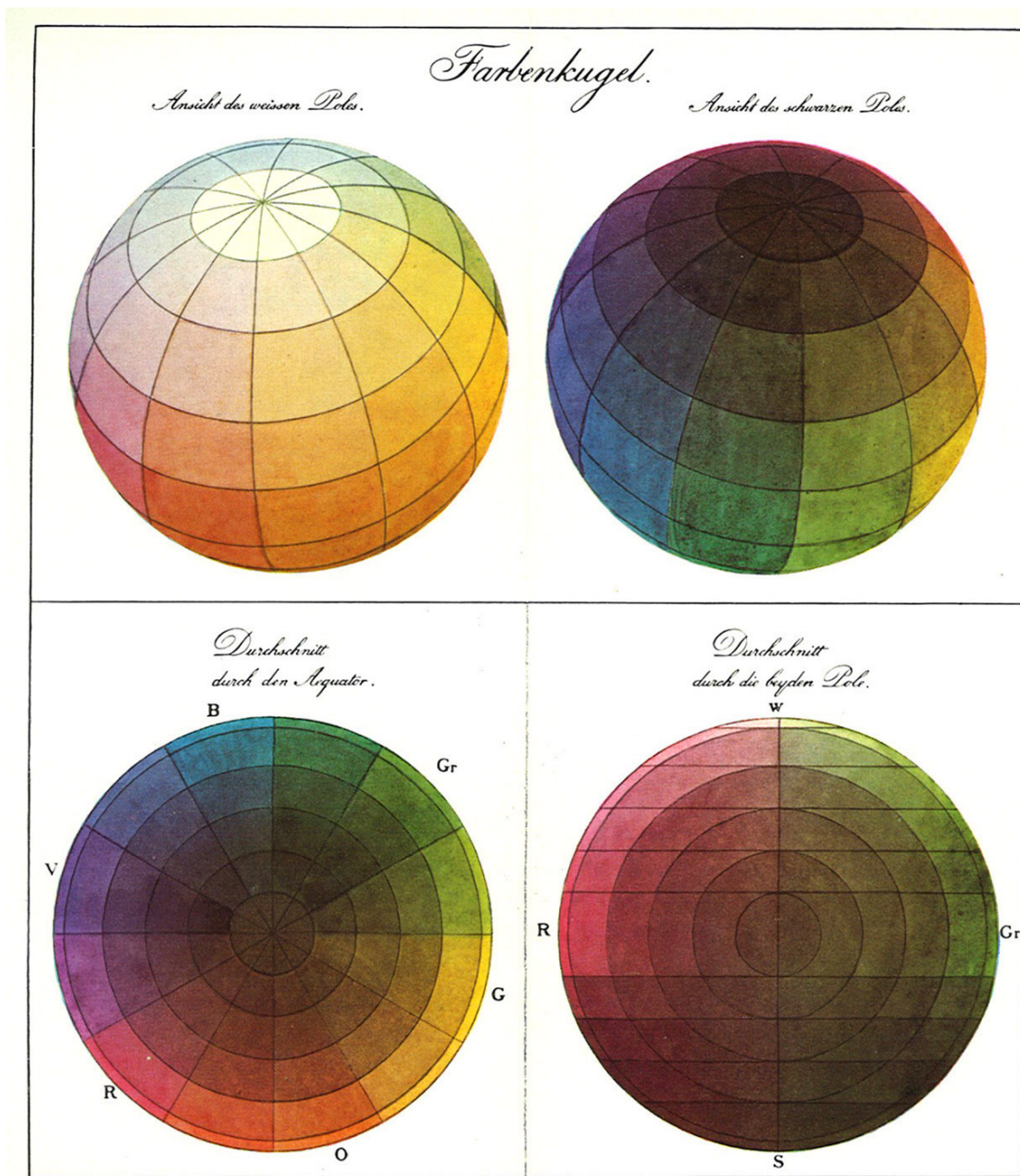


Fig. 17. Philipp Otto Runge, *Die Farbenkugel* (La sfera dei colori), 1810.

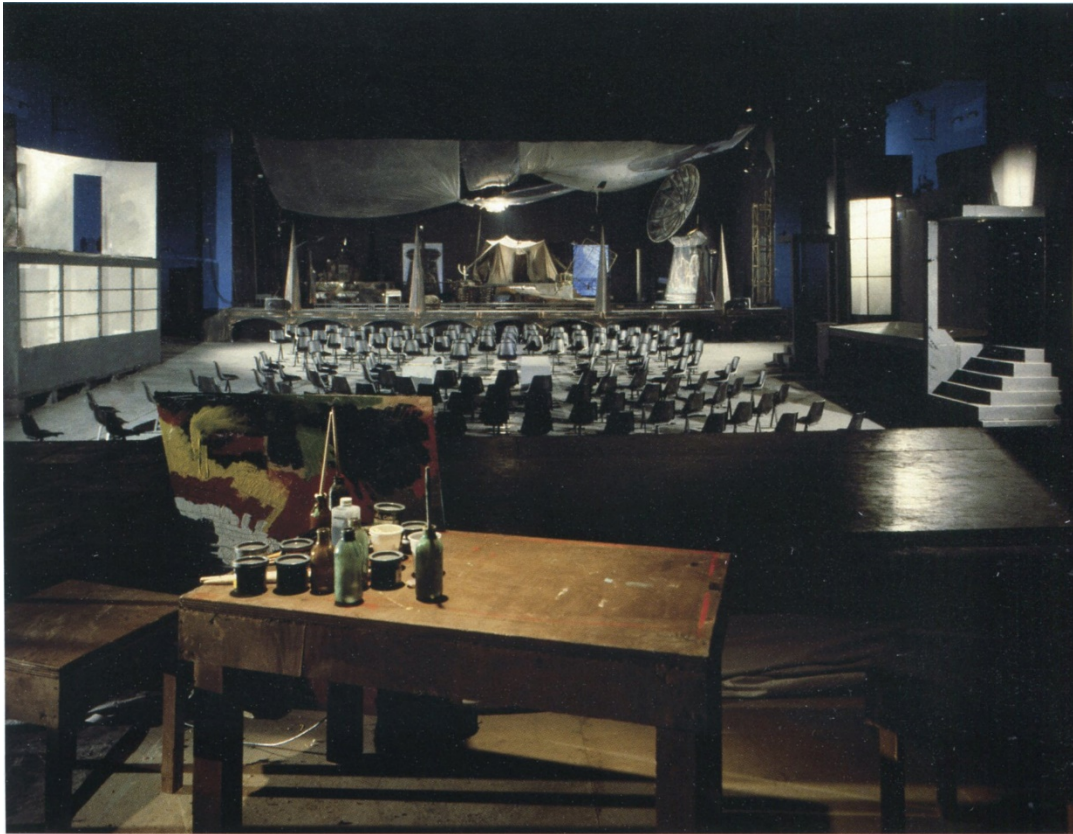


Fig. 18. Mario Martone, *Ritorno ad Alphaville*, 1986, foto Cesare Accetta



Fig. 19. *Solaris* regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021: Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini)© Federico Pitto, produzione Teatro Nazionale di Genova e dal Teatro di Napoli/Teatro Nazionale.



Fig. 20. Mario Martone, *Ritorno ad Alphaville*, 1986, foto Cesare Accetta

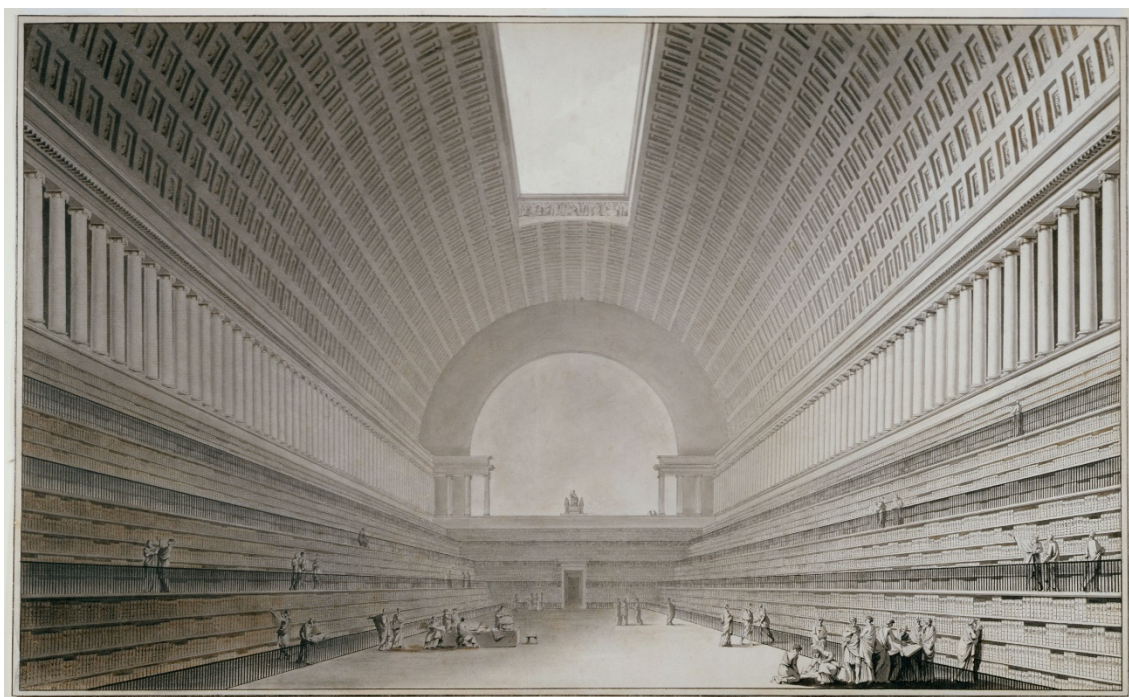


Fig. 21. É.L. Boullée, *Vue intérieure de la nouvelle salle projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque du roi*, 1785-1788 (fonte: gallica.bnf.fr)

<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=%28gallica%20all%20%22Vue%20intérieure%20de%20la%20nouvelle%20salle%20projetée%20pour%20l'agrandissement%20de%20la%20bibliothèque%20du%20roi%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb45186686n%22>