

Altre
visioni

34



accademia 1
diretta da Luca Farulli

Fabrizio Crisafulli

Luce attiva
Questioni della luce nel teatro contemporaneo

prefazione di Luca Farulli

© Titivillus Edizioni 2007
via Zara, 58
56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it
e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-172-x


Titivillus

Indice

p. 7	Prefazione <i>di Luca Farulli</i>
	PRIMA PARTE
13	Premessa
	Luce-oggetto, luce-corpo
17	<i>Lo spettacolo elettrico</i>
22	<i>La danza-luce di Loie Fuller</i>
	Luce-cosmo
27	<i>Mariano Fortuny: la distinzione tra cielo e terra</i>
33	<i>Adolphe Appia e la "luce creatrice di forme"</i>
41	<i>Luce-dramma, luce-mondo: Edward Gordon Craig</i>
49	<i>Alexandre de Salzmann e la dimensione assoluta della luce-colore</i>
	Luce come azione
59	<i>La "musica dei colori"</i>
66	<i>La "scena illuminante" futurista</i>
74	<i>Vasilij Kandinskij e il "suono interiore" della luce</i>
81	<i>Luce e intercodice: László Moholy-Nagy, Ludwig Hirschfeld-Mack</i>
	Drammaturgia della luce
129	<i>Modi della luce attiva</i>
139	<i>Strutture della luce attiva</i>

Photocredits

Jaromír Svoboda (fig. 43); Josef Svoboda (fig. 44); Vojtěch Písařík (fig. 45); Corrado Maria Falsino (fig. 49); Marc Enguerand (fig. 52a); Mary Grace Froelich (fig. 52b); Tilde De Tullio (fig. 53b); Hogers/Versluys (fig. 54a); Allan Tannenbaum (fig. 54b); John Lindley (fig. 54c); Serafino Amato (fig. 60, in alto); Marilena Di Silvestre (fig. 60, in basso); Udo Leitner (fig. 61, in alto e in basso); Tommaso Le Pera (fig. 63, in alto); Antonio Rago (fig. 66, sequenza).

L'editore ha cercato, per quanto possibile, di risalire agli autori delle foto pubblicate. Si dichiara disponibile a correggere possibili errori od omissioni in sede di un'eventuale ristampa.

Maturità poetica e tecnica della luce attiva

- 147 *Josef Svoboda e la fusione dinamica scena-luce*
155 *Alwin Nikolais: luce e corpo nello spazio decentralizzato*
158 *Robert Wilson e il teatro-immagine*
166 *Nuove tecnologie, nuove questioni*

SECONDA PARTE

Autoanalisi di una ricerca in corso

- 175 *Luogo, corpo, luce*
187 *Teatri di luce, drammi della tecnica, architetture mobili*

207 Bibliografia

223 Indice dei nomi

PREFAZIONE di Luca Farulli

*Trenta raggi convergono sul mozzo
ma è il vuoto al centro della ruota
che fa muovere il carro*
Tao Tè Ching

Un filo di luce rossa fa *essere* il buio, lo trasforma in personaggio, lo chiama per intrattenervi dialogo. Questo ricordo, legato ad uno spettacolo di Fabrizio Crisafulli visto al Teatro Studio di Scandicci, riemerge sollecitato dalle pagine di *Luce attiva*. È il compagno fidato di ogni passaggio, di ogni stazione segnata dalla ricerca di Crisafulli che, nell'affrontare la rilevanza della questione inerente alla luce per un teatro che intenda procedere nella consapevolezza dei propri mezzi, è contribuito ad una estetica del teatro. In anni lontani, all'esordio di un secolo da cui abbiamo preso congedo da breve, László Moholy-Nagy aveva esposto, con la sua cristallina radicalità, le implicazioni relative ad un diverso approccio con la luce a teatro. In uno scritto del 1925, *Teatro, circo, varietà*, Moholy-Nagy congiunge esigenza di smarcarsi dalla "zavorra letteraria"¹, con un diverso genere di approccio alla luce, riconosciuta quale "mezzo di configurazione", ovvero componente linguistica con diritti paritetici rispetto agli altri "elementi della rappresentazione", e non più momento ancillare, figlio di una arte minore. In questo senso, l'insieme di passaggi che conducono dalla luce intesa quale "illuminazione" (cfr. qui, p. 13), alla luce come luce, costituisce un

¹ L. Moholy-Nagy, *Teatro, circo, varietà*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, (trad. del quarto volume dei «Bauhausbücher», 1925), Einaudi, Torino, 1975, p. 42.

contributo essenziale alla definizione di una estetica del teatro, ovvero ad uno sviluppo del discorso teatrale capace di affrontare le questioni apertesi nella modernità circa il proprio statuto disciplinare, i propri mezzi ed i linguaggi in grado di sostenere tale percorso. Importante risulta, sotto tale prospettiva, individuare i movimenti che interessano le altre arti, in particolare la pittura a partire dagli Impressionisti. L'emanciparsi progressivo del colore, da colore locale, legato ad un oggetto, a colore assoluto, il suo tendenziale muoversi dalla policromia in direzione della monocromia ha, infatti, costituito "la premessa per la luce pura. L'autonomia del colore rappresenta il primo passo in direzione dell'autonomia della luce"². Il processo che interessa la riflessione pittorica, la distanza compiutamente problematica che la separa dagli antichi fondamenti umanistico-retorici e dalle arti del disegno copre e, sostanzialmente, corrisponde alla fatica emancipatoria del teatro, affidato unicamente ai propri mezzi, non intesi come strumenti, macchinerie per illusioni, bensì quali elementi linguistici, istanze costitutive del linguaggio del teatro, assunto a partire dalla problematica relativa a ciò che esso può. Teatro, quindi, non più mero ambito rappresentativo, mera messa in scena. Il teatro, potremmo dire, come messa in luce è invitato a ripensare se stesso, al paradigma che lo voleva "scatola scenica" (Moholy-Nagy), sulle possibili nuove forme drammaturgiche assumibili da parte della luce o di altri "mezzi di configurazione", sulle poetiche emergenti da una strategia di attenzione diversa dedicata ai materiali teatrali, assunti nella loro autonomia estetica. Si tratta, in altri termini, di andare ad individuare i criteri di legittimità di un ambito, quello teatrale, colto nella propria autonomia. Tutto ciò è implicato nella trattazione del teatro *sub specie lucis*, per usare una antica formulazione elaborata da Hans Sedlmayr³. Le possibilità, infatti, apertesi con l'avvento di tecnologie in grado di gestire, controllare, piegare la luce secondo progetto, rispondendo al criterio artistico dell'esattezza⁴ hanno portato la luce ad essere elemento

di scrittura. La tematica relativa al buio, tra le tante affrontate da Fabrizio Crisafulli in questo testo unico dedicato alla luce *attiva*, è in grado di render ragione di quale modalità di scrittura si parli. Come in un pensiero Zen, la possibilità, offerta dalle tecnologie, di lavorare con la luce in modo consapevole, consente di far mettere in luce il buio, di farlo *essere* in modo sempre "significativo" e "determinato", per usare una terminologia goetheana⁵. È questa la condizione di una scrittura che nasce dalla vittoria della luce artificiale su quella del sole, improblematica in quanto naturalmente data. Luce umana, che implica consapevolezza, soprattutto, una modalità del linguaggio che si faccia ascolto, ovvero sia in grado di cogliere quel "qualcosa" che, secondo Italo Calvino, "cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione"⁶, come un alito di luce. Scrivere con la luce non cancella mai il dato originario, sul piano simbolico, che essa non è semplice materiale, bensì, sempre, anche materia. Per questo, le immagini che di essa son fatte, che essa ci dona son sempre *agentes*.

vaghezza e l'abbandono al caso. Paul Valéry ha detto: 'Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume'" (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1995, vol. I, p. 643. Riflessioni analoghe si ritrovano poi, nel lemma *Esattezza*, in cui Calvino afferma: "Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa da scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere" (ivi, p. 687). Il tema della luce, in quanto linguaggio, si inserisce esattamente in questa cornice di ricerca, come dimostra la dialettica buio-luce.

⁵ In *La teoria dei colori*, Goethe afferma che "il nascere del colore e il suo determinarsi son tutt'uno. (...) Il colore è ogni volta specifico, caratteristico, significativo" (J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Tronco, introduzione di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano, 1981, p. 173. Tenuto conto di quanto Goethe afferma in merito alla luce, proprio nello stesso paragrafo – "La luce presenta sé e gli oggetti in un'assoluta neutralità e ci rende consapevoli di un presente senza significato" – il richiamo può apparire improprio. La sussistenza di un punto rilevante di incontro emerge, invece, se consideriamo la luce come manifestazione artistica, come linguaggio artistico divenuto consapevole e, quindi, capace di coniugarsi in direzione del possibile. Egualmente attinenti appaiono le affermazioni goetheane, quando si colga la luce all'interno del rapporto dialettico che la lega al buio.

⁶ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, op. cit., vol. II, p. 1875.

² P. Weibel, *Zur Entwicklung der Lichtkunst*, in P. Weibel, G. Jansen (a cura di), *LichtKunst aus KunstLicht*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2006, p. 95.

³ Il riferimento è al classico ed ancora denso saggio di H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, tr. it. di P. Albarella, a cura di R. Masiero, presentazione R. Masiero, R. Caldura, Aesthetica, Palermo, 1989; ed or. 1979.

⁴ L'accezione di esattezza qui richiamata si riferisce a quanto indicato da Italo Calvino in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Il tema è da Calvino impostato già nel lemma *Leggerezza*, esattamente lì dove riflette su di essa come un elemento relativo alla struttura di un racconto ed al linguaggio: "La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la

PRIMA PARTE

PREMESSA

Questo libro rilegge alcune importanti vicende della messinscena teatrale occidentale del Novecento dal punto di vista delle poetiche della luce. Non per delineare una storia in qualche misura organica della luce teatrale, ma per tentare di individuare, riguardo a quest'ultima, delle questioni di base sulle quali mi sembra vi sia stata sinora poca riflessione. Il titolo "luce attiva" è un riferimento diretto ad Adolphe Appia, che alla fine dell'Ottocento fu tra i primi ad affrontare in maniera precisa – con i propri scritti e con le proprie creazioni – la questione della luce quale questione *artistica* del teatro. Per Appia *lumière active* era la luce scenica "propriamente detta": luce espressiva e creatrice di forme; luce come materia poetica e sostanza drammatica. Egli contrapponeva tale idea alle pratiche più comuni del teatro del suo tempo, nelle quali la luce era intesa essenzialmente come "illuminazione"; come elemento tecnico e funzionale; secondario, se non addirittura esterno, rispetto al processo creativo.

Tra le motivazioni alla base del libro vi è la considerazione che consuetudini come quelle contro le quali Appia lottava continuano sostanzialmente a persistere in una parte, quantitativamente non secondaria, delle esperienze teatrali attuali. Idee innovative come quelle di Appia, Craig e altri artisti venuti dopo di loro, di alcuni dei quali qui si parla, sono di fatto rimaste piuttosto marginali in termini di reale influenza sulle pratiche della luce. Queste ultime, coerentemente con quanto è successo in generale al teatro, sembrano essersi sviluppate soprattutto sotto l'influenza dei bisogni produttivi e commerciali, e poi delle convenzioni e delle tecniche consolidate.

Ulteriore considerazione che motiva questo lavoro riguarda il persistere, mi sembra, di un certo vuoto, sul piano della riflessione, relativo a quelle che sono le questioni poetiche della luce teatrale; di un'incertezza nelle idee e nella identificazione delle problematiche; le quali il più delle volte

vengono inquadrare nei contesti circoscritti della tecnica e dell'immagine. E non riferite anche ad ambiti come quelli dell'azione, della costruzione drammatica, della struttura spazio-temporale dello spettacolo. Ambiti sui quali si vuole invece qui ricondurre l'attenzione.

Le vicende e i personaggi considerati hanno espresso ed esprimono posizioni fondative di una concezione della luce quale elemento strutturale e costruttivo, poetico e drammaturgico; posizioni controcorrente rispetto a quell'isolamento della luce dal complesso delle problematiche *artistiche* riguardanti il teatro cui si accennava; e opposte alla diffusa concezione della luce come elemento di superficie e di seconda battuta, da mettere a punto negli ultimi giorni delle prove¹; elemento relativo all'"impaginazione" o alla "confezione" dello spettacolo, ad un suo "completamento" estetico o ad una sua caratterizzazione spettacolare attraverso "effetti" o "giochi" luminosi².

Naturalmente, solo alcune delle esperienze di rilievo – passate ed attuali – sono state considerate. Non ci si è preoccupati, dicevo, di ricostruire in maniera più o meno esaustiva un percorso storico.

I primi tre capitoli del libro si riferiscono ad esperienze relative al periodo che va dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino alla fine degli anni Venti del Novecento. Periodo nel quale mi pare si siano sostanzialmente delineate gran parte delle questioni più importanti riguardanti la luce come poesia, azione, dramma. Una fase cruciale è stata in particolare quella a cavallo tra i due secoli, per la spinta prodotta dall'avvento dell'elettricità. Fu in quegli anni che la luce conquistò qualità nuove, che le permisero un'ampia gamma di possibilità, anche di segno opposto: possibilità, da un lato, di condensazione, che la rendevano, come mai in precedenza, materia plasmabile; dall'altro, di smaterializzazione, connesse alla regolazione delle intensità, alla determinazione delle incidenze, all'uso delle proiezioni. Si rese inoltre realmente possibile, per la prima volta, lo spegnimento totale,

¹ "La definizione delle luci si effettua in teatro, a scena realizzata, nel corso di apposite prove, e spetta al regista stabilire il clima fondamentale dello spettacolo e dei singoli momenti drammatici, delle diverse azioni, movimenti di massa, ecc. Non si può parlare oggi di un linguaggio luministico particolare, ma piuttosto di una somma di esperienze variamente utilizzate" (E. Povoledo, *Illuminotecnica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1954, vol. VI, *ad vocem*). Lo scritto risale a oltre 50 anni fa, ma la situazione da esso rilevata, nelle pratiche comuni, non mi sembra essere cambiata sostanzialmente.

² Idea tuttora talmente radicata che, com'è noto, le singole scene di luce si chiamano, in gergo tecnico, "effetti".

e quindi il buio effettivo; e, per altro verso, l'amplificazione della potenza e la moltiplicazione e arricchimento delle riflessioni, delle trasmissioni, delle rifrazioni; condizioni di grande rilievo ai fini della creazione drammatica attraverso la luce. In rapporto a questi sviluppi, la luce acquisì potenzialità totalmente nuove di plasmare lo spazio ed il tempo; di divenire "musica", materia ineffabile, sostanza cosmologica; di materializzarsi negli oggetti e nel corpo; di costituirsi come azione. Di farsi impianto e linguaggio teatrali.

Nei primi decenni del Novecento, tali potenzialità – a fronte di una grande produzione di idee – trovarono spesso notevoli ostacoli nella inevitabile mancanza di esperienza dei tecnici e nei limiti della strumentazione. Basti pensare al fallimento a livello attuativo di molti esperimenti dei futuristi italiani, estremamente anticipatori, invece, sul piano delle concezioni. O alla distanza che intercorreva tra progetti di grande spessore teorico e valenza poetica come quelli di Appia o di Craig e le loro realizzazioni. Solo in anni molto successivi, in particolare nella seconda metà del secolo, si sono verificate condizioni di maturità tali da permettere una reale saldatura delle istanze espressive con le effettive possibilità di realizzazione, come nelle esperienze estremamente importanti di artisti come Josef Svoboda, Alwin Nikolais, Robert Wilson, ai quali è dedicato un capitolo.

Tra la parte del libro che riguarda le vicende fondative anteriori agli anni Trenta e quella relativa ad esperienze recenti, ho collocato il capitolo "drammaturgia della luce", che costituisce un attraversamento delle *questioni* e un abbozzo relativo alle vie seguite dalla luce teatrale, nel corso di tutto il Novecento, alla ricerca di proprie motivazioni interne e configurazioni strutturali.

Uno spazio è dedicato alla cosiddetta "musica dei colori", argomento apparentemente eccentrico rispetto al teatro, perché essa – pur avendo prodotto in prevalenza esperienze poco significative dal punto di vista artistico – ha in certi momenti espresso istanze importanti di ricerca strutturale riguardo alla creazione con la luce. Si tratta di un argomento rilevante perché riguarda anche lo sforzo di individuare delle leggi (costruttive, compositive, drammatiche) sulle quali basare una possibile autonomia espressiva della luce; autonomia che costituisce condizione necessaria perché la luce possa entrare, come diceva Kandinskij, *alla pari* nelle relazioni con le altre espressioni del teatro, quali la parola, il corpo, il suono, il movimento. La musica cromatica fu in tal senso un punto di riferimento per diversi artisti (Balla, Kandinskij, Hirschfeld-Mack e molti altri) impegnati nella ricerca

di possibili drammaturgie della luce e di sue relazioni strutturali, in particolare, con il suono, la forma, il movimento. Non fu estraneo alle istanze della musica cromatica l'episodio del tutto peculiare della *salle eclairante* di Alexandre de Salzmann ad Hellerau, rivolto ad affermare in teatro una luce assoluta, con una propria vita indipendente; episodio che mi sembra aver rappresentato una reazione estrema alla condizione di servizio nella quale la luce era consuetamente tenuta in teatro, oltre che un tentativo radicale di recupero dei suoi valori spirituali.

In ultimo c'è da sottolineare che la pubblicazione è nata da riflessioni maturate in ambito operativo, più che da specifici interessi di studioso, essendo chi scrive un regista teatrale e non uno storico. È nata quindi sull'onda di convinzioni, motivazioni e spinte emotive alimentate dalle verifiche nel lavoro concreto. Per questo una parte distinta del volume è dedicata alla luce nella mia ricerca teatrale, argomento al quale in questo contesto non vorrei dare molta altra importanza che quella di far comprendere meglio il punto di vista che mi ha indotto a guardare ad alcune esperienze piuttosto che ad altre, e secondo il quale sono stati individuati i problemi ed è stata indirizzata la loro lettura.

Forse è il caso di dire (ma tornerò sull'argomento) che volgere qui lo sguardo all'importanza dell'elemento-luce non equivale a sostenere che l'illuminotecnica debba avere necessariamente un ruolo da protagonista nello spettacolo. Non è questo il punto. La luce – per sua stessa essenza – reclama di svolgere in teatro un ruolo poetico, drammatico, costruttivo, al pari di altri elementi, come il testo, l'attore, il suono. Ma questo può corrispondere tanto a soluzioni incentrate sull'uso di una strumentazione complessa, quanto a soluzioni che richiedano l'impiego di pochi apparecchi. La questione non è legata alla quantità dei mezzi impiegati, al loro livello tecnologico o a forme di protagonismo della luce, ma al *modo* in cui quest'ultima viene usata; alla qualità delle relazioni che essa stabilisce con le altre componenti del lavoro, e con l'*arte* che le sottende. Fuori da ogni tecnicismo.

LUCE-OGGETTO, LUCE-CORPO

Lo spettacolo elettrico

Nel 1883 il Teatro alla Scala di Milano inaugurava il primo impianto integrale di illuminazione elettrica di un teatro¹. In pochi anni il nuovo sistema di illuminazione – che era stato preceduto, nel processo di modernizzazione degli edifici teatrali, dagli impianti a gas, attivi per oltre un cinquantennio² – si diffondeva capillarmente. Iniziava un periodo cruciale per la ridefinizione dei mezzi, delle tecniche e della stessa concezione dell'illuminazione scenica. Le vicende della luce in teatro entravano in una fase del tutto nuova. Le pratiche della luce teatrale alla fine dell'Ottocento ereditavano dai periodi precedenti problematiche di diverso tipo. Per quanto riguarda gli strumenti, era usuale l'impiego come fonti-base delle luci di ribalta. Prima dell'avvento del gas, la scarsa potenza delle sorgenti disponibili (prevalentemente candele e lumi ad olio) non permetteva infatti di far buon uso delle luci disposte in alto e ai lati della scena. Le fonti sospese, come candelabri o barre di lumi in serie, non davano risultati soddisfacenti. Soprattutto nei grandi teatri, dove tali fonti erano collocate molto in alto, la luce da esse

¹ Parziali applicazioni dell'energia elettrica nei teatri erano iniziate da tempo. Nel 1849, all'Opéra di Parigi, erano state realizzate le prime proiezioni con apparecchi ad arco voltaico. Nel 1875, nello stesso teatro – che era all'avanguardia nella scenotecnica e nell'illuminotecnica – erano stati approntati due grandi apparecchi da proiezione elettrici (cfr. E. Povoledo, *Illuminotecnica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1954, vol. VI, *ad vocem*). Sistemi elettrici complessi erano poi stati installati al Savoy Theatre di Londra a partire dal 1881.

² Sulla storia della luce a gas nei teatri, cfr. T. Rees, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, The Society for Theatre Research, Londra, 1978; F. Penzel, *Theater Lighting Before Electricity*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1978.