

This article explores the work of the Swiss set designer Adolphe Appia and his creation of an essential, architectural theatrical space. A stage that is stripped of all superfluous elements, which becomes form, rhythm and eloquent silence: a place that speaks even before music and gesture.

Adolphe Appia e la poetica del vuoto

Adolphe Appia and the poetics of the void

Federico Gracola

Nel suo massimo grado di elevazione,
la musica dovrebbe diventare forma¹.

Il 26 luglio del 1882, Adolphe Appia, solo ventenne, esce dal Festspielhaus di Bayreuth dopo aver assistito alla prima rappresentazione del *Parsifal*, l'ultima opera di Richard Wagner. È affascinato dalla densità della tessitura musicale e dalla costruzione drammatica della composizione, tuttavia, a fronte di questa esperienza estetica così potente, la scenografia gli appare inadeguata. Troppo legata a una convenzione illustrativa, ancora dipendente da un codice pittorico ottocentesco, essa non è in grado di sostenere la tensione spirituale e simbolica che l'opera musicale e drammatica invoca. Come lui stesso scriverà con grande lucidità:

Wagner a créé une nouvelle forme de drame [...] L'application qu'il en a donnée dans ses drames semble sous-entendre comme résolues les conditions représentatives. Or, ce n'est pas le cas; et un grand nombre des malentendus et des difficultés entassés à l'encontre de cette œuvre d'art prennent leur source dans la disproportion entre les moyens dont l'auteur s'est servi pour la notation du drame, et ceux qu'il trouve dans l'état actuel de la mise en scène pour sa réalisation².

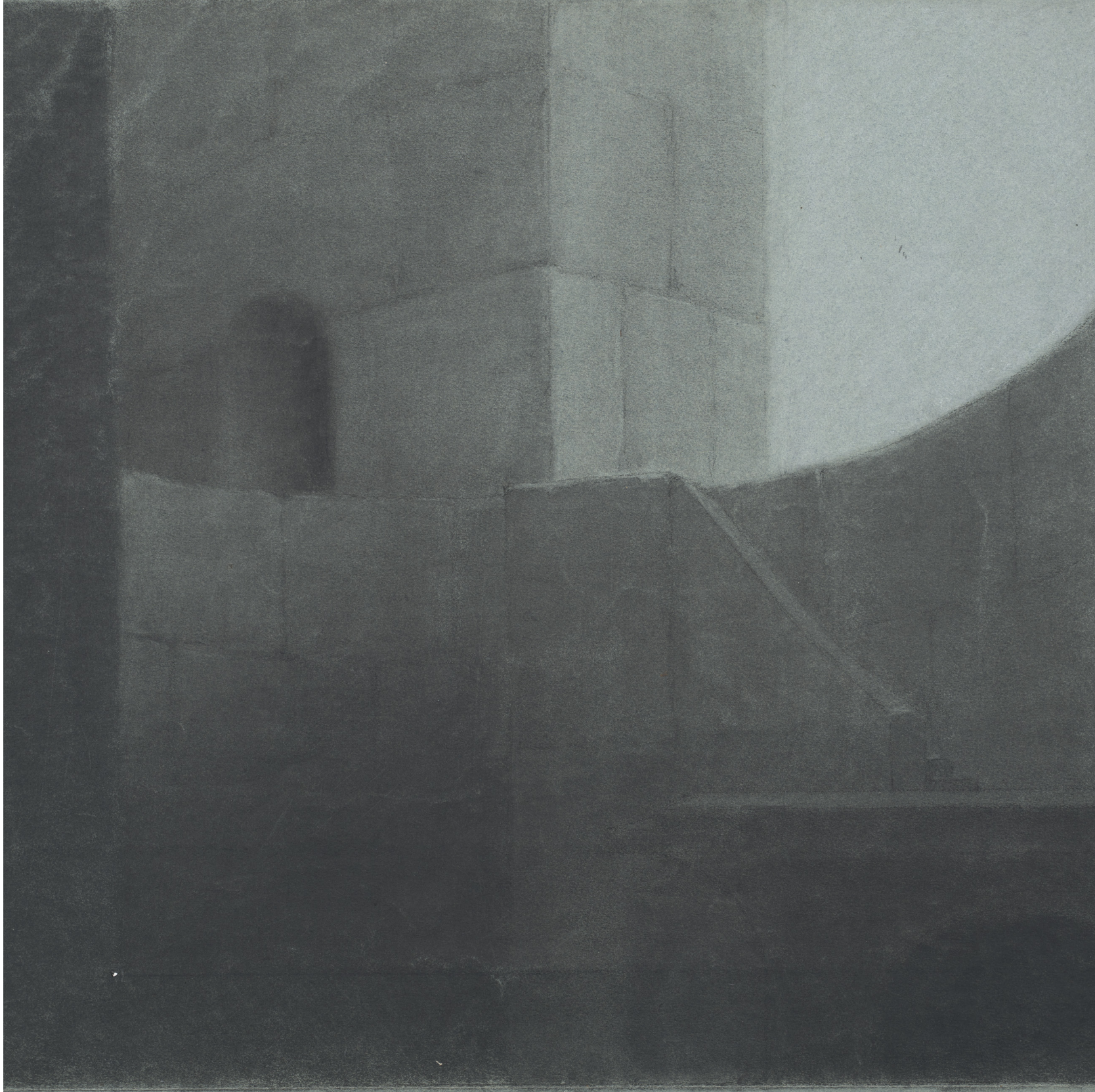
È in tale scarto tra potenza musicale e debolezza scenografica che si annida l'origine del suo pensiero sullo spazio scenico. Già in questa esperienza giovanile si manifesta l'intuizione di una riforma possibile: la scena non può più limitarsi a essere fon-dale, superficie dipinta posta alle spalle dell'azione; essa deve diventare spazio entro cui l'azione si compie. Deve partecipare, insieme alla musica e al gesto umano dell'attore, a un sistema unitario, rispondendo all'ideale wagneriano del *Gesamtkunstwerk*³. Questo orientamento teorico si precisa negli anni imme-

At its highest level of expression,
music should become form¹.

On July 26, 1882, Adolphe Appia, who at the time is only 20 years old, exits the Festspielhaus in Bayreuth after attending the premiere of Richard Wagner's last opera, *Parsifal*. He is fascinated by the richness of the musical texture and the dramatic power of the composition. However, when confronted with such an intense aesthetic experience, the set design appeared to him as disappointing and inadequate. Too committed to an explicative approach and rooted in a 19th century pictorial aesthetics, the set design does not live up, for him, to the opera's symbolic and spiritual tension. As Appia himself wrote with great clarity:

Wagner a créé une nouvelle forme de drame [...] L'application qu'il en a donnée dans ses drames semble sous-entendre comme résolues les conditions représentatives. Or, ce n'est pas le cas; et un grand nombre des malentendus et des difficultés entassés à l'encontre de cette œuvre d'art prennent leur source dans la disproportion entre les moyens dont l'auteur s'est servi pour la notation du drame, et ceux qu'il trouve dans l'état actuel de la mise en scène pour sa réalisation².

It is in this mismatch between the power of the music and a weakness of the visual representation that the core of his thinking on set design lies. This early experience in Bayreuth gave rise to the insight that some sort of reform was possible: the stage should no longer remain a simple backdrop, a painted surface against which the action takes place, but should rather be transformed into the space within which the action itself unfolds. It must be a part, together with the music and the human gesture of the actor, of a unified system based on Wagner's ideal of the *Gesamtkunstwerk*³.



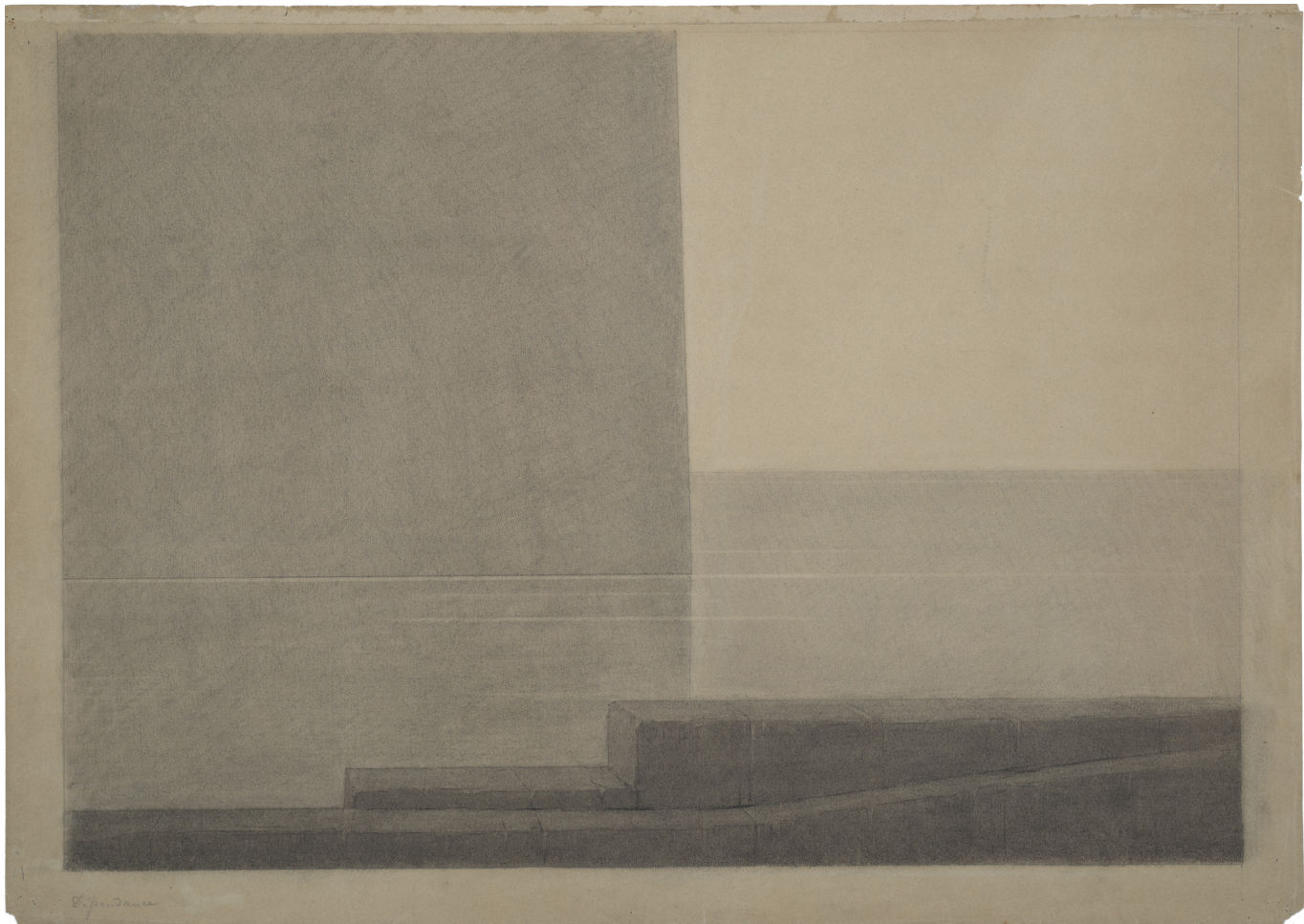
diatamente successivi. Dopo gli studi musicali a Lipsia, Parigi e Dresda, Appia frequenta i teatri di corte di Dresda e Vienna, si avvicina concretamente alla pratica teatrale e avvia una riflessione progettuale che prende forma nei suoi primi bozzetti, mai messi in scena, per *L'anello del Nibelungo*, *I maestri cantori*, *Il Tristano e Isotta* e *Il Parsifal*. Ma è con la pubblicazione di *La mise en scène du drame wagnérien* del 1894 e poi di *Die Musik und die Inszenierung* del 1899, che si delinea il quadro teorico della sua riforma. In questi scritti, Appia rigetta con decisione il linguaggio scenico tradizionale, fondato sull'imitazione. Lo spazio scenico, se vuole dialogare con il corpo plastico e tridimensionale dell'attore, immerso nella temporalità della musica, non può restare una superficie bidimensionale. Deve essere pensato come ambiente concreto entro cui l'attore possa muoversi, agire, esistere: articolato su più livelli, praticabile, solido, capace di accogliere e sostenere il gesto, assecondandone la tensione. Sebbene Appia abbia avuto poche occasioni per realizzare pienamente le sue idee, un primo tentativo concreto si manifesta tra il 1909 e il 1910, con la progettazione degli *Espaces rythmiques*⁴ per le esibizioni di ginnastica ritmica ideate da Émile Jaques-Dalcroze. Questi spazi, pensati come luoghi di sperimentazione, non cercano adesione ad alcun contesto architettonico reale: sono spazi astratti, costruiti per tradurre in forma visiva la dimensione ritmica del movimento corporeo. La loro struttura si basa su pochi elementi: piani orizzontali, inclinati e verticali. Non vi è traccia di ornamenti. È un'architettura che si è ridotta ai suoi minimi termini: scala, piano, muro. Una grammatica elementare dello spazio, essenziale e potentemente evocativa. L'innovazione di Appia non risiede solo nell'aver introdotto l'architettura in scena, ma nel modo in cui la riduce all'essenziale. Questa sottrazione si lega profondamente a una concezione della scenografia come spazio evocativo, non rappresentativo, in analogia con il pensiero di Schopenhauer⁵: se il mondo sensibile è solo fenomeno, allora anche la scena non deve mostrare, ma predisporre a un'esperienza. Liberata dall'affollamento iconografico, la scena di Appia diventa uno spazio silenzioso, che non imita ma accoglie, non parla ma contiene⁶. Mostrare di meno per suggerire di più: questo è il principio cardine della sua poetica. Non si tratta semplicemente di sostituire un fondale dipinto con un volume architettonico, ma di ripensare radicalmente la natura dello spazio teatrale, che non è più contenitore dell'azione, ma sua condizione. Dopo l'esperienza degli *Espaces rythmiques*, la riflessione scenografica di Appia approda a una nuova misura espressiva in cui la scena si compone per sottrazione, come si vede nei bozzetti realizzati negli anni Venti. Nel terzo atto dell'*Iphigénie en Aulide* di Gluck, ambientato nel tempio di Diana, l'architettura sacra non è restituita secondo criteri realistici, ma reinterpretata come spazio simbolico, non più ambientazione ma evento scenico. Un altare sopra un crepidoma, decentrato rispetto alla scena, basta a evocare il luogo del sacrificio imminente. Nessuna narrazione accessoria: il silenzio della scena annuncia il dramma prima ancora che abbia inizio. Nell'ultima parte del terzo atto, il bozzetto segna l'approdo a una completa astrazione. L'altare è svanito. Restano i gradini a destra e poi compaiono a sinistra: questi ultimi non conducono a nulla se non a un muro di tendaggio. Probabilmente è da lì che, in una delle versioni conclusive del libretto, dovrebbe apparire la dea per fermare il sacrificio. Si forma uno spazio centrale tra i gradini, quindi spazi diversi per tre diverse parti di azione. La scena si fa ancora più essenziale e simbolica: lo spazio si svuota, come a registrare la sospensione emotiva del momento, l'intervento divino che arresta l'azione e chiude il rito in una forma silenziosa. Entrambi i bozzetti sono pensati per il teatro di Hellerau, una sala priva di palco rialzato, in cui il piano

This theoretical approach became more clearly defined in the years that followed. After completing his musical studies in Leipzig, Paris, and Dresden, Appia became involved with the court theatres of Dresden and Vienna, gaining practical experience in the theatre and beginning to develop design ideas that would take shape in his early sketches - never produced on stage - for *The Ring of the Nibelung*, *The Master-Singers of Nuremberg*, *Tristan and Isolde*, and *Parsifal*. Yet it is with the publication of *La mise en scène du drame wagnérien* in 1894, and later of *Die Musik und die Inszenierung* in 1899, that the theoretical framework for his proposed reform begins to take shape.

In these writings, Appia firmly rejects the traditional language of stage setting, which was based on imitation. The space of the stage, if it wishes to interact with the physical, three-dimensional body of the actor, as it is immersed in the temporal element of music, cannot remain two-dimensional. It must be conceived as an actual environment in which the actor can move, act and exist, articulated on several levels, accessible, solid, capable of welcoming and supporting the gesture of the actor, as well as of reinforcing the dramatic tension.

Although Appia had precious few opportunities for fully implementing his ideas, a first occasion took place between 1909 and 1910, with the design of the *Espaces rythmiques*⁴ for the performance of Émile Jaques-Dalcroze's eurythmics. Conceived as places for experimentation, these spaces do not aim to represent any real architectural context, but are rather abstract settings, designed to give visual form to the rhythm of bodily movement. They are structured on few elements: horizontal, inclined and vertical planes. There are no ornaments. It is an architecture reduced to its minimum elements: steps, plane, wall. An elementary grammar of space, simple yet powerfully evocative. Appia's innovation lies not only in the introduction of architecture to the stage, but also in the way in which he reduces it to its essentials. This process of subtraction is deeply connected to an idea of the stage as an evocative, rather than representational, space, as understood by Schopenhauer⁵: if the perceptible world is only a phenomenon, then the stage should not limit itself merely to show, but also to prepare for an experience. Freed from iconographic overabundance, Appia's stage becomes a silent space which does not imitate or speak, but rather accommodates and contains⁶. Showing less in order to suggest more: this is the core principle of his poetics. It is not merely a question of replacing a painted backdrop with an architectural volume, but of radically rethinking the nature of theatrical space, which is no longer the container of the action, but its condition.

After the experience of *Espaces rythmiques*, Appia's stage design research arrived at a new expressive minimalism, in which the stage was composed by subtraction, as shown in the sketches produced in the Twenties. In the third Act of Gluck's *Iphigénie en Aulide*, which is set in the temple of Diana, the sacred architecture is not rendered following a realist approach, but rather reinterpreted as a symbolic space. Transforming it, in other words, from mere setting into a scenic event. An altar above a staircase, and a *crepidoma*, off-center from the core of the stage, is enough to evoke the place where the sacrifice is about to take place. No added narrative: the silence of the stage communicates by way of what is not shown, making the dramatic events visible before they occur. The audience understands what is about to happen even before the music announces it or the actors act it out. During the last part of the third Act, the sketch reaches a level of total abstraction. The altar has disappeared. The steps remain to the right of the stage and then appear to the left, leading nowhere other than the stage curtains. It is probably from there that, in



di calpestio coincide con quello della scena. Di conseguenza, lo spettatore non guarda dal basso, ma da dentro: è parte dello spazio, immerso in esso. I gradoni che si protendono verso la platea aboliscono la separazione tra chi agisce e chi osserva e la rappresentazione si trasforma in esperienza. Un processo simile di astrazione e riduzione si ritrova nei bozzetti realizzati da Appia per il *Faust* di Goethe, già dalla scena iniziale, ambientata nello studio del protagonista. In un primo disegno, l'ambiente è definito da elementi familiari: tende laterali circoscrivono lo spazio, isolandolo e suggerendo l'imminente irruzione di presenze disturbanti; una finestra sul fondo segna il passaggio dal giorno alla notte, contribuendo a identificare l'ambiente come un interno. Nella successiva rielaborazione, però, questi riferimenti vengono progressivamente eliminati. La finestra lascia il posto a una parete cieca e illuminata, mentre le tende si trasformano in setti murari, che assolvono alla stessa funzione separatrice. La scena si verticalizza: lo scrittoio e la sedia sono collocati su due gradini, elementi minimi che bastano a delineare il contesto. L'architettura suggerisce tutto ciò che è essenziale: siamo all'interno, in uno spazio di concentrazione, e i gradoni che si allontanano dal piano dello spettatore annunciano un arrivo, un'intrusione. L'essenziale diventa eloquente: ogni elemento è carico di funzione simbolica. Lo spazio è interno non perché rappresentato come tale, ma perché percepito come tale. È in questa capacità di evocare senza mostrare, di costruire significato attraverso la sottrazione, che il silenzio si fa linguaggio. Non assenza, ma presenza muta; non vuoto, ma architettura essenziale che ordina lo spazio e lo rende percepibile. La scena di Appia non aspetta di essere abitata per parlare: è già parola silenziosa, forma carica di significato. Ci sono momenti in cui la musica si rivela nel suo significato più profondo proprio quando si dissolve nel silenzio, o nasce da esso. Allo stesso modo, Appia ci mostra che musica e architettura esistono solo se si stagliano sul fondo del vuoto: quella soglia invisibile in cui tutto comincia o finisce.

one of the versions of the libretto, the goddess was to appear in order to stop the sacrifice. In this way, a central space is created between the steps; three spaces for three different moments of the action. The stage becomes even more bare and symbolic: the emptying of the space seems to visually translate the emotional suspension of the moment and the intervention of the divine, which interrupts the action and silently concludes the ritual. Both sketches were devised for the Hellerau Festspielhaus, a hall which has no raised stage. Consequently, the audience does not look from below, but rather from within: it is part of the space, it is immersed in it. The steps that lead to the stalls eliminate the boundary between those who are acting and those who are seeing, thus transforming the performance into an experience. A similar process of abstraction and reduction can be found in Appia's sketches for Goethe's *Faust*, which is set from the very first scene at the main character's studio. In a first drawing, the space is characterised by familiar elements, with side curtains enclosing and isolating the space, suggesting the imminent irruption of disturbing presences. A window in the back marks the passing from day to night, which also helps to identify the space as an interior. In the following versions, however, these various elements are gradually eliminated. The window is replaced by a blind, illuminated wall, while the curtains give way to wall partitions that maintain their separating function. The stage setting becomes vertically arranged: the desk and the chair, placed on two steps, are enough to define the context. The architecture suggests only that which is essential: we are in an intimate interior and the steps receding from the viewer's plane herald an arrival, an intrusion. The stage prepares for the action: an atmosphere of expectation and unrest is inscribed in the geometry of the space. The scene forgoes description in favour of evocation. The space is an interior because it is perceived as such.

It is in this ability to evoke without showing, to generate meaning through subtraction, that silence becomes language. Not absence, but silent presence; not emptiness, but an essential architecture that structures space and makes it legible. Appia's stage does not need to be inhabited before it can speak, it already is silent speech, a form charged with meaning.

There are moments in which music reveals its deepest meanings precisely the instant it dissolves into silence, or is born from it. In the same way, Appia shows us how music and architecture exist only when they stand out against a backdrop of emptiness: that invisible threshold where everything begins, or ends.

Translation by Luis Gatt



¹ F. Schiller, *Lettere sulla Educazione Estetica dell'uomo*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., Torino 1882.

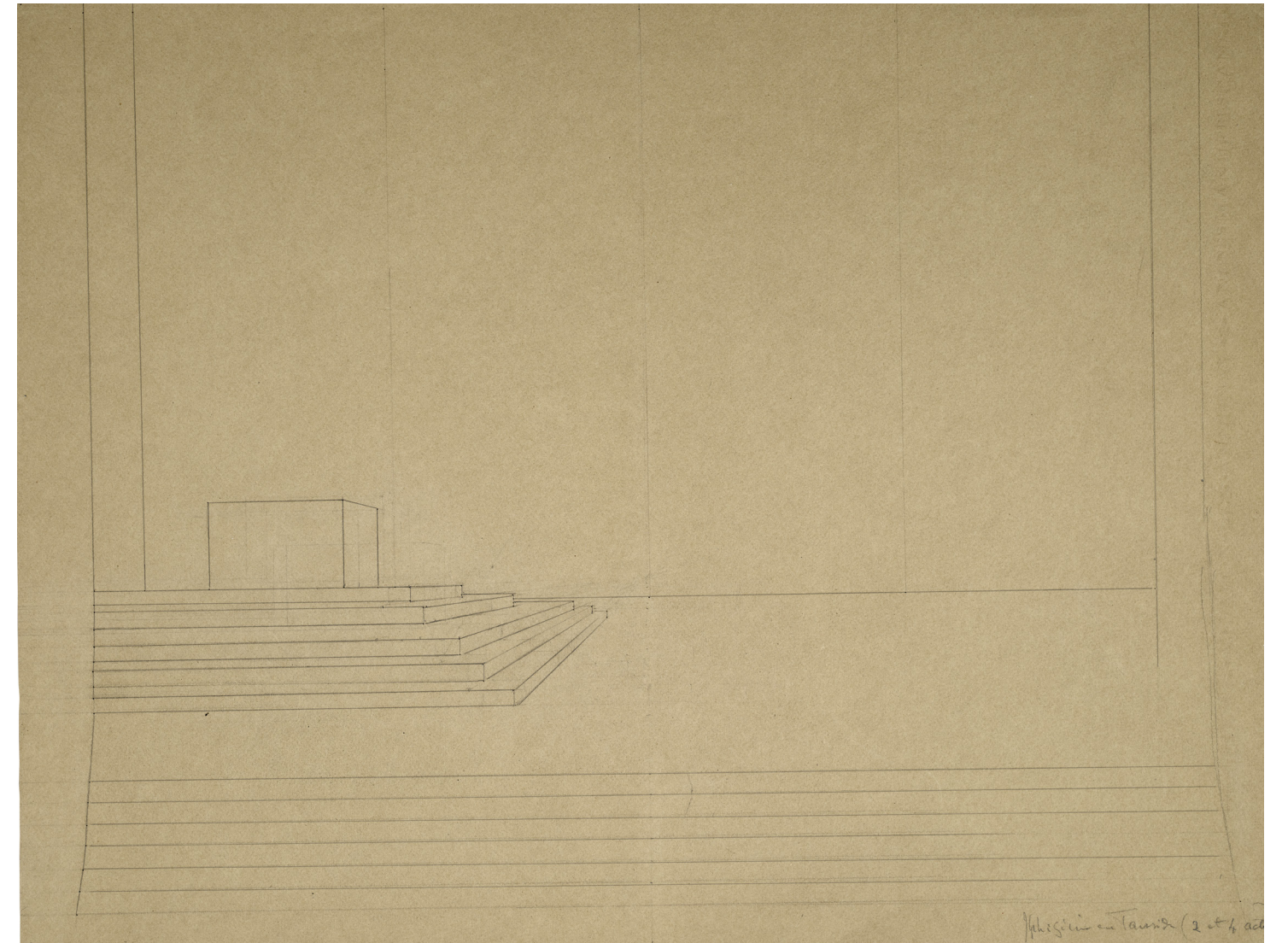
² «Wagner ha creato una nuova forma di dramma [...] L'applicazione che ne ha dato nei suoi drammi sembra sottintendere che le condizioni rappresentative siano risolte. Non è così; e un gran numero di malintesi e di difficoltà accumulatisi contro quest'opera d'arte ha origine nello squilibrio tra i mezzi di cui l'autore si è servito per la scrittura del dramma e quelli che trova, nello stato attuale della messa in scena, per la sua realizzazione». (Traduzione dell'autore) cfr. A. Appia, *La mise en scène du drame Wagnérien*, Léon Chailley Éditeur, Paris 1895, p. 9.

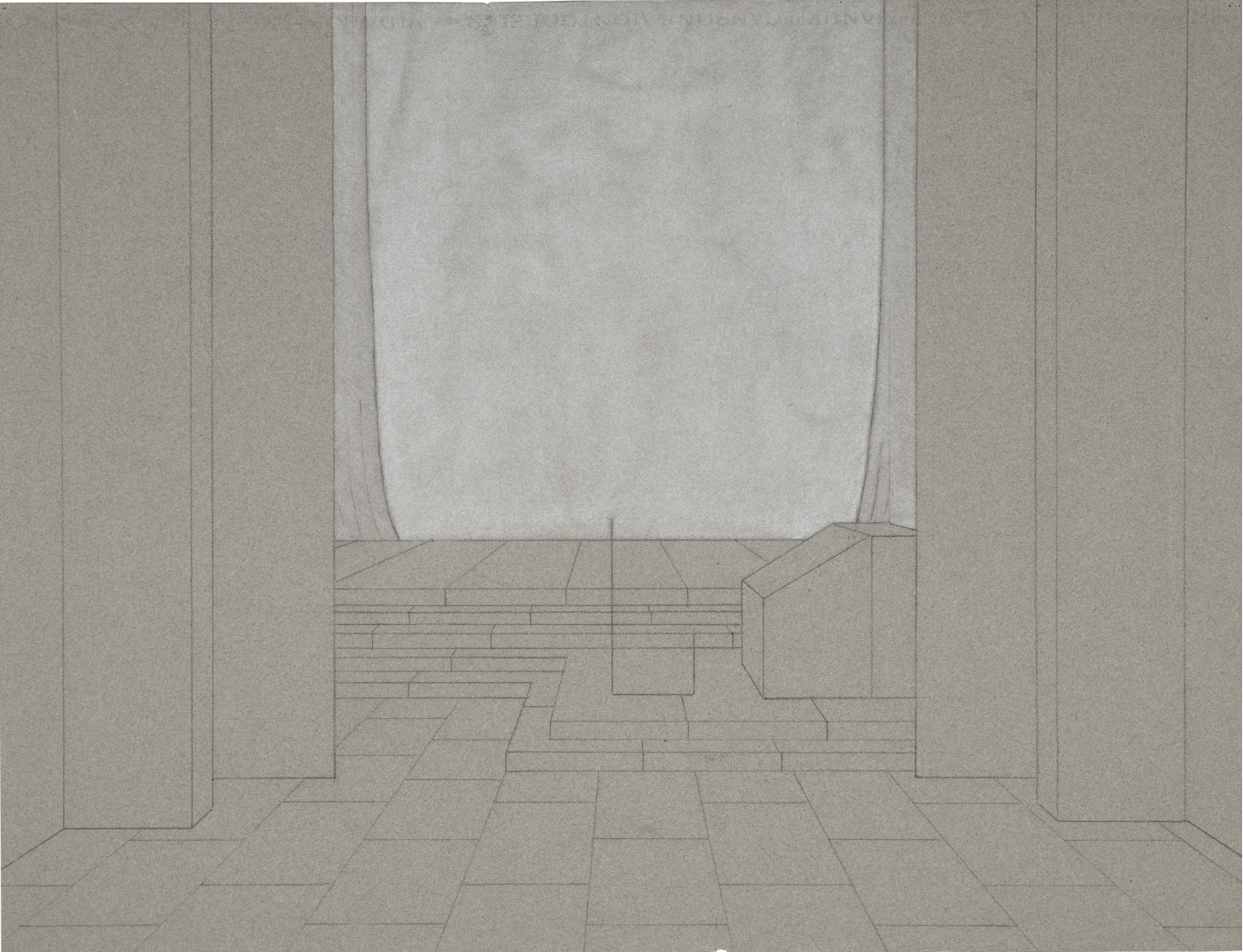
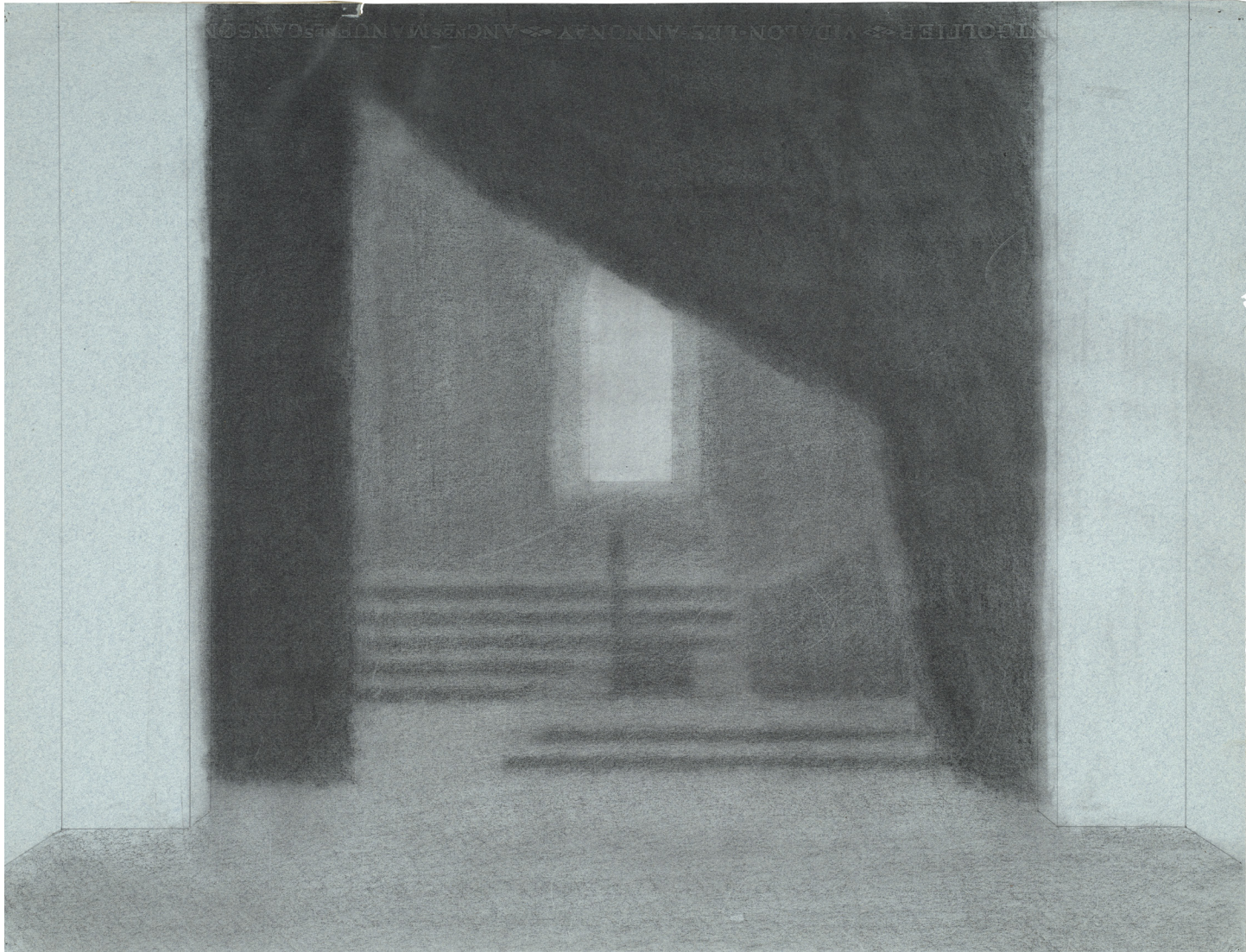
³ Il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) è introdotto da Wagner nei saggi *Die Kunst und die Revolution* e *Das Kunstwerk der Zukunft*, e sviluppato in *Oper und Drama*, dove propone l'integrazione armonica di musica, parola e scena.

⁴ Nel 1906 Appia incontra Émile Jaques-Dalcroze, pedagogo e compositore svizzero, che stava sviluppando la ginnastica ritmica: una pratica educativa fondata sulla relazione tra musica e movimento, strutturata secondo le interazioni fra tempo, spazio ed energia, da cui prenderà forma il 'metodo Dalcroze'.

⁵ Secondo Walter Volbach, Appia non studiò direttamente il pensiero di Schopenhauer, ma ne assimilò alcune idee attraverso l'interpretazione che ne diede Wagner. Cfr. W. R. Volbach, *Adolphe Appia Prophet of the Modern Theatre: A Profile*, Wesleyan University Press, Middletown 1968, p. 45.

⁶ Schopenhauer ritiene che le arti performative debbano offrire immagini incomplete, capaci di attivare la partecipazione immaginativa dello spettatore. Cfr. P. Carnegy, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 51.





p. 157
A. Appia, Bozzetto per il secondo atto del Parsifal di Richard Wagner (Il Mastio di Klingsor), 1896, carboncino e un po' di gesso bianco su carta naturale azzurra chiara, 40,0x53,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/019-AM

p. 159
A. Appia, Bozzetto per uno degli Espace rythmique (Dépendance), 1910, matita, carboncino e gesso su carta naturale, 46,2x65,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/023-AM

p. 161
A. Appia, Bozzetto per il terzo atto dell'Iphigénie en Aulide di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita, carboncino e gesso su carta naturale giallo ocra chiaro, 47,8x62,5 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/099-AM

pp. 162-163
A. Appia, Bozzetto per (si ipotizza) il terzo atto dell'Iphigénie en Aulide di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita, carboncino e gesso su carta naturale, 48,2x63,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/098-AM

A. Appia, Studio preparatorio per (si ipotizza) il terzo atto dell'Iphigénie en Aulide di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita su carta naturale giallo-verdastro, 44,0x56,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/101-AM

pp. 164-165
A. Appia, Bozzetto per il primo atto del Faust di Johann Wolfgang von Goethe (La stanza di Faust), 1926/1928, carboncino con un po' di gesso bianco su carta naturale azzurra, 48,2x63,2 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/136-AM

A. Appia, Disegno preparatorio per il primo atto del Faust di Johann Wolfgang von Goethe (La stanza di Faust), 1926/1928, carboncino e gesso bianco su carta naturale grigio-beige, 48,2x63,2 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/124-AM