La scène comme tableau, études réunies et présentées par Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin

Gabriella Bosco

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29756>

DOI: 10.4000/studifrancesi.29756

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2006

Paginazione: 445-446

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Gabriella Bosco, « *La scène comme tableau, études réunies et présentées par Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin* », *Studi Francesi* [Online], 149 | 2006, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29756> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.29756>

Questo documento è stato generato automaticamente il 8 novembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La scène comme tableau, études réunies et présentées par Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin

Gabriella Bosco

NOTIZIA

AA. VV., *La scène comme tableau, études réunies et présentées par Jean-Louis HAQUETTE et Emmanuelle HÉNIN*, Poitiers, ufr Langues Littératures, 2004, pp. 125.

- 1 Il volume s'interroga su un momento importante nell'evoluzione della scenografia europea, la nascita della scena come quadro: il passaggio cioè da un modello architettonico a un modello pittorico. A partire dal XVI secolo e dall'Italia, la funzione della scena evolve dal simbolo all'illusione, la comunicazione tra la scena e la sala si riduce progressivamente, in altri termini la scena "all'italiana" diventa il modello dominante. Questa evoluzione, o rivoluzione, avviene in realtà in maniera graduale: a lungo le pratiche sceniche fanno coabitare gli elementi della tradizione e le innovazioni provenienti dall'Italia; e il teatro parlato non evolve allo stesso modo rispetto alla scena lirica. È vero però che lo statuto dell'immagine teatrale risulta profondamente trasformata.
- 2 I vari contributi passano in rassegna gli elementi che contribuiscono a fare della scena un quadro. Anne SURGERS affronta il tema del rapporto tra lo spazio scenico all'italiana e il posto dell'attore. Dimostra come la scena francese (prende a esempio quella dell'Hôtel de Bourgogne) mirasse a unificare scena e recitazione. E vede in ciò la ragione della resistenza francese all'illusionismo italiano, resistenza che si traduce in una certa concezione del luogo teatrale, visto come spazio di parola più che d'illusione.
- 3 Emmanuelle HÉNIN si occupa della cornice della scena mettendola in parallelo con la cornice del quadro. Ne sottolinea la necessità ai fini di un'illusione che crei la prospettiva, e al tempo stesso illustra la lentezza con cui viene adottata (in Italia a

partire dal 1565, in Francia nel 1641), e solo da quando viene accettata l'idea della separazione tra la sala e la scena. Riflettendo sulla dialettica della cornice che in pittura deve valorizzare senza attirare l'attenzione, l'A. individua una tensione tra la tentazione dell'ornamentale e la logica della finzione, pittorica o teatrale che sia.

- 4 Dominique MONCOND'HUY mette in evidenza le ambiguità della tragedia, nella Francia intorno al 1630, rispetto all'idea di scena come quadro, confrontando tragedia storica e tragedia mitologica, e poi tragedia à *machines*.
- 5 Marc BAYARD affronta un caso limite dell'illusione teatrale: la rappresentazione della montagna, tra XVI e inizio del XVII secolo. L'italiano Bernardo Buontalenti è stato un precursore in questo campo, fissando degli schemi iconografici che puntavano più sull'evocazione simbolica che sulla rappresentazione illusionistica. La montagna è intesa maggiormente come figura che come immagine, forma intermedia tra il sensibile e l'intelligibile, figura della dismisura, che prende senso in virtù dell'azione drammatica che la anima.
- 6 Anne VERDIER studia l'effetto del costume dell'attore sullo spettatore, nella Francia del XVII secolo, per mostrarne l'importanza dal punto di vista della creazione dell'immagine teatrale. Il costume riprende certo codici vestimentari dell'epoca, ma trasponendoli nell'universo scenico, perché risultino funzionali all'emozione drammatica. Il costume tragico, ad esempio, invece di copiare semplicemente la sontuosità aristocratica, mira a vestire di luce l'eroe, in quanto colui che è segnato dal destino e che cammina smagliante verso la morte.
- 7 Del tentativo di unificare scena, costume e gesto da parte del celebre attore Talma, si occupa invece Pierre FRANTZ, che ne approfitta per sottolineare la reciprocità di scambi tra pittura e teatro, tra David e Talma. Il teatro cita i quadri, e le scene a loro volta ispirano i pittori.
- 8 Chiude il volume il contributo di Christopher BAUGH, il cui interesse per l'immagine drammatica viene dalle scene del pittore Louthembourg per il teatro di David Garrick, nel XVIII secolo. La sua riflessione si spinge fino agli inizi del XX secolo, mettendo in prospettiva il concetto di scena come quadro. In particolare vengono evocate le esperienze di Edward Gordon Craig e di Josef Svoboda, il loro ritorno a una concezione architettonica della scena. La loro scena è un luogo astratto, fatto di luci e di forme che prendono senso a partire dall'azione drammatica che vi si svolge. Gli spazi sono simbolici, non più rappresentativi. La loro presa di distanza nei confronti della scena come quadro illusionistico inaugura le drammaturgie del XX secolo instaurando un nuovo rapporto con l'immagine teatrale.
- 9 Come considerazione finale, si può dire che tutti gli studi raccolti nel volume insistono sull'attenzione agli effetti prodotti dai dispositivi scenici; in altri termini, sul peso dello spettatore come partecipe nella produzione del senso.