

Storia di una luce

La *limelight* e le sue prime applicazioni sulle scene teatrali

Carlo Titomanlio

“Luci della ribalta” è tra le molte locuzioni che il gergo teatrale ha reso idiomatiche e consegnato all’uso comune. In origine il termine ribalta indicava l’asse di legno incernierata al bordo anteriore del palco che poteva coprire o scoprire le luci allineate ai piedi del proscenio, permettendo così di variare la luminosità della scena. In senso figurato, essere sotto le luci della ribalta equivale a porsi in primo piano, come l’interprete di un monologo o di un’aria che si offre agli applausi della platea. L’espressione ha un rispecchiamento nitido nel francese *feux de la rampe* e nel tedesco *Rampenlichte*, mentre la lingua inglese ha come corrispettivo il vocabolo *footlights*, le cui prime occorrenze risalgono ai decenni iniziali dell’Ottocento.¹

Dal punto di vista semantico vi è una corrispondenza meno letterale ma più significativa con l’espressione in the *limelight*, che per estensione segnala il particolare risalto dato a qualcuno o qualcosa che si trova al centro dell’attenzione. Com’è noto, una delle pellicole più amate di Charles Chaplin, *Limelight*, è arrivata al pubblico italiano proprio con il titolo *Luci della ribalta*.

L’origine della parola *limelight*, il suo significato e le vicende che essa racconta si inquadrano nell’articolato rapporto tra tecnologia e arti performative che fa da sfondo ai progressi della scenografia teatrale, e meritano pertanto di essere approfonditi.²

¹ «The footlights have just made their appearance», così si legge in *Private Theatres*, uno dei bozzetti di vita londinese inclusi nella raccolta *Sketches by Boz* (scritti tra il 1833 e il 1836 e riuniti in volume nel 1839): Charles Dickens, *The Writings of Charles Dickens*, Houghton, Mifflin and Company, Boston-New York 1894, vol. III, p. 115. Fino agli inizi del XIX secolo ci si riferiva alle luci di proscenio con il termine *floats*.

² Riferimento critico fondamentale a tale proposito è Christopher Baugh, di cui segnalo il volume *Theatre, Performance and Technology. The Development and Transformation of Scenography*, Palgrave Macmillan, London 2005, nonché il capitolo “Scenography and Technology”, in Jane Moody, Daniel O’Quinn (a cura di), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 43-56. Un punto di vista differente contraddistingue i testi contenuti nel pregevole numero monografico di «Revue d’Histoire du Théâtre» dedicato all’illuminazione teatrale. Nell’insieme, i contributi raccolti

Il vocabolo composto *limelight* nasce nella prima metà dell'Ottocento per designare la radiazione luminosa che si produce portando all'incandescenza una barretta di ossido di calcio. La scoperta di tale fenomeno, detto *quicklime effect*, si deve al chimico britannico Goldsworthy Gurney e risale al 1820 circa.³ Tuttavia, come spesso accade, colui che riesce ad adattare un fenomeno rendendolo controllabile, riproducibile ed economicamente vantaggioso prevale sul vero scopritore. È il caso dell'ingegnere scozzese Thomas Drummond, che per primo intuì il potenziale della luce all'ossido di calcio e realizzò materialmente una lampada adatta alle esplorazioni geografiche.

Senza l'ausilio della fotografia aerea, talmente dei sistemi di rilevamento satellitari, i cartografi del diciannovesimo secolo potevano esclusivamente fare affidamento su complessi calcoli trigonometrici per misurare le distanze. Trigonometria e misurazioni geodetiche erano il campo di specializzazione di Drummond, competenza grazie alla quale fu reclutato dall'agenzia per la mappatura del territorio irlandese, fondata col nome di Ordnance Survey of Ireland.⁴ Dopo aver assistito a una dimostrazione pubblica del *quicklime effect*, data da Michael Faraday nel novembre 1825,⁵ Drummond sviluppò un prototipo di lampada che portò all'attenzione della Royal Society l'anno seguente.⁶

da Sabine Chaouche e Jean-Yves Vialleton mostrano infatti che la questione della luce in scena non può essere ridotta alla storia delle tecniche cui è ovviamente legata, ma deve essere inquadrata in una prospettiva estetica oltre che socio-economica. Segnalo, tra i saggi che compongono il dossier, quello di Cristina Grazioli, «*Peindre avec la lumière: la naissance d'une esthétique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*», «Revue d'Histoire du Théâtre», 273 (2017), pp. 57-66.

³ Calce è l'accezione più antica del vocabolo *lime*, mentre l'ossido di calcio (composto chimico di formula CaO, detto anche calce viva) è chiamato *quicklime*. Il fenomeno scoperto da Gurney è propriamente un effetto di termoluminescenza: in seguito al surriscaldamento, alcuni materiali quali gli ossidi metallici riemettono sotto forma di fotoni, dunque di luce, l'energia accumulata. Per un'approfondita trattazione della vita e delle molteplici esperienze di Gurney si legga la biografia curata da Dale H. Porter, *The Life and Times of Sir Goldsworthy Gurney, Gentleman Scientist and Inventor, 1793-1875*, Lehigh University Press, Bethelam (Pennsylvania) 1988.

⁴ Il progetto di ricognizione geografica del territorio irlandese, in parte sconosciuto fino agli inizi dell'Ottocento, interessò numerosi uomini di cultura; vale la pena ricordare tra questi William Wordsworth, che ebbe modo di incontrare Drummond, definendolo «Mr Drummond... of calculating celebrity»: Rachel Hewitt, *Wordsworth and the Ordnance Survey in Ireland: "Dreaming O'er the Map of Things"*, «The Wordsworth Circle», XXXVII, 2 (2006), pp. 80-85. Sulla vita e le esperienze di Drummond si può leggere Richard B. O'Brien, *Thomas Drummond. Life and letters*, Kegan Paul, Trench & Co., London 1889.

⁵ Cfr. *This Month in Physics History. November 9, 1825: Public Demonstration of the Limelight*, «American Physical Society News», XXVII, 10 (2018), p. 7.

⁶ Thomas Drummond, *On the means of facilitating the observation of distant stations in geodetical operations*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», CXVI (1826), pp. 324-337.

L'apparecchio messo a punto da Drummond sfruttava il calore sviluppato dalla combustione per rendere incandescente un piccolo cilindro di calce viva (generalmente ottenuta per decomposizione di carbonato di calcio). Il blocchetto veniva fissato su una piastrina girevole posta davanti all'uscita di due rubinetti che regolavano l'efflusso dell'ossigeno e dell'alcool, riforniti da tubi flessibili in caucciù. Nel punto dove il dardo della fiamma colpiva il cilindretto (che poteva essere ruotato per mezzo di un'asticella in modo da consumarsi uniformemente), questo risplendeva di luce vivissima.

Negli anni seguenti Drummond cercò di migliorare la sua lampada per i segnalamenti marittimi, riprogettandola cioè come corpo luminoso dei fari. A tale scopo sostituì l'alcool con l'idrogeno, sensibilmente più economico,⁷ e modificò ingegnosamente l'apparecchio in modo che la sostituzione dei blocchetti consumati avvenisse in maniera automatica, senza la presenza fissa di un addetto.⁸

Con evidente compiacimento Drummond descrisse i risultati dei suoi esperimenti in una successiva comunicazione alla Royal Society nel giugno del 1830:

The fourth light was that which you have devised, and which, instead of the clumsy word "Lime", ought to bear the name of its discoverer. The Drummond light, then, the instant it was uncovered, elicited a sort of shout of admiration from the whole party, as being something much more brilliant than we had looked for. The light was not only more vivid and conspicuous, but was peculiarly remarkable from its exquisite whiteness. Indeed there seems no great presumption in comparing its splendour to that of the sun.⁹

In effetti, se paragonata alle sorgenti luminose conosciute all'epoca, la luce all'ossido di calcio doveva stupire per l'inconsueto e accecante colore bianco, oltre che per l'intensità. Secondo gli esperimenti di Drummond, la radiazione emessa dall'ossido di calcio esposto al calore poteva produrre un fascio di luce distinguibile a quasi cento miglia, tale da garantire una perfetta visibilità anche di notte o nelle giornate brumose assai consuete tra le cime irlandesi. In particolare, stando alle stime dello scienziato scozze-

⁷ L'idrogeno poteva essere isolato facendo interagire lo zinco con una soluzione di acido solforico; il metodo più sicuro per produrre ossigeno consisteva invece nel riscaldare cristalli di clorato di potassio o diossido di manganese. Cfr. Martin B. Hocking e Lindsay Lambert, *A Reacquaintance with the Limelight*, «Journal of Chemical Education», 64 (1987), pp. 306-310.

⁸ Cfr. Thomas Drummond, *On the illumination of light houses*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», CXX (1830), pp. 387-388.

⁹ Ivi, p. 395.

se, nelle migliori condizioni la luminosità di una “lampada Drummond” sarebbe stata all’incirca trenta volte maggiore rispetto a quella di una “lampada Argand”.¹⁰

Tale comparazione assume particolare interesse ai fini di questo contributo, poiché nei primi decenni dell’Ottocento la lampada a olio brevettata dal chimico svizzero Aimé Argand (1783) era considerata la sorgente di luce più intensa e stabile in commercio, e per questo sfruttata anche per l’illuminazione teatrale. A differenza delle lanterne già in uso, in una lampada di Argand l’olio usato come combustibile è contenuto in un serbatoio separato: attraverso un tubicino di metallo l’olio raggiunge un corpo cilindrico formato da due tubi concentrici; una sorta di camino in vetro aumenta l’ingresso di aria nel tubo interno facendo bruciare meglio l’olio e producendo una fiamma più forte e pulita. Una superficie metallica riflettente montata sulla sommità permette infine di direzionare la luce. Per alcuni decenni le lampade Argand, collocate in ribalta e fissate sui supporti tra le quinte, rimasero in uso in molte sale europee: agli evidentissimi benefici si contrapponeva lo svantaggio economico, dovuto alla grande quantità di olio necessario (inconveniente che si sommava al rischio di una rottura dell’apparecchio, per nulla infrequente).

Benché il suo concreto impiego nell’ambito dei segnalamenti marittimi sia stato rallentato e infine precluso da alcuni impedimenti, tra cui le difficoltà nel rifornire di gas i fari situati in località poco accessibili, a partire dal 1830 la *limelight* era sicuramente nota presso la comunità scientifica e culturale britannica, come dimostra una proposta firmata nel 1831 dall’architetto londinese Alfred Ainger sulle pagine del «Journal of the Royal Institution of Great Britain». Il contributo, intitolato *Illumination of theatres*, contiene infatti la prima ipotesi di applicazione della lampada di Drummond all’illuminazione teatrale.¹¹

La *pars destruens* della proposta di Ainger consiste nel rifiuto degli impianti illuminotecnici usualmente adoperati nelle sale teatrali, e in specie delle luci di ribalta, cioè della batteria di lampade poste ai piedi del proscenio, causa di ombre innaturali tali da guastare le espressioni del volto:

The effect of these lights on the performers is rendered evident by the obviously constrained aversion of their eyes, while the expression of their features is almost destroyed by the reversal of the shadows under which the face is usually and

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 391.

¹¹ Alfred Ainger, *Illumination of theatres*, «The Journal of the Royal Institution of Great Britain», II (1831), pp. 45-49.

best seen. The figure suffers as much as the face from the inversion; and it becomes peculiarly inappropriate when viewed in conjunction with a scene where the shadows are evidently derived from a superior light [i.e. from above].¹²

L'avversione per le luci di ribalta può dirsi una costante del periodo ed è anzi possibile constatare tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo un livello crescente di ostilità, direttamente proporzionale all'intensità delle luci stesse e all'obiettivo di verosimiglianza (cioè di aderenza al "reale" o al "naturale", secondo i casi) che molte voci esprimono con forza e assiduità nel dibattito teorico e critico.¹³ D'altra parte, rimanendo emblema del protagonismo attoriale, massimamente di quegli interpreti – cantanti e dicitori – che avevano nell'assolo il momento più alto e nel proscenio il loro territorio di conquista, le luci di ribalta resisterono tenacemente almeno fino ai primi anni del Novecento.

Ainger intendeva abolire le luci di proscenio e il candeliere centrale illuminando l'intera sala da una cupola formata da pannelli di vetro, di forma circolare o ottagonale, dietro i quali potevano essere posizionati i corpi luminosi: le luci, di intensità diversa (le più forti dirette verso il palcoscenico, quelle di minore intensità verso il resto della sala) sarebbero state concentrate da riflettori parabolici. A prescindere dalla fattibilità del progetto, in cui sembra di poter riconoscere le scaturigini di alcuni esperimenti illuminotecnici tentati in anni posteriori, ciò che più interessa è rilevare la menzione della *limelight*, che Ainger ritiene particolarmente idonea al contenitore architettonico da lui immaginato: «If it be desirable to employ the light of lime burning in oxy-hydrogen gas, such an arrangement as is here proposed seems peculiarly adapted to the purpose».¹⁴

È destino di ogni innovazione attraversare una fase iniziale e pionieristica, in cui l'ostensione prevale sull'intenzione; in cui cioè, più che strumento, il ritrovato tecnologico è usato come avvenimento, in grado di accendere sentimenti di curiosità, meraviglia, eccitazione. Non stupisce che uno dei primi eventi spettacolari a fare uso della *limelight* – se non proprio il primo, come fanno pensare alcune cronache – sia avvenuto il 3 ottobre 1836 in occasione della posa della prima pietra della torre dell'orologio sul molo di Herne Bay, località balneare nella contea del Kent. Momento culminante

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Cristina Grazioli fornisce un'accurata sintesi di tale dibattito, ricca di testimonianze tratte dalle pagine di teorici e uomini di teatro quali Noverre, Lavoisier, Cochin, Pujoulx, in *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma 2008, pp. 58-70.

¹⁴ Alfred Ainger, *Illumination of theatres* cit., p. 47.

del programma di attrazioni fu l'esibizione di un illusionista assai popolare all'epoca ma dalle incertissime origini e notizie biografiche, noto col nome d'arte di Ching Lau Lauro. Se consideriamo veritieri i manifesti promozionali dell'epoca, il mago e trasformista eseguì il suo cavallo di battaglia – un numero di giocoleria e clownerie acrobatica sospeso a venti piedi di altezza – mentre un'intensa luce bianca inondava l'area del molo:

A new light called *koniaphostic*, by which the whole pier is overwhelmed with a flood of beautiful white light, in the midst of which Ching Lau Lauro will exhibit his feats in the character of a Buffo sitting in the air upon nothing, at the same time as performing various feats of juggling and standing on his head on a pole 20 feet high surrounded by showers of fire.¹⁵

Curioso, ma pienamente inserito nello spirito dei tempi, è l'attributo dato a questo fascio luminoso: *koniaphostic*, neologismo di matrice greca che può tradursi con "illuminato a calce", è un chiaro esempio del gusto per l'arcaicismo sofisticato e ricontestualizzato in chiave reclamistica e vagamente esoterica, consuetudine di un'epoca segnata culturalmente dalla temperie neoclassica e dall'idealizzazione dell'Antichità.¹⁶ Mi limito qui a richiamare un altro vocabolo significativo nella storia dello spettacolo e dell'intrattenimento: *Eidophusikon* ("rappresentazione della natura"), denominazione altisonante scelta dal pittore e scenografo Philip de Louthembourg per il suo teatro in miniatura aperto in Leicester Square nel 1781 (poi trasferito nel più spazioso Grand Salon dell'Exeter Exchange).¹⁷

¹⁵ Dal manifesto del Grand Festival di Herne Bay, per la posa della prima pietra della nuova torre dell'orologio, in data 3 ottobre 1836. Si veda Mike Bundock, *Herne Bay Clock Tower: A descriptive history*, Pierhead, Herne Bay 2000.

¹⁶ Una descrizione minuziosa delle componenti di una lampada all'ossido di calcio e del suo funzionamento figura tra i corsivi del periodico scientifico «*The Mechanic and Chemist. A Magazine of the Arts and Sciences*», V (1840), pp. 354-355. L'articolo, firmato G. Starkey, conferma l'uso dell'aggettivo *koniaphostic*, menzionando anche un'esibizione della *limelight* avvenuta pochi anni addietro nello spazio dei Surrey Zoological Gardens. In continuità con la moda settecentesca dei Vauxhall Gardens, all'interno di molti giardini pubblici inglesi si tennero in quegli anni intrattenimenti assai popolari caratterizzati dall'utilizzo spettacolare di giochi di luce e congegni meccanici.

¹⁷ Si trattava in effetti di un'esposizione immersiva, che attraverso ingegnosi accorgimenti prospettici, specchi, lampade e vetri colorati coinvolgeva lo spettatore in una visione amplificata e giroscopica di enormi dipinti, prevalentemente paesaggi o scene di battaglia. Sull'*Eidophusikon* di De Louthembourg e sull'attività di quest'ultimo per il teatro, soprattutto a fianco di David Garrick negli anni in cui il grande attore diresse il Drury Lane Theatre, si legga almeno Christopher Baugh, *Garrick and Louthembourg*, Chadwyck-Healey, Cambridge (Massachusetts) 1990.

Come accaduto alla lampada Argand cui si è poc'anzi accennato, dopo essere stata sperimentata in una situazione performativa all'aperto la *limelight* si trasferì nel chiuso della sala teatrale. Le fonti a disposizione – cronache, testimonianze dirette, materiale pubblicitario – si incrociano, talvolta smentendosi, e non è sempre facile discernere le notizie attendibili. Terence Rees assicura che una *limelight* fu usata come effetto speciale durante la “prima” del dramma storico di Michael William Balfe *Joan of Arc*, avvenuta il 30 novembre 1837 nel Drury Lane Theatre.¹⁸ Le locandine di dicembre, tuttavia, omettono ogni riferimento alla nuova lampada, enfatizzando invece i nuovi scenari dipinti dalla ditta Grieve, la rinomata dinastia di pittori guidata al tempo da John Henderson, assistito dai figli Thomas e William.

Poche settimane prima una lampada Drummond servì forse a sbalordire gli spettatori del Royal Surrey Theatre durante una peculiare esibizione intitolata *The sculptor's workshop*, una sorta di parata di esemplari della statuaria coordinata dal pittore e scenografo Charles Marshall. Anche in questo caso le testimonianze cronachistiche non consentono di determinare con certezza l'eventuale impiego della luce all'ossido di calcio.¹⁹ Utilizzo di cui è invece facile convincersi recuperando le fonti relative a uno spettacolo andato in scena alla fine dello stesso 1837 nel Covent Garden Theatre diretto da William Charles Macready, uno dei più apprezzati attori tragici della sua generazione.

Il teatro di Covent Garden, che insieme al Drury Lane deteneva all'epoca i privilegi reali sulle rappresentazioni dello *spoken drama*, stava vivendo un momento di grande instabilità finanziaria; dopo poche settimane dall'insediamento, il nuovo direttore si trovò costretto ad abbattere ogni spesa superflua, arrivando a lavorare gratuitamente per non gravare sulla persistente situazione debitoria. Come Macready annotò candidamente, dal successo della tradizionale *Christmas pantomime* poteva dipendere la salvezza del teatro: «whether I am to sink disastrously [*sic*], or to spring aloft to better fortune is on the event of a little more than one hour».²⁰

¹⁸ Terence Rees, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, The Society for Theatre Research, London 1978, p. 45.

¹⁹ Cfr. Lindsay Lambert, *New Light on Limelight*, «Theatre Notebook», XLVII, 3 (1993), p. 159 (ove si cita un articolo non firmato apparso sul periodico «Morning Post» il 23 novembre 1837, che non mi è stato possibile recuperare). Si veda anche Lawrence P. Goodman, *More Light on the Limelight*, «Theatre Survey», X, 2 (1969), pp. 114-120.

²⁰ William Charles Macready, *Macready's Reminiscences, and Selections from His Diaries and Letters*, Macmillan, London 1875, vol. II, p. 96.

Il debutto della pantomima natalizia durante il Boxing Day, com'è usualmente chiamato il 26 dicembre nei paesi anglosassoni, era un evento attesissimo della stagione teatrale. La buona riuscita della pantomima, concepita nella sua versione “moderna” come una successione di momenti seri e parti comiche, dipendeva principalmente dalla ricchezza dei costumi, dalla vivacità delle musiche e dei balli, dall'esecuzione dei trucchi e degli artifici meccanici, e soprattutto dalla fantasia delle scene.²¹ Macready decise pertanto di affidarsi all'estro e alla fama riconosciuta di Clarkson Frederick Stanfield.

Benché la sua memoria sia oggi piuttosto opaca fuori dai confini britannici, Stanfield fu all'epoca un paesaggista assai apprezzato, nonché uno dei più abili e stimati pittori di scene sulla piazza. Parallelamente alla pittura da cavalletto, che esercitò preferendo ampie vedute e raffinate marine, lavorò a partire dal 1823 per il Royalty Theatre di Wellclose Square e poi per il Drury Lane Theatre insieme con l'artista scozzese David Roberts, cui era diviso da un'amichevole rivalità. Mentre le tele e i fondali di Roberts colpivano per la versatilità e la facilità del disegno architettonico, agli scenari di Stanfield furono sempre riconosciuti sapienza prospettica nella composizione, controllo tonale e piacevole lucidità delle tinte.

Lasciato il Drury Lane nel 1834, si concentrò sulla carriera di paesaggista, pienamente inserito nel *milieu* artistico londinese.²² Nondimeno, in specie su richiesta di amici, tornò occasionalmente a dedicarsi alla pittura scenica. Si può dire anzi che fu la stima reciproca che legava Macready a Stanfield a convincere quest'ultimo a produrre un diorama per la pantomima natalizia del 1837, *Harlequin and Peeping Tom of Coventry*. Panorami e diorami, presentati in edifici appositamente costruiti, furono un'attrazio-

²¹ Tra i primi studi storici sulla pantomima è il volume di R. J. Broadbent, *A History of Pantomime*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., London 1901. Altri lavori monografici meritano di essere segnalati: il pionieristico saggio di Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1930; in Europa i volumi di Ariane Martinez, *La pantomime. Théâtre en mineur: 1880-1945*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2008; di Jörg von Brincken, *Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 2006; e di Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Anthropos, Madrid 2008. Infine, ancora in area anglosassone, Louis H. Campbell, *Mime and Pantomime in the Twentieth Century: History, Theory, and Techniques*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York) 2008.

²² Già nel 1823 fu tra i fondatori della Society of British Artists, diventandone presidente nel 1829, e successivamente membro della Royal Academy. Tra le numerose fonti bibliografiche scelgo di menzionare almeno il catalogo curato da Pieter T. van der Merwe, *The spectacular career of Clarkson Stanfield, 1793-1867: seaman, scene-painter, royal academician*, per la mostra tenutasi nel 1979 nel Sunderland Museum and Art Gallery, Tyne and Wear County Council Museums, Newcastle 1979.

ne di straordinario successo, oltre che un business che attraversò le maggiori città europee e americane a partire dalla fine del Settecento. Cresciuta la loro popolarità, furono talora integrati anche nei teatri, contribuendo agli sviluppi delle concezioni scenotecniche. In particolare, l'idea del diorama poté adattarsi alle forme del palcoscenico diventando una sorta di parete o fondale mobile; una successione di luoghi e paesaggi poteva cioè essere dipinta su una tela di grandi dimensioni, attaccata a un binario superiore e collegata lateralmente a rulli, la cui rotazione ne consentiva lo scorrimento orizzontale. In tal modo ciò che veniva posizionato dinanzi alla tela – oggetti di vario genere come carri, imbarcazioni, mobilia, ma anche persone e animali – dava l'impressione di muoversi pur rimanendo fissata al piano scenico.²³

Dalle cronache apparse sui principali periodici è possibile ricostruire le tappe dell'itinerario dipinto da Stanfield, le cui vedute – in tutto sette – furono ammirate per la ricchezza dei particolari e le suggestive aperture cromatiche.²⁴ L'abilità dell'artista nell'uso della prospettiva aerea si armonizzò con lo spiccato gusto per il dettaglio pittoresco e per la finezza atmosferica: dalle placide acque del Golfo di Venezia a quelle del Lago di Como, dalle maestose montagne alpine della Valle d'Aosta all'austera cattedrale di Huy sulle rive della Mosa, dalle vette numinose del massiccio Hunsrück al castello di Elz, per giungere infine all'ultima veduta nel Canale Britannico, conclusa dall'entrata trionfale di un'imbarcazione armata della Marina inglese. Il diorama dipinto da Stanfield, arricchito da entusiasmanti apparizioni, trucchi e ingegnosi artifici scenici, fu in particolar modo esaltato dalla nuova potente *limelight*.²⁵

Harlequin and Peeping Tom of Coventry riscosse fin dal debutto ampi consensi da parte del pubblico e della critica; ciononostante Macready non volle o non poté sostenere la spesa necessaria per la *limelight* e dopo

²³ A proposito del diorama e degli spettacoli ottici in voga tra Sette e Ottocento rimando nuovamente al già citato volume di Cristina Grazioli *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, con particolare riferimento al capitolo ««Entr'acte» esotico-visionario: ombre, proiezioni, fantasmagorie, visioni di luce» (pp. 99-114) e alla bibliografia ivi richiamata.

²⁴ Le più lunghe e approfondite sono quelle apparse su «The Examiner» (31 dicembre 1837) e «The Mirror» (6 gennaio 1838).

²⁵ La fonte che più esplicitamente ne comprova l'uso è una pagina degli annali del teatro redatti da Henry Saxe Wyndham, ove si legge che «Frederick Gye had invented a new limelight which was used on Stanfield's diorama with great effect», Henry Saxe Wyndham, *Annals of Covent Garden Theatre from 1732-1897*, Chatto & Windus, London 1906, vol. II, p. 133. Il nome di Frederick Gye, impresario e uomo d'affari di straordinario successo come l'omonimo padre, ricorre numerose volte tra le notizie annalistiche del teatro di Covent Garden, di cui assunse la direzione nel 1849.

alcune serate interruppe il noleggio dell'apparecchiatura. Difficile dire quanto questo incise sull'efficacia dello spettacolo, che comunque arrivò ad accumulare oltre quaranta repliche nelle settimane seguenti. A confermare tali informazioni è un attore e impresario contemporaneo di Macready, James Robertson Anderson. Volendo sciogliere i dubbi su quale fosse stato il primo spettacolo a utilizzare una *limelight*, un redattore dello storico periodico *Notes and Queries* interrogò nel 1889 l'anziano attore scozzese:

In reply, Mr. Anderson very kindly informed me that the limelight was very much improved in 1851-2, when *Azael* formed the attraction at Drury Lane, but that within his own personal knowledge it had been used so far back as the season of 1837-8. At that time it appears that one particular kind of limelight was the exclusive property of Mr. Frederick Gye, afterwards recognized as the Italian opera impresario. From him it was hired by Macready, to give extra effect to Stanfield's diorama of continental views in the Covent Garden pantomime of *Peeping Tom of Coventry*. Notwithstanding its extreme gratefulness in the moonlight views, Macready thought the expense of hire (thirty shillings a night) too great, and so only made use of it for a week. «But that was the man all over», says Mr. Anderson. «To argue with him was useless».²⁶

Lo spettacolo qui menzionato, per il quale si vide nuovamente impiegata una *limelight* dopo circa un quindicennio, è *Azael, or the Prodigal Son*, diretto e interpretato da Anderson per il Drury Lane, teatro di cui aveva assunto la gestione pochi anni prima.

Il dramma di Edward Fitzball, ispirato alla parabola evangelica del figliol prodigo con inserti musicali tratti da *L'enfant prodigue* (colossal grandopeteristico di Auber su libretto di Scribe), può essere considerato un esempio dell'ibridazione di generi e materiali che caratterizzò l'offerta spettacolare dell'Inghilterra vittoriana.²⁷ Un intreccio di molteplici linguaggi e tendenze percorse la Londra di metà Ottocento, città d'oro, piombo e carbone:

²⁶ William J. Lawrence, *First use of the limelight*, «Notes and Queries», 7th Series, VIII, 195 (1889), pp. 225-226.

²⁷ Una nota autobiografica di Anderson, datata 19 febbraio 1851, attesta gli ingenti costi sostenuti per l'allestimento, in buona parte dovuti alle luci e a malapena pareggiati dagli incassi: «after great expenditure, much anxiety and six weeks' laborious rehearsals day and night, I produced the grand spectacular drama called *Azael the Prodigal Son* with complete success. Nothing could have been more gratifying, or suggestive of a favourable turn in my fortunes, than the verdict of public approval that night, yet the receipts realised only £92.7. *Azael* cost a rare lot of money, and, though played for seventy nights, never realised a profit», James Robertson Anderson, *An Actor's Life*, Walter Scott, London 1902, p. 194.

esotismo, passioni antiquarie e archeologiche, occultismo e riviviscenze goticheggianti coabitavano con espressioni di neofilia, nutrita dalle esplorazioni geografiche e dalle sperimentazioni scientifiche. I drammi storici e le pagine del repertorio shakespeariano potevano fare da crogiolo a questa curiosa *mésalliance*, mentre la competizione tra le sale alimentava tensioni, rivalità e avventate iniziative promozionali: disporre di oggetti, indumenti e scenari inusitati, possibilmente ispirati a raffigurazioni inedite ed esaltati da effetti luminosi sorprendenti, era un atout che registi e impresari dovevano giocare.²⁸

Le produzioni del Princess's Theatre di Oxford Street firmate da Charles Kean a partire dal 1850 sono un chiaro esempio di questa spettacolarizzazione della Storia, obiettivo raggiunto anche e soprattutto con i mezzi della scenotecnica. È significativo che proprio agli allestimenti di Kean nel decennio 1850-60 risalgano i primordi della documentazione fotografica dello spettacolo dal vivo. Non si trattava propriamente di foto di scena, quanto piuttosto di ricostruzioni in studio; nondimeno, gli scatti sopravvissuti di Martin Laroche restituiscono qualcosa dell'approccio "iper-storicista" di Kean, la sua attenzione maniacale per oggetti e arredi di scena (recuperati il più delle volte frequentando botteghe antiquarie e case d'asta), la qualità degli scenari dipinti dalla nutrita schiera di artisti con cui ebbe modo di collaborare.²⁹

Numerose fonti segnalano l'uso innovativo che Kean fece della *limelight*, in combinazione con un altro dispositivo destinato ad avere un impatto notevole nell'ambito dell'illuminazione pubblica oltre che in campo teatrale, la *carbon arc lamp*, o lampada ad arco. Questa sfruttava due elettrodi di carbone immersi in un gas neutro: sottoposti a una tensione elettrica, le barrette diventavano incandescenti generando una scarica che si manifesta con un arco luminoso di grande brillantezza.³⁰ Dalle numerose occorrenze

²⁸ Cfr. Jules Moynet, *Levoers du théâtre; machines et décorations*, Hachette, Paris 1873, p. 109. Il trattato illustrato di Moynet rimane una fonte preziosissima per comprendere il funzionamento delle macchine e degli artifici scenici più diffusi nei decenni centrali dell'Ottocento, periodo in cui l'edificio teatrale viene a essere assimilato a un processo industriale: meccanizzato, razionalizzato, potenziato dai progressi tecnologici.

²⁹ Cfr. Richard Foulkes, *The Laroche Photographs of Charles Kean's Shakespeare Revivals*, «Theatrephile», II, 8 (1987), pp. 29-33.

³⁰ Perfezionata dal meccanico e ottico francese Jules Duboscq, la lampada ad arco fu sperimentata in teatro nel 1849, per la rappresentazione dell'opera di Giacomo Meyerbeer *Le Prophète* a Parigi: l'arco voltaico posto davanti a un riflettore parabolico produsse l'impressione strabillante di un sole nascente. A suggerirne l'installazione fu il fisico Jean Bernard Léon Foucault (noto universalmente per i suoi studi sul movimento di rotazione del piano

dell'aggettivo *electric* nelle cronache dell'epoca, il già citato Rees inferisce, in vero ingenuamente, l'utilizzo che Kean avrebbe fatto dell'arco elettrico nel corso di alcuni allestimenti shakespeariani, tra cui la produzione del 1855 *Henry VIII*: «and if the light source was not the arc, what can it have been? The incandescent carbon filament lamp was more than twenty years away».³¹

La questione va in realtà contestualizzata: in primo luogo si deve considerare che ai cronisti dell'epoca mancava la competenza necessaria per valutare con accuratezza e proprietà di linguaggio gli aspetti scenotecnici dello spettacolo; secondariamente, corre l'obbligo di ricordare che il vocabolo *electric* (in inglese come in altre lingue) è entrato nell'uso comune molto tempo prima che il fenomeno dell'elettricità fosse compreso pienamente e sfruttato per la produzione di energia. Esso trae origine infatti dalla parola greca che indicava la resina fossile che chiamiamo oggi ambra, nota per la sua proprietà di elettrizzarsi se strofinata. A tale proposito Michael Booth ci ricorda che dalla seconda metà del XVIII secolo è già possibile trovare la locuzione *electric light*, e che negli anni di Kean non è raro leggere anche l'insolita dicitura *electric lime*, che testimonia una certa confusione tra i diversi fenomeni e dispositivi.³²

Per quanto ne sappiamo, dunque, mentre è senza dubbio possibile attribuire a Kean una spiccata sensibilità nell'uso della luce di scena, particolarmente nell'applicazione di una luce "concentrata" in grado di massimizzare l'effetto di "primo piano" su un attore o su una zona del palcoscenico (in un certo senso precorritrice degli odierni fari *spotlight*), non possiamo stabilire con certezza in quali occasioni il grande regista abbia impiegato a tale scopo lampade Drummond, archi elettrici o entrambe le sorgenti di illuminazione.

Pur con i limiti di cui si è detto, legati principalmente alla loro dispendiosità e all'abilità richiesta nel manovrarle, le lampade Drummond furono usate assiduamente nei teatri inglesi e americani per qualche decennio. Gli esemplari più diffusi, tutt'oggi custoditi da numerosi e musei e istituzioni scientifiche, erano del tipo "orizzontale", in cui rubinetti, cannello e sostegno della calce viva sono fissati su una piastra. Ossigeno e idrogeno erano

di oscillazione di un pendolo), che in quegli anni si stava dedicando all'investigazione dell'intensità luminosa del sole, comparata con quella di altre sorgenti. Cfr. Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1977, pp. 277-278. Si veda anche Stefano Mazzanti, *Luce in scena: storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Lo Scarabeo, Bologna 1998, p. 38.

³¹ Terence Rees, *Theatre Lighting* cit., p. 72.

³² Michael R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 87.

prodotti in situ e conservati in serbatoi di caucciù o altro materiale, come illustrato dettagliatamente da François-Napoléon-Marie Moigno nel 1872 in *L'art des projections*.³³ Tipicamente l'utilizzo della *limelight*, non semplice da armonizzare con gli altri fattori scenici, era destinato a enfatizzare momenti di particolare intensità, per simulare ad esempio il chiarore lunare, un incendio o un infuocato tramonto. Particolari effetti cromatici potevano essere ottenuti posizionando davanti alla lampada un filtro o un vetro colorato.

L'impareggiabile intensità della *limelight* fu uno strumento assai potente nelle mani dei metteurs en scène di metà Ottocento, almeno fintanto che l'installazione degli impianti elettrici non modificò radicalmente il linguaggio della scena, nonché la stessa fruizione dell'evento spettacolare.³⁴ Vale la pena rimarcare qui che almeno per buona parte dell'Ottocento da un punto di vista poetico e pragmatico gli artisti coinvolti nel progetto scenografico, spesso provenienti dalla pittura da cavalletto e dal vedutismo, pensano l'illuminazione teatrale in termini di "luce dipinta", considerandone cioè un riporto bidimensionale quale si ha su un supporto piano come tela, tavola o carta. Solo nel corso del Novecento, acquisite le potenzialità espressive garantite dall'uso dell'elettricità, la luce generata dai nuovi riflettori, sempre più governabile, dosabile, orientabile, posizionabile in ogni angolo della sala, poté davvero "abitare" lo spazio, plasmarlo, fino a portare a compimento la trasformazione della scena da *illuminata* in *illuminante*.³⁵ A ciò si deve la progressiva specializzazione dei professionisti della luce, ossia di quelle figure (oggi comunemente chiamate *light designers*) cui spetta il compito di disegnare con i corpi illuminanti il mondo fittizio dell'evento performativo, di concerto con il regista e le altre maestranze.

³³ François Napoléon Marie Moigno (*abbé Moigno*), *L'art des projections*, Les Mondes, Paris 1872, pp. 22-38.

³⁴ Cfr. Scott Palmer, *A "chorégraphie" of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn*, «Theatre and Performance Design», 1 (2015), pp. 31-47. A proposito di Appia e dell'indiscutibile importanza che ha avuto il suo lascito teorico, si può vedere l'antologia degli scritti curata da Ferruccio Marotti svariati decenni orsono e ripubblicata in anni recenti: Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, Cue Press, Imola 2015. Per la completezza dei testi raccolti e degli apparati corre l'obbligo di citare Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, a cura di Marie-Louise Bablet-Hahn, 4 voll., L'Âge d'Homme, Lausanne 1983-1992.

³⁵ È uno dei fondamentali precetti espressi da Enrico Prampolini nei suoi scritti: in *Scenografia e coreografia futurista*, manifesto lanciato nel 1915, si leggeva: «Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irraderà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale». Riprendo la citazione da Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, p. 231.

Nondimeno, la persistenza del vocabolo *limelight* nel linguaggio comune non può che destare curiosità e interesse. Un passaggio scritto dall'artista e critico irlandese Percy Fitzgerald nel 1881 può essere assunto come chiave di lettura e posto a conclusione di questo contributo: «when gas was introduced, it was found that a more gaudy display of colours could be effected; but it was the application of the limelight that really threw open the realms of glittering fairyland to the scenic artist».³⁶

³⁶ Percy Hetherington Fitzgerald, *The World Behind the Scenes*, Chatto & Windus, London 1881, p. 41.