# Capitolo 4

**Josef Svoboda e le scenografie di luce.**

## Sensibilità artistica e progresso tecnologico

* 1. *Josef Svoboda artigiano, architetto e scenografo*

*Sono un architetto e uno scenografo, e la percezione intensa del mio tempo è ed è sempre stata la base del mio lavoro. E come al suo inizio, anche ora mi sembra che il mondo e l’umanità si trovino a un bivio: o la salvezza o la rovina. Se il mio racconto potrà offrire lo spunto per una riflessione sul ruolo che l’arte può avere per la salvezza del passato o del*

*presente, ebbene ne sarò felice.*

J.Svoboda

Josef Svoboda è nato a Càslav, in Boemia, il 10 Maggio 1920. Fin da bambino passava molto del suo tempo nel laboratorio del padre, una falegnameria. Il processo artigianale della trasformazione della materia in oggetto l’ha da subito incuriosito ed è stata la prima attività creativa in cui si è cimentato, fabbricando da solo i suoi giocattoli.

Durante il periodo della crisi economica mondiale del 1929, il padre affiancava al lavoro di bottega il restauro degli arredi del castello di Càslav. Il bambino lo seguiva nel cantiere, esplorando gli interni e la loro conformazione, sviluppando la curiosità nei confronti delle modalità di costruzione di una casa.

Nella sua autobiografia, il Maestro, descrivendo gli anni della sua infanzia, restituisce il ritratto di un bambino curioso e attratto dal lavoro artigianale, ma anche affascinato da tutto ciò che era colore, luce e forma. Amava il disegno e desiderava diventare pittore.

Dopo aver frequentato gli anni del ginnasio, nasceva il primo conflitto con la famiglia riguardo al suo futuro. Il ragazzo desiderava perseguire il sogno di diventare pittore frequentando il liceo artistico e l’Accademia di Belle Arti, mentre il padre avrebbe desiderato che avesse concluso gli studi al liceo scientifico. Il giovane Josef prese la decisione di abbandonare la scuola e diventare apprendista nella bottega del padre. Amava conoscere i segreti del mestiere e continuava a studiare, leggere e disegnare ed in due anni

acquisì l’attestato di apprendista falegname, entrando successivamente nella Scuola speciale biennale per falegnami.

Gli anni dal 1938 al 1950 sono caratterizzati dalla sua formazione professionale e dagli studi a Praga, prima alla scuola per falegnami poi all’Accademia di Architettura e Arti Applicate. Sono stati gli anni drammatici della Seconda Guerra Mondiale e lo studio ed il lavoro erano per il giovane Svoboda il rifugio in cui assecondare paure ed incertezze. Anni terribili di angoscia e timori, vissuti accanto a chi ha lottato contro il terrore nazista, anche a costo della propria vita. Tuttavia, proprio durante il periodo della guerra, il Maestro entrò definitivamente a far parte del mondo del teatro.

Nel 1942, a Càslav, ha partecipato alla messa in scena di *Il parasole, il lunario e il mulino a vento* della scrittrice boema Božena Němcovà (1820 – 1862), e di *Marianna, la madre del reggimento* di Josef Kajetàn Tyl (1808 – 1856). A Praga frequentava quotidianamente il teatro, iniziava a crearsi una rete di conoscenze con alcuni nomi illustri del teatro ceco contemporaneo e studiava i lavori dei grandi scenografi e registi del tempo come Vasil’ev, Rintin, Exter, Tairov, Mejerchol’d o Stanislavskij. Inoltre, durante gli anni quaranta a Praga si era formato un gruppo a cui facevano parte un folto numero di studenti e artisti emergenti139, a cui faceva parte anche il giovane Svoboda. L’8 settembre 1943 il gruppo debuttò con la messa in scena *La morte di Empedocle* di Hölderin e successivamente con la *Sposa da Corona* di Strindberg, in cui per la prima volta il Maestro ha usato un elemento scenografico che da lui sarà tra i più indagati ed utilizzati, la scala.

La prima scenografia di Svoboda in cui l’elemento luminoso risulta predominante è stata quella concepita per l’ allestimento di *Pellegrinaggio* di Jiři Karnet nel 1944. (Fig. 70) La scena consisteva in sette iperbolidi coperti di tulle , su cui veniva ricercato attraverso la luce l’effetto di una grotta di stallatiti. Tutti i cambiamenti di scena erano affidati ai giochi di luce e dalla proiezione di diapositive, in cui gli attori apparivano esattamente come erano sul palco.

Dopo la fine della guerra iniziava il percorso di Svoboda all’Accademia di architettura, iscrivendosi al corso di filosofia per poter apprendere anche la storia dell’arte.

139 Alcuni nomi ricordati nella sua autobiografia: František Vrba, Vàclav Kašlìik, Ladislav Fikar, Jiři Brdečka, Alfréd Radok, Jiřì Fried, Arnost Paderlìk. J. Svoboda, *I segreti dello Spazio Teatrale* pag. 21

Decisi di dedicarmi seriamente allo studio dell’architettura, che ritenevo la base indispensabile per uno scenografo. L’architetto deve capire e sentire lo spazio, e deve saper costruire: i nostri migliori scenografi sono stati architetti.140

I primi approcci con il teatro in musica sono databili al 1945. La prima esperienza avveniva al Teatro del 5 Maggio di Praga e per volere del direttore Vàclav Kašlik. L’opera da allestire era *Gli Occhi di Kunala*, di Otokar Ostrčil, con la regia di Jiři Fried. L’episodio viene ricordato con affetto dal Maestro, come vero inizio della sua carriera teatrale, in cui per la prima volta, attraverso la sua scenografia, conferiva all’opera un ulteriore elemento drammatico. (Fig. 71)

La scenografia studiata da Svoboda consisteva in una pagoda a scalini, mobile, che cambiava posizione a seconda dei specifici momenti drammatici acquisendo particolari significati in accordo con il dramma.

Il 1945 è stato anche l’anno dell’incontro e della prima collaborazione di Svoboda con il regista Alfréd Radok (1914 – 1976), con cui si instaurò un rapporto non solo professionale che durò tutta la vita, ma anche di amicizia e di reciproca stima, grazie alla grande intesa che vi era sul piano artistico ed intellettuale.

L’anno seguente, nonostante fosse ancora uno studente al secondo anno oltre alla sua promozione a capo scenografo del Teatro del 5 Maggio, arrivò il primo scandalo legato alla messa in scena, con regia di Vàclav Kašlik, della *Sposa Venduta* di Bedřich Smetana (1824 – 1884), un’opera molto conosciuta e popolare, a cui il pubblico era abituato ad assistere con una scenografia tradizionale. La composizione di Svoboda di contro era fatta di disegni essenziali, teli bianchi, nastri e fiori e trasmetteva tutti quei valori e quei sentimenti racchiusi nell’opera in un modo originale e disorientante per uno spettatore abituato ad una messa in scena tradizionale.

Svoboda e Kašlik hanno collaborato anche nel 1947 per *Kàts Kabanovà*, opera di Janacek (1854 – 1928), molto conosciuta all’estero più che in patria. Il libretto e le parole rivestivano un’importanza capitale e la difficoltà per la scenografia era stabilire un rapporto con la musica, portatrice dell’intero significato dell’opera. La base concepita dallo scenografo per la scena era un albero, un grande melo, i cui grossi rami delineavano le strade ed i più sottili delineavano l’orizzonte esterno. Un tappeto simulava il fango su cui

140 *Ibidem*, pag. 25

erano disposte delle assi come passerelle. L’albero posava su colonnette di pietra e legno e le singole scene erano arricchite da particolari oggetti di scena che andavano dai mobili ai corvi di plastica. Tutto era posato su una piattaforma girevole e attraverso la luce e la creazione delle ombre degli oggetti e degli attori in scena si creavano effetti drammatici precisi per ogni scena. (Fig. 72)

Il rapporto con il Teatro Nazionale di Praga inizia nel 1946, dopo la presentazione da parte del giovane scenografo dei progetti per le scene di *Crapuloni in Paradiso* opera di Martens e Obey. Il direttore del settore prosa del teatro, Jindřich Honzl, con cui si sviluppa una grande sintonia, gli propone di collaborare nuovamente per la messa in scena de la *Vita degli Insetti* nello stesso anno e nel 1950 Svoboda diventa il direttore artistico e tecnico.

Il maestro dopo il passaggio al Teatro Nazionale non abbandona il *modus operandi* acquisito nel corso degli anni al Teatro del 5 Maggio, cercando di ricreare lo stesso ambiente di lavoro, in cui vi era un’organizzata divisione dei compiti e delle responsabilità in un’ottica di lavoro di gruppo molto accentuata. Il gruppo, doveva essere in grado di collaborare e di poter apportare modifiche e revisioni anche a ridosso della messa in scena. Il laboratorio creato da Svoboda al Teatro Nazionale era un’officina che superava il fabbisogno reale e poteva collaborare anche con altri teatri per messe in scena o per fornire intere scenografie in tempi estremamente rapidi. Era meta per visitatori provenienti da tutto il mondo ed è stato la fucina di numerose invenzioni e innovazioni, tra cui il controluce e l’alleggerimento della scenografia.

Svoboda è stato definito, oltre che un architetto, anche uno scienziato, artista e artigiano. La sua è una figura poliedrica e riassumeva aspetti di uno scienziato che con metodo e studio matematico preparava minuziosamente i propri esperimenti, ma anche di un artigiano stimolato dalla risoluzione dei problemi, ed ancora di un grande artista, caratterizzato da una finissima sensibilità e da un immenso rispetto nei confronti dell’opera drammatica su cui rivolgeva il proprio sguardo. Le invenzioni e gli esperimenti che ha condotto e portato a termine non sono mai stati fine a se stessi, ma scaturivano da problemi reali nati durante gli studi di una messa in scena.

Una delle innovazioni che hanno riscosso maggior successo e hanno aperto a successive sperimentazioni in epoca contemporanea è stata la contaminazione della scenografia tradizionale con la cinematografia. La tecnica che sarà portata al successo dalla *Lanterna Magika*, apriva la scenografia alla proiezione di immagini video che venivano applicate per

la prima volta, dopo l’esperienza dell’Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, nella messa in scena de *Il loro giorno* di Josef Topol nel 1959. Sfruttando il taglio cinematografico con cui il dramma è scritto, una delle scene più drammatiche in cui un passante veniva investito da un’automobile veniva risolta attraverso immagini video coordinate con la pantomima e i suoni. Il tutto doveva accadere senza la perdita dell’organicità e dell’armonia della scena, fini ultimi di qualsiasi scenografia. (Fig. 74)

Per la creazione di tale sistema che vede una libera contaminazione tra generi differenti, è fondamentale l’esperienza dell’Esposizione di Bruxelles del 1958. È stata la prima volta dopo la Seconda Guerra Mondiale in cui la Cecoslovacchia ha partecipato ad una mostra internazionale. Il tema assegnato alla troupe di Svoboda si intitolava “una giornata in Cecoslovacchia”. Il problema principale era trovare il modo di promuovere l’immagine della Nazione, che potesse essere chiaro, comprensibile ed attraente per i visitatori. Insieme al regista Radok, decisero di organizzare un breve spettacolo teatrale arricchito da proiezioni cinematografiche. *Lanterna Magika* era il nome sia della rappresentazione che del gruppo che si era formato, fondato nello stesso anno e stabilitosi in un edificio teatrale a Praga, diventando nel 1959 la sezione sperimentale del Teatro Nazionale, di cui Radok era direttore artistico.

Il progetto originario per la *Lanterna Magika* prevedeva come scenografo Milos Forman (1932 - ) e come compositore e musicista O. F. Korte. I programmi dovevano essere divertenti con tutte le componenti di scena intercambiabili.

Tuttavia la storia della *Lanterna Magika* è costellata da accelerazioni e brusche interruzioni, a causa delle numerose collaborazioni che impegnavano Svoboda nei maggiori teatri del mondo e da incomprensioni con la direzione del Teatro Nazionale che ne interrompe le attività nel 1960 e solleva Radok dall’incarico. Nello stesso anno anche Svoboda si allontana dalla *Lanterna Magika*, fino al 1973.

In tutto quel periodo ero sempre stato consapevole del fatto che, se volevamo andare avanti, avremmo dovuto trasformare la Lanterna Magica in un teatro stabile, con un repertorio programmato e una drammaturgia importante, che sfruttasse i principi tecnici su cui si basava il nostro lavoro.141

Per l’Expo 1958, Svoboda era lo scenografo dello spettacolo *Lanterna Magika* e Radok il regista. Nonostante il palcoscenico a disposizione fosse di piccole dimensioni, doveva ospitare varie azioni contemporanee in armonia. Le due presentatrici apparivano sia fisicamente sul palco che in video sullo schermo e nello stesso spazio erano collocati una banda di suonatori di cembalo, tre ballerine, un ballerino, il pianoforte ed altri elementi. Ogni azione di scena e variazione dovevano avvenire in modo fluido e coinvolgente, mantenendo l’organicità e l’armonia tra tutti gli elementi, reali e proiettati.

Il Maestro ritornava al lavoro alla Lanterna nel 1973, dopo l’interruzione forzata del 1960, assumendone la direzione artistica. Come regista non vi era più Radok, ma Evald Schorm. Nel 1976 mettevano in scena la prima de *Il circolo Magico*, il primo tentativo di mettere sulla scena della Lanterna un racconto coerente e scorrevole. L’opera, ancora oggi in repertorio, ha avuto un grandissimo successo non solo a Praga ma in tutto il mondo ed è stato replicato quasi cinquemila volte, “eravamo riusciti a comunicare con il pubblico internazionale perché interpretavamo sentimenti umani universalmente e perennemente validi e preziosi”142. Lo spettacolo racconta scene di vita di due clown, partendo dalla loro nascita e alternando momenti di allegria a momenti di tristezza. La loro vita risulta caratterizzata dal costante inseguimento dell’ideale di Venere, mutevole ed irraggiungibile, concludendosi con la presa di coscienza della distanza incolmabile tra la realtà e l’ideale. La messa in scena prevedeva la fusione di riprese, coreografie, proiezioni e musica.

Negli stessi anni, il Maestro dava vita a scenografie sempre più suggestive, frutto di continui studi, in particolare sulla luce.

L’*Amleto* del 1959 messo in scena al Teatro Nazionale di Praga con la regia di Jaromìr Pleskot ha preso vita da una scenografia costruita di forme essenziali, di linee e di luce. Studiando i fenomeni di riflessione e rifrazione dei raggi luminosi su superfici più o meno riflettenti e combinando tali effetti sia con l’illuminazione della scena e degli attori sia con gli elementi plastici che costituivano lo scheletro fisico della scena, il Maestro ha creato un insieme armonico e allusivo, in grado di evocare lo stato psichico dei personaggi.

Se il teatro di Shakespeare possedeva delle complessità per la messa in scena, poiché “è un teatro di pensiero, di azione degli attori, di spazio e di tempo precisi, ed esige la continuità dello spettacolo” gli allestimenti dei lavori del drammaturgo russo Čechov possiedono

altrettante problematiche, derivanti dalla natura stessa delle opere. *Il Gabbiano* è stata la prima opera con cui il Maestro si è confrontato. (Fig. 75)

I drammi di Čechov mi hanno sempre stimolato per l’impossibilità di rappresentarne l’atmosfera effimera. Che cosa può fare uno scenografo moderno? Se cede al testo e lo lascia parlare mancherà qualcosa. Se comincia ad illustralo, ci sarà qualcosa di superfluo. Come afferrare l’atmosfera, laddove le parole hanno anche un significato nascosto? Come creare uno spazio limitato, laddove esiste lontananza tra le persone, e come rendere la lontananza se queste invece si trovano vicine?143

Attraverso la tecnica del controluce, la scena doveva ricreare una giornata assolata e umida e trasmetterne il senso di oppressione e di afa intensa. Sul boccascena era predisposto uno schermo di luce inclinato verso il pubblico e dieci piccoli diaframmi con speciali riflettori e schermi parabolici erano distribuiti sul palco. Gli schermi erano ricoperti di fronde appese in uno spazio scuro, rivestito di velluto nero. Attraverso i rami, penetravano dei raggi di luce, dando vita ad un sentiero che gli attori percorrevano sino al retroscena, dove scomparivano immersi in una nebbia luminosa. L’elemento che ha giocato un ruolo fondamentale è stato il pulviscolo del palcoscenico che creava con il sapiente gioco di luci l’effetto desiderato di caligine lattiginosa tipica delle giornate estive.

Nel 1963 Svoboda si confrontava ancora con Shakespeare per la messa in scena di *Romeo e Giulietta* al Teatro Nazionale di Praga*.* La volontà era quella rappresentare l’autore inglese in modo moderno. La scena si costruiva con estrema semplicità e limpidezza tipiche della pittura rinascimentale italiana. La composizione scenica era cinetica, capace di creare per ogni scena situazioni differenti e costituita da un’architettura semplice dalle linee essenziali e permeata da un’atmosfera cristallina rintracciabile nei dipinti del Rinascimento italiano; doveva stupire per la semplicità e la precisione delle forme e delle proporzioni e la struttura corrispondeva all’esigenza di cambiare i singoli elementi al variare della scena. (Fig. 76)

Negli anni Sessanta e Settanta il maestro alterna messe in scena per opere in prosa ad allestimenti per l’opera lirica.

143 *Ibidem* pag.44

Per uno scenografo l’opera è una grande occasione, ma al tempo stesso anche un grosso problema. Egli deve sollecitare la fantasia dello spettatore, ma non soffocarla: non deve far credere niente, ma solo contribuire alla scoperta del senso attraverso precise allusioni, l’atmosfera di un assolo o di un coro. Si potrebbe dire che il suo compito consista nel raggiungere con mezzi realistici un effetto fantastico. E i mezzi devono essere quelli della finzione teatrale. Insomma, l’opera è incredibilmente esigente con tutti i professionisti che vi sono coinvolti.144

Il regista con cui ha collezionato gran parte di messe in scena operistiche all’estero è stato Götz Friedrich (1930 – 2000) a partire dal 1965 con l’allestimento della *Carmen* di Bizet, al Teatro di Brema e l’anno successivo con il *Trovatore* di Giuseppe Verdi, alla Komische Oper di Berlino.

Il 1966 è stato anche l’anno della messa in scena di *Don Giovanni* di Mozart. Non era la prima opera di Mozart con cui Svoboda si confrontava. Il primo allestimento de *Il Flauto Magico* è del 1957, con la regia di Bohumil Hrdlička al Teatro Nazionale di Praga*,* una messa in scena che ha suscitato grandi critiche, non possedendo la tradizionale connotazione dello spazio metafisico della fiaba.

In uno spazio astratto trattato con giochi di luce, avevamo vestito gli attori con abiti contemporanei. […] Il significato della favola di Schikaneder si era proiettato sull’attualità suggerendo qualcosa a qualcuno.

I luoghi non erano caratterizzati da coordinate spazio-temporali precise ma erano studiati in base alle indagini su associazioni di sentimenti ed idee, correlando concettualmente la visione di un momento drammatico con la sua intima essenza. È impossibile infatti concretizzare la fiaba senza che si perdano i significati ed i valori universali che racchiude. Il mistero del flauto viene incarnato dalla luce, mezzo espressivo che genera il racconto dalle tenebre del palco vuoto.

Il *Don Giovanni* è stato un lavoro per cui il maestro si è dovuto confrontare con notevoli difficoltà economiche da parte del Teatro di Brema, elaborando una messa in scena che potesse essere all’altezza del capolavoro ma che fosse anche poco costosa. La recita avveniva senza sipario e il profondo palco del Teatro era trasformato in una grande

144 *Ibidem*, pag. 65

scacchiera. Il dramma procedeva sulla scacchiera, in cui venivano mosse le varie pedine, cercando di mettere in risalto il lato più assurdo della storia. (Fig. 77)

Svoboda si è confrontato numerose volte con le opere di Mozart, tra cui in diversi allestimenti per il *Flauto Magico* successivi al 1957, ossia quelli del 1961 al Teatro Tyl di Praga e del 1970 a Monaco. Del 1971 è la prima versione dell’*Idomeneo*, messa in scena a Vienna, con la regia di Kašlìk. Nella scenografia si ritrovano elementi costanti nei progetti di Svoboa ed in continuo studio ed evoluzione. La scena era costituita da un soffitto barocco a forma di U, inclinato di 45° verso il pubblico. Il coro era disposto su una scala coperta a perimetro del soffitto. Questo era completato da uno specchio appeso, disposto perpendicolarmente al soffitto. (Fig. 78) La seconda messa in scena dell’ *Idomeneo* nel 1981 in Canada al National Art’s Center di Ottawa, proponeva una scenografia che superava lo stereotipo utilizzato comunemente per tale opera, ossia la figura di Poseidone dipinto. Lo spazio scenico infatti era ricavato dalla scomposizione di un gigantesco Poseidone di plastica, un grande cubo 7 metri per 7, modellato sulla fronte con il viso del Dio dei mari, scomponibile in cinque parti di uguale misura. Inoltre ha partecipato alla realizzazione delle scenografie per il film *Amadeus* del 1984 diretto da Milos Forman.

Un autore che suscitava un enorme fascino era Richard Wagner. Il primo approccio di Svoboda all’opera del grande compositore tedesco risaliva agli anni ’50 con un allestimento de *Il Vascello Fantasma145.* Per la stessa opera nel 1969 era a Bayreuth, al Festspielhaus, il tempio della musica wagneriana e custode del mito del Maestro.

Svoboda si è confrontato nel corso degli anni Settanta sia con il ciclo l’*Anello del Nibelungo* che con *Tristano ed Isotta* ed il *Tannhäuser*. Con Freidrich nel 1973 mettevano in scena l’*Anello* a Londra, al Covent Garden.

Compresi che per me sarebbe stata l’occasione unica che ogni scenografo sogna. Le opere di Wagner erano un continente inesplorato, ricco di immagini e di associazioni come l’Odissea, ci rendevamo conto che la Tetralogia andava considerata come un’epopea dell’eterna lotta per il potere sul palcoscenico del mondo. Scartammo un progetto dopo l’altro, finché non ci

145 *Il Vascello Fantasma*, anche conosciuto come *L’Olandese Volante* ( in tedesco *Der fliegende Holländer*) è un’opera di R. Wagner messa in scena per la prima volta dal grande compositore tedesco alla Semperoper di Dresda il 2 gennaio 1843.

accordammo su quello che rendeva meglio il concetto dell’Anello, rappresentandolo come uno spaccato della storia del pianeta Terra.146

Il palco era inizialmente vuoto, senza sipario e incorniciato da drappeggi neri e logori. Il preludio avveniva nel buio totale. Lo spazio e l’azione scenica iniziavano a delinearsi grazie al sapiente gioco di luci e di movimenti degli elementi di scena.

Il preludio cominciava nel buio assoluto. Poi un riflettore illuminava il pavimento, dove dal profondo emergeva la piattaforma fatta di tavole di legno che simboleggiavano il mondo; la piattaforma ruotava velocemente come il modello tolemaico della Terra. All’orizzonte appariva un punto fisso di diametro di cinque centimetri ottenuto con un laser rosso. La sua granulazione147era frantumata da speciali sistemi ottici che creavano una grafica cinetica di laser arricchita da altri colori, dal verde all’azzurro. La piattaforma si fermava rallentando, s’inclinava pian piano, e le sciabolate di luce scoprivano sul palcoscenico un nuovo mondo148

Le quattro fasi che componevano la Tetralogia sono state concepite seguendo particolari caratteri che le connotavano. L*’oro del Reno* aveva un carattere di mistero, la *Valchiria* rappresentava l’analisi dei conflitti tra mondo e uomo, il *Sigfrido* era interpretato come una favola nera e ne il *Crepuscolo degli Dei* si era individuata l’immagine dell’Inferno, raffigurante la fine dell’umanità. Alla fine dello spettacolo il palcoscenico ritorna ad essere vuoto, pronto ad accogliere un nuovo dramma, in un altro mondo.

L’opera wagneriana più amata dall’artista ceco è *Tristano e Isotta*. La messa in scena del 1974 è al Festspielhaus, con la regia di August Everding. La luce anche in questa scenografia è l’elemento con cui costruisce l’architettura dello spazio. Diventando un elemento di delimitazione spaziale, aveva il compito di rappresentare la prigione in cui era costretto l’amore tra i due protagonisti. Sia la definizione spaziale che quella temporale sono surreali, simboliche ed astratte, permettendo allo spettacolo scenografico di diventare significante della vicenda interiore dei protagonisti. (Fig. 79)

146 *Ibidem*, pag.85

147 Josef Svoboda approda a tale soluzione nel 1970 per la messa in scena de *Il Flauto Magico* a Monaco. La frantumazione del laser è stato un espediente estremamente d’avanguardia e pericoloso, ottenuto grazie alla collaborazione della Philips. *Svobodamagika* pag. 34

148 *Ibidem* pagg. 85-92

Per Tristano e Isotta cercai il modo migliore di esprimere l’amore infelice ed eterno imprigionandoli nella luce che creava l’atmosfera di tutta la loro storia. Ad esempio, prendiamo la scena dove Tristano riposa sotto l’albero, aspettando Isotta, La scenografia consisteva in un sistema di corde che rendevano possibili i cambiamenti dell’ambiente, mentre i due amanti, illuminati, formavano una macchia solare, fino a diventare parte stessa del sole.149

L’intera vita di Josef Svoboda è caratterizzata da un’assoluta dedizione nei confronti del lavoro teatrale. Tutta la sua biografia è tracciabile seguendo la cronologia delle sue opere, circa duecento, accumulate nel corso di un’intera vita. Teatro di prosa, opera lirica, balletto, televisione, sperimentazioni sono i tanti settori in cui il Maestro ceco si è cimentato con successo, tracciando imprescindibili punti di riferimento per la scenografia contemporanea, senza mai abbandonare il suo carattere artigianale, attento alle problematiche e capace di individuare nel lavoro di squadra un pregio, anziché un difetto. Egli infatti, nonostante si fosse formato in modo da conoscere i mestieri e le tecniche utilizzabili a teatro era profondamente legato all’aspetto della realizzazione pratica del progetto, che avveniva attraverso il confronto con gli altri membri del gruppo di lavoro, compreso il regista, gli attori, i tecnici e gli addetti alle macchine scenotecniche. Il confronto con il regista è di importanza capitale per la buona riuscita dell’opera, garante dell’unità e dell’omogeneità della messa in scena.

Sino alla fine della sua carriera, il Maestro ha sempre continuato a fantasticare sulle possibilità offerte dalla moderna tecnologia. Egli infatti sognava di portare sul palco l’ologramma, un’immagine virtuale e dinamica a tre dimensioni. Le sue sperimentazioni mosse dalla risoluzione delle problematiche scenografiche, dimostrano una grande curiosità nel percorrere strade nuove ed inesplorate. Dopotutto, egli paragonava il palcoscenico ad un pianoforte su cui poteva dare vita ad un numero infinito di variazioni, composizioni ed improvvisazioni, le quali tuttavia per essere artisticamente valide dovevano essere generate con maestria e grande conoscenza dello strumento. “Sul palcoscenico tutto è possibile. Ma bisogna suonare bene!”.

Josev Svoboda muore a Praga, il 9 Aprile del 2002.

149 *Ibidem*, pag. 85

* 1. *Craig e Svoboda. Due maestri a confronto*

Josef Svoboda è ricordato come un grande artista ma anche come un abile scienziato.

Il grande Maestro, ha avuto il merito non solo di aver creato allestimenti di importanza capitale per la storia della scenografia contemporanea, ma è anche stato un abilissimo sperimentatore. Ha portato in scena tecniche e oggetti che non avevano nulla in comune con il mondo del teatro.

Oggi la moderna scenografia e l’illuminotecnica possiedono strumenti altamente tecnologici che hanno reso possibile non solo l’automazione di processi scenotecnici ma anche la creazione di effetti speciali e suggestioni un tempo impossibili.

Edward Gordon Craig, il profeta della nuova arte teatrale, si è scontrato numerose volte contro il deficit tecnologico del suo tempo, in particolare in occasione dell’allestimento dell’*Amleto* di Mosca del 1912, nonostante il Teatro d’Arte fosse tra i migliori attrezzati d’Europa.

La perfezione scenica, perseguita attraverso uno studio meticoloso, i cui risultati venivano costantemente appuntati come in un vero esperimento scientifico, era stata ottenuta dal regista inglese solo nel suo *Model Stage*, in cui, come accade nella riproduzione in laboratorio dei fenomeni da analizzare, veniva ricreata una situazione ideale, in cui non vi erano riprodotte anche le problematiche tecniche e reali della messa in scena. Elementi concreti, come il peso delle scenografie e i movimenti che queste dovevano compiere in accordo con luci e suoni, si erano manifestati solo nel momento dell’allestimento vero e proprio.

Il risultato finale è stato uno spettacolo memorabile ma con elementi che hanno mutilato la visione ideale di Craig, uno fra tutti i cambi di scena a sipario chiuso per le difficoltà fisiche nel movimento degli *screens*.

Josef Svoboda conosceva il lavoro di Craig, ma non profondamente e come osserva Denis Bablet nel 1970, ha inconsciamente ed istintivamente realizzato il suo sogno, sorpassandolo, dando vita alla scena cinetica caratterizzata da una varietà e un’espressività sconosciuta.

I due grandi maestri appartengono ad epoche storiche differenti, a contesti differenti, a percorsi formativi differenti ma possono essere analizzati attraverso la logica di maestro e allievo, del profeta e del realizzatore.

Craig viene definito da Svoboda un profeta. La sua figura infatti, possiede un carattere visionario tipico di artisti come William Blake o Walt Whitman, di cui Craig si nutriva quotidianamente.

Tutta l’opera teorica di Gordon Craig possiede un carattere profetico e uno stile eccentrico rispetto alla trattatistica e alla manualistica del settore. Egli esprime le proprie teorie tramite la forma del dialogo, più comune alla filosofia che alla teoria scenografica, oppure tramite appunti e brevi saggi su specifiche tematiche, un metodo apparentemente opposto al rigore scientifico con cui approcciava i propri studi.

Craig nasce come attore sotto l’ombra di personalità ingombranti, Ellen Terry e Henry Irving verso cui sviluppa un ambivalente atteggiamento di ammirazione ma anche di fastidio, dato dall’impossibilità di affermarsi autonomamente. Nonostante abbia abbandonato il mestiere dell’attore per dedicarsi alla messa in scena e alla direzione degli spettacoli, non ha mai interrotto la sua *performance* sul palcoscenico della storia del teatro. La maschera che ha portato per una vita intera rappresentava l’artista controcorrente, che voleva affermare la propria visione dell’arte del teatro nonostante le critiche ed i numerosi rifiuti. Una maschera dietro la quale si celava una personalità sensibile ed insicura, le cui delusioni e amarezze si possono cogliere facilmente nella lettura delle numerose opere edite dal grande maestro inglese. Infatti le sue trattazioni, i suoi articoli ed i suoi interventi non possiedono mai un carattere sintetico e conciso, proiettato verso l’argomento centrale della dissertazione. Spesso sono attraversate da racconti di vita passata o aneddoti su particolari personaggi oppure da lunghe teorizzazioni al limite della speculazione filosofica. Craig era un uomo di teatro, nato e cresciuto a contatto con il mondo teatrale di cui ha assunto una profonda conoscenza prima come attore e successivamente come direttore di scena e regista. Nonostante la grande esperienza maturata nel corso di una vita intera, il regista inglese non è mai riuscito ad ottenere una messa in scena rispondente alla poetica della nuova arte teatrale teorizzata dal 1905 in *On The Art of Theatre.*

Il tentativo di teorizzare un teatro nuovo, diverso rispetto a quello in cui ha mosso i primi passi come attore e successivamente come *stage director*, si può leggere sia come tentativo di contrapposizione al mondo di Irving, sempre causa di frustrazioni e insoddisfazione, sia come sublimazione dei propri difetti, arrivando a dare vita all’idea di un teatro nuovo, fatto da uomini di grande esperienza e cultura e soprattutto dal grande artista, il regista, che come un Demiurgo aveva la possibilità di tradurre in forma le idee. In questa figura ideale

di regista, nel primo dialogo dell’*Arte del Teatro* si può scorgere un suo autoritratto ideale. Non aveva una grande fiducia nel lavoro di squadra e per ottenere un’opera omogenea sarebbe stato necessario che il regista si fosse occupato personalmente di ogni aspetto della messa in scena, sia a livello poetico che pratico, disegnando di propria mano i bozzetti, seguendo i lavori dei tecnici nel montaggio delle scene, ideando la regia delle luci, disegnando i costumi e scegliendo tessuti e colori. Lo *stage director*, che aveva anche il compito di leggere l’opera e trasporla visivamente, era una figura complessa, estremamente abile nell’affrontare tematiche differenti e profondo conoscitore del mestiere attoriale.

Le problematiche affrontate nelle teorie, non riguardavano solamente l’allestimento delle opere, ma anche le modalità e il ruolo degli attori sul rinnovato palcoscenico craighiano.

Recitare non è un’arte; è quindi non corretto parlare dell’attore come di un artista. Ciò che è accidentale è nemico dell’artista. L’arte è l’esatta antitesi della confusione, e la confusione è creata dall’accozzaglia di molti fatti accidentali. All’arte si arriva solo con un progetto. Quindi è chiaro che per produrre una qualsiasi opera d’arte, possiamo lavorare soltanto in quei materiali che possiamo controllare. L’uomo non è uno di questi materiali.150

Con l’ideazione della supermarionetta, un attore libero sia dalla convenzionale imitazione della natura ma anche dalle emozioni e da tutto ciò che esiste di irrazionale nell’essere umano, egli affronta e supera, le difficoltà che in gioventù sono state fonte di depressione ed infelicità.

Il mio atteggiamento circa l’intero argomento è frainteso da molti nel teatro. È considerato come un *mio* atteggiamento, solo mio; ai loro occhi io sembro uno stravagante attaccabrighe, un pessimista, un brontolone; uno che è stanco di una cosa e cerca di romperla. Perciò lasciamo parlare gli altri artisti con l’attore, e lasciamo l’attore a supportare la sua causa come meglio riesce e lasciamolo ascoltare la loro opinione in materia d’arte. Sediamoci qui a conversare, l’attore, il musicista, il pittore ed io. Io, che rappresento un’arte distinta da tutte queste, me ne starò in silenzio.

150 E. G. Craig, *On The Art of Theatre*, pagg. 55 – 56, traduzione mia.

[…] Ma lo scopo del Teatro nel suo complesso è quello di ripristinare la sua arte e può incominciare col bandire dal Teatro quest’idea dalla personificazione, quest’idea di riprodurre la Natura; poiché, fin tanto che essa rimarrà nel teatro, esso non potrà mai diventare libero. […]

È una cattiva arte quella che si serve di mezzi così violenti, così commoventi, da far dimenticare allo spettatore il fatto in sé, travolgendolo con la personalità dell’attore, con la commozione che egli comunica.[…]

L’attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta [*Über-Marionette*], in attesa di un nome migliore.

La Supermarionetta non competerà con la vita - ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in trance: aspirerà a vestirsi di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito vitale.151

Ciò che maggiormente differenzia la personalità di Craig da quella del maestro ceco è il diverso tipo di approccio nei confronti della realtà della scena. Craig, come testimoniato anche dai colloqui con Stanislavskij per la preparazione dell’*Amleto*, si perdeva in monologhi e pensieri astratti e più volte è stato richiamato alla concretezza dal regista russo152.

Josef Svoboda non proveniva da una famiglia di teatranti ed il suo ingresso nel mondo del teatro è avvenuto grazie alla poliedrica curiosità che lo ha contraddistinto. Tuttavia, grazie alla formazione artigianale e agli studi di architettura, geometria, matematica e fisica accanto a quelli umanistici di storia dell’arte, estetica, letteratura e filosofia, ha reso possibile la formazione di un notevole senso artistico ma anche concretamente artigianale e scientifico.

Gli esperimenti e le ideazioni erano costantemente rapportate alla realtà e alla possibilità di mettere in scena ciò che si era progettato, avvalendosi dei consigli dei tecnici e dei collaboratori. Svoboda ha avuto un’importanza capitale dal punto di vista della sperimentazione tecnica sul palcoscenico. Era infatti, sempre alla ricerca di nuovi effetti e dei metodi per renderli possibili.

Il suo grande amore per la luce, lo ha portato ha ricercare tra le infinite potenzialità rapportate alla materia, allo spazio o al colore.

151 *Ibidem*, pag. 64 – 85, traduzione mia

152 F. Marotti, *Amleto o dell’oxymoron*, pagg. 185 - 272

In teatro, la sperimentazione è paragonabile a un intervento su un corpo vivo, dove l’organismo è già perfettamente assestato. Un esperimento di tecniche nuove scombussola le strutture convenzionali, e può provocare situazioni paradossali, in contrasto con la logica dello spettacolo. […] Sperimentare significa accettare il rischio, soprattutto in teatro, dove l’unico laboratorio è il palcoscenico.

L’unico laboratorio su cui l’esperimento può avvenire è il palco, e nessun modello o progetto ideale può riprodurre tutte le interferenze e le problematiche che si possono verificare nella realtà. Se Craig poteva sperimentare le infinite potenzialità della luce e del sistema degli *screens* sul *model stage*, Svoboda ha la possibilità di sperimentare direttamente sul palco, grazie alla grande elasticità con cui utilizza e plasma a suo favore gli strumenti tecnici.

La curiosità nei confronti della relazione tra luce e materia, ha portato Svoboda a superare il vincolo della proiezione su una superficie omogenea e liscia, estendendo le potenzialità degli strumenti sino all’invenzione della pseudoplastica. In particolare si può osservare la messa in scena de *Lo Scambio* di Paul Claudel (1868-1955), all’Odéon a Parigi, nel 1982. Era uno spazio neutro, che solo attraverso l’illuminazione acquisiva una determinata fisionomia. Lo spazio del palco è riempito da corde grigie dal diametro di 4 millimetri, tese dal pavimento al soffitto, e disposte a distanze regolari di 4 centimetri. Con la proiezione di raggi si creava l’illusione di una profondità infinita (fig.)

I risultati ottenuti, derivano sia da scoperte empiriche, sia da un costante lavoro di aggiornamento sulle potenzialità tecnologiche e da una profonda conoscenza della tecnica e delle leggi della fisica.

Se volete creare delle luci teatrali veramente efficaci, non potrete evitare di tornare a studiare i trattati di ottica […] inoltre, se in ottica uno più uno fa due, nell’arte i conti tornano diversamente e qualche volta può essere interessante cercare di andare contro le leggi dell’ottica. […] La luce ha possibilità fantastiche e quando si capiscono le leggo dell’ottica e della luministica, si hanno potenzialità infinite.153

153 J. Svoboda, *Architetture dell’Immaginario*, pag.70

Ciò che non ha reso possibile l’ideale degli *screens* e di una rappresentazione cinetica in cui movimento, luci, suoni, azioni e parole collaborano e si fondono nell’arte teatrale, in Svoboda viene ampiamente superato.

È innegabile una paternità craighiana nell’ideale cinetico di scenografia, concepita dal maestro ceco non come un fisso monolite con il compito di raffigurare il dramma, ma come un elemento attivo del dramma, in cui ogni elemento è minuziosamente studiato per creare una struttura armoniosa e che potesse rivestire un ruolo di primo piano senza infrangere l’equilibrio tra elemento visivo e drammaturgia.

I pannelli mobili della scenografia di *Amleto* del ‘59 possono richiamare l’ideale degli *screens*, soprattutto nel meccanismo di base, costituito dalla volontà di creare infinite possibilità di scena utilizzando il movimento dei pannelli coerentemente con le luci.

Tuttavia, la dimensione artigianale e pratica che caratterizzava il metodo di Svoboda non solo gli ha permesso di sperimentare materiali, forme, tecniche ed attrezzature senza alcun tipo di vincoli ma gli ha anche donato la possibilità di instaurare un fecondo rapporto tra immaginario e reale che gli ha permesso di portare sulla scena effetti sconosciuti.

* 1. Amleto*. The glass of fashion*

*A quello che è fatto non si può porre rimedio. Gli uomini a volte compiono atti inconsulti e*

*quando hanno il tempo di riflettere se ne pentono*

W.Shakespeare, *Riccardo III*

Josef Svoboda affronta per la prima volta *Amleto* nel 1959, al Teatro Nazionale di Praga con la regia di Pleskot. Come rappresentare una tragedia elisabettiana in epoca atomica?

*Amleto* dovrebbe essere un dramma per tutti. *Amleto* senza mistero, Amleto come essere umano, una persona che pensa tra coloro che agiscono… un dramma per le masse154

Il regista aveva chiesto una scenografia cinetica senza che questa avesse un apparato meccanico troppo ingombrante e maldestro.

La soluzione progettata da Svoboda prescindeva da qualsiasi realismo scenico per creare uno spazio evocativo e senza tempo, in cui una tragedia del XVI secolo poteva esprimere tutta la modernità che gli è propria.

Secondo Svoboda, il teatro di Shakespeare è simile al codice genetico umano, poiché nei suoi drammi sono contemplate tutte le possibilità dell’agire dell’uomo.

Amo il suo teatro perché rappresenta il mondo intero, tanto che a realizzarlo non bastano i pittori, gli attori, i registi, i musicisti, i ballerini, ma devono mettercisi tutti loro insieme: il modo in cui egli ha visto la natura umana può essere espresso solo dal teatro in tutta la sua complessità. Shakespeare è un autore multimediale ante litteram, poiché ci ha creato uno strumento in grado di scoprire le proprietà umane, da suonare allo stesso modo degli altri strumenti, tristemente, tragicamente, o con grande allegria. E grazie a questo strumento si può esprimere l’intera storia dell’umanità155.

La luce, ancora una volta sarebbe stato l’elemento che avrebbe costruito lo spazio scenico del dramma. La scena è progettata attraverso uno schema semplice, costituito da venti

154 J*.* Burian *Designing Hamlet with Screens and Panels*, in *Theatre Design & Technology*, Vol. 43 N. 2, pagg. 23 – 24, traduzione mia.

155 *Svobodamagika*, pag. 30

pannelli rettangolari, della misura di circa 8x2 metri, disposti su undici file parallele, ed ogni livello è più alto rispetto al precedente di circa 18 centimetri. Nove dei dodici piani paralleli ospitavano due pannelli, mentre i restanti uno solo. (Fig. 80)

All’elemento verticale degli schermi è contrapposto l’elemento orizzontale costituito da una scala che ricopriva tutta l’estensione del palcoscenico. (Figg. 81 - 82)

Forme geometriche essenziali e luce si fondevano, in un insieme armonico e suggestivo, dove l’elemento che possedeva una presenza reale veniva sfruttato come corpo illuminato e l’elemento immateriale della luce plasmava lo spazio, creandone l’ossatura architettonica. Lo spazio era articolato tra elementi essenziali e linee geometriche pure. Ad una tale purezza di linee si contrapponeva il complesso meccanismo di luci e movimenti che donava vita alla scena, tra cui il principio del controluce, un tipo di illuminazione del soggetto particolarmente suggestivo e drammatico, che donava una plasticità impossibile da ottenere con una semplice illuminazione frontale. Il controluce è fortemente espressivo e si ottiene ponendo una sorgente di luce alle spalle degli oggetti o degli attori, distaccandoli dal fondale. Si può ottenere sia con l’illuminazione del fondale che lasciandolo in ombra ed utilizzare una fonte intensa, alle spalle del soggetto e rivolta verso il pubblico. In tal caso la sagoma, totalmente in ombra, risulta essere circondata da un’aura luminosa. (Fig. 73)

Nell’ *Amleto,* per sfruttare al meglio le possibilità offerte sia dalla luce diretta che dai fenomeni di riflessione e rifrazione, i pannelli erano stati concepiti ricoperti di una superficie metallica riflettente, funzionale ai giochi di luce. A causa dell’eccessivo peso, il maestro ha scelto una copertura in plastica nera e lucida.

I pannelli non erano altro che venti specchi neri, in continuo movimento parallelo alla linea orizzontale del palco, le cui posizioni, raccolte in una sequenza di ventuno differenti combinazioni caratterizzavano ogni singola scena del dramma. (Figg. 83 – 84)

La scenografia non era studiata per entrare in competizione con il dramma o per essere un elemento di distrazione, ma doveva creare un insieme omogeneo con tutti gli elementi che collaboravano alla messa in scena; doveva essere un elemento attivo, partecipe e integrato nell’atmosfera dell’opera, rafforzandone la potenza drammatica, un elemento a servizio del testo, creato sfruttando ogni possibilità che la moderna tecnologia poteva offrire.

Tuttavia, nonostante la innata difficoltà per la rappresentazione scenica del dramma, si inseriva l’ulteriore problematica dell’apparizione dello Spettro del padre di Amleto, una

questione che aveva creato non poche difficolta a Craig per la messa in scena di Mosca nel 1912 e su cui ha ampiamente dibattuto negli scritti teorici156.

Lo Spettro doveva essere credibile agli occhi del pubblico del XX secolo dell’era cinematografica e del progresso tecnologico. Le difficoltà nel trovare una soluzione scenica soddisfacente sono ben documentate dal maestro nella sua autobiografia.

Durante gli esperimenti effettuati con l’elettricista del Teatro, si è giunti banalmente a scoprire che un semplice effetto di riflessi poteva generare l’immagine dello Spettro tanto desiderata. In particolare, attraverso la riflessione sullo specchio di due fasci di luce provenienti da due fonti posizionate di fronte al palco, poteva evocare la presenza di due occhi. Lo Spettro di Amleto prendeva vita sul palco di Praga attraverso un semplice gioco di riflessi tra luce e superfici lucide. “Ogni banalità è piena di miracoli”, afferma lo stesso Svoboda ricordando la scoperta di tale effetto. La presenza evocativa e immateriale, creata grazie alla pittura di luce, poteva dare corpo ad un elemento irrazionale, rendendolo credibile. (Fig. 85)

Lo specchio, insieme alla scala è stato un elemento enormemente studiato da Svoboda, impiegato in numerose occasioni e con funzionalità sceniche differenti, spingendo le sperimentazioni ai limiti delle potenzialità fisiche dell’oggetto.

La superficie riflettente, che poteva essere costituita da plexiglas, metallo o plastica leggera, è stata impiegata sia in piccole che in gigantesche dimensioni157, mettendo a punto anche speciali specchi ultraleggeri, gli *specchipiuma*.

Lo specchio aveva la possibilità di aprire ulteriori scorci prospettici sul palco, regalando nuovi punti di vista ed aprendo visioni inusuali che mostravano azioni esterne all’area scenica.

Svoboda ha utilizzato lo specchio non solo come moltiplicatore di luce ma anche in relazione alle ombre. Infatti se lo specchio non “vedeva” nulla era totalmente nero, e poteva creare suggestioni di vuoto e di oscurità totale.

Una soluzione altamente suggestiva dell’uso dello specchio come fondale scenografico è data dall’allestimento de *La Traviata* di Verdi del 1992, allo Sferistico di Macerata con la regia di Henning Brockhaus. (Figg. 87 – 90)

156 E. G. Craig, *On the ghosts in the tragedies of Shakespeare* e *Shakespeare’s Plays* in *On The art of Theatre,* pag. 264 - 285

157 Nel 1961 usò per la prima volta uno specchio in plexiglas metallizzato di grandi dimensioni nella messa in

scena de *Il Flauto Magico*. F. Crisafulli, *Luce Attiva*, pag. 152

Il grande fondale, che misurava 22x12 metri era costituito da un mosaico di specchi leggeri, costituiti da una materiale utilizzato dall’industria aerospaziale e montati su una struttura inclinabile. All’inizio lo specchio era a terra, sul palco vuoto. Successivamente veniva sollevato, mostrando un sipario dipinto su un tappeto posto sul palco, poi rimosso per mostrare un secondo tappeto dipinto. Nell’ultima scena, lo specchio rifletteva le azioni sul palco nudo, rafforzando il momento drammatico della rovina di Violetta e preparando l’atmosfera al finale tragico, in cui lo specchio assumeva posizione perpendicolare rispetto al palco, riflettendo la platea e i palchetti, in un atto finale di coinvolgimento del pubblico, rompendo la tradizionale separazione tra sala e scena attraverso un espediente apparentemente semplice ma di enorme suggestione.

La scenografia de La Traviata si basava su un pavimento a specchio e sulla presenza di una prospettiva dipinta, divisa in due, come un sipario. Quando questa prospettiva si apriva, l’immagine si rifletteva verticalmente nello specchio e si formava un’altra prospettiva che apriva nuove possibilità. Era importantissimo che i cantanti si potessero muovere liberamente in un’atmosfera perfettamente unitaria di elementi e materiali immaginari. Non si facevano magie con la luce: l’illuminazione era molto semplice, e si limitava a dare visibilità all’ambiente, dove tutta la scena era dipinta nei minimi particolari. Questa concezione scenografica contribuì a risolvere in modo molto suggestivo l’ultimo atto, con la scena dell’asta. Il pavimento di legno con i tappeti arrotolati, i lampadari a terra, i resti del mobilio, tutto marcato con i prezzi di vendita. E sul letto, in mezzo a questo sfacelo, stava morendo La Traviata. Tutti i critici concordarono nell’affermare che non avevano mai visto un finale così efficace158.

Per la seconda messa in scena di *Amleto*, nel 1965 al Theatre Nationale de Belgique a Bruxelles, Svoboda non abbandona l’idea di una scenografia cinetica in cui lo specchio poteva esprimere notevoli potenzialità drammatiche. La scena era incentrata sul tema dello spazio, costruito da un labirintico mosaico verticale costituito da semplici elementi geometrici e da scale in continuo movimento. Lo sfondo era formato da una superficie riflettente, inclinata di 45° verso la platea. Attraverso tale elemento, si ovviava anche alla problematica della rappresentazione dello Spettro poichè Amleto, con le spalle al pubblico e rivolto verso lo specchio, creava un’immagine riflessa di sé ed evocava lo Spettro del padre situato in una dimensione non reale, pronunciando le sue parole. Sfruttando il

158 J. Svoboda, *Op. Cit.* , pagg. 180-182

semplice effetto ottico della riflessione dell’immagine dell’attore, Svoboda riesce ad evocare un elemento che proviene dal mondo delle ombre, un mondo inaccessibile ma che può acquisire una sua dimensione reale grazie ad un semplice espediente ottico. La soluzione, oltre ad essere caratterizzata da una sintesi ancor più marcata rispetto alle realizzazioni del ’59 in cui lo Spettro compariva in forma astratta al di fuori della figura di Amleto, si ricollega per la natura stessa dello specchio, all’essenza intima del dramma di Shakespeare interamente giocato sui meccanismi di riflessione. (Fig. 86 – 87)

*Amleto* è una tragedia che sulla duplicità costruisce le sue dinamiche, dalle più superficiali fino alle più profonde, radicate nell’animo umano. È un dramma che si sviluppa attraverso contrapposizioni tra poli opposti che generano tensioni tragiche, al cui fulcro vi è l’uomo rinascimentale, che si affida alla ragione e rende il pensiero il principale motore della propria esistenza.

Lo specchio è immagine e simbolo di duplicità. L’espediente scenico dello specchio lega gli allestimenti di Svoboda ad uno dei temi cardine del dramma di *Amleto* e più in generale, alla tematica della conoscenza di sé.

Tutto il dramma di *Amleto* è percorso dal tema della visione e del rispecchiamento, fonte di turbamenti ma anche alla base della formazione del sapere e della memoria dell’uomo.

Tale elemento viene messo in particolare rilievo, sia nel momento del contatto con il mondo dei morti, rappresentato dallo Spettro del Re Amleto, sia nella dinamica del metateatro, in cui, grazie all’arte teatrale, si crea un complesso gioco di sguardi e rispecchiamenti tra gli attori, la corte e il pubblico in sala.

Il concetto stesso di teatro, espresso da Shakespeare per mezzo di Amleto è tutto un gioco di specchi.

Amleto – Non scavalcare la moderazione della natura. Perché ogni cosa troppo esagerata è lontana dai propositi del teatro, il cui fine, dalle origini ad ora, è stato ed è di tenere, per così dire, lo specchio alla natura, di mostrare alla virtù i suoi lineamenti, al vizio la sua immagine, e all’età e al corpo del tempo la loro forma e impronta159.

Il teatro è concepito come un mezzo attraverso cui lo spettatore rispecchia tutto il suo mondo. Esso è lo specchio della natura e rivela vizi e virtù dell’uomo attraverso

159 W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, scena 2, vv. 19 – 24

l’imitazione di eventi esemplari. La dinamica si completa attraverso la generazione di immagini nella mente dello spettatore. Il riflesso infatti muove un meccanismo nella mente umana simile alla stampa, generando nella memoria un’impronta di ciò che si è appena visto. Inoltre, si presuppone un ulteriore gioco di riflessi, nel momento in cui lo spettatore, dopo aver assistito ed assimilato nella propria memoria l’immagine vista, risponde mostrando un’espressione differente rispetto al volto passivo associato allo specchio.

L’espediente del metateatro non è fine a sé stesso come un semplice virtuosismo drammaturgico dell’autore, ma è legato profondamente allo svolgimento del dramma e oltretutto può essere interpretato come una dichiarazione di poetica e di intenti da parte dell’autore, che attraverso le parole di Amleto descrive i meccanismi che regolano i rapporti tra scena e pubblico, regalando un ritratto ideale delle dinamiche che caratterizzavano il teatro elisabettiano di XVI secolo. Un teatro, come affermato dallo stesso Svoboda, in cui si faceva grande affidamento sulla fantasia dello spettatore e non concentrato nel produrre stupore, poiché la vicenda è chiara sin dall’inizio. Il teatro elisabettiano, inoltre si svolgeva in strutture in cui non vi era grande spazio per la scenografia, i palchi erano di dimensione piuttosto contenuta ed essendo privi di tetto la luce che dominava era quella naturale del sole, rendendo impossibile i giochi di luce e di meraviglie. La finalità di tale teatro era quella di restituire un’immagine in cui lo spettatore poteva riconoscersi e individuare pregi e mali del proprio tempo e della propria persona.

Il gioco di riflessi messo in scena durante il *L’Assassinio di Gonzago*, definito da Amleto *mouse trap*, la trappola per topi, può essere assimilato ad una scenografia costituita da elementi riflettenti, in cui si incrociano sguardi e riflessi. Amleto, attraverso il sapiente utilizzo dell’arte teatrale vuole intrappolare re Claudio, attraverso una reazione emotiva difficilmente controllabile dalla ragione, suscitata dalla vista del riflesso dei suoi crimini.

Amleto, un uomo di pensiero come viene definito da Pleskot, è investito di un compito iperbolico che lo porta inevitabilmente alla sua autodistruzione. Egli incarna la figura di colui che deve purificare dal male la propria famiglia e che deve vendicare l’orrendo crimine subito dal padre. Un compito vissuto nell’eterna lotta tra il pensiero e l’azione e tra la ragione e l’istinto, lotta che lacera il principe in una profonda crisi di coscienza. Nei suoi monologhi infatti, vi è sia una parte riflessiva sia continue sollecitazioni che egli si infligge per poter portare a termine la missione che lo Spettro del padre gli ha affidato. L’uccisione del re non basterebbe ad esaudire tale compito. La purificazione deve essere

totale e passare attraverso l’espiazione delle colpe da parte di chi ha trasformato la Corte in una dimora di crimini e peccati, distruggendo l’ordine naturale degli eventi e creando situazioni incestuose al limite del decoro.

Amleto attraverso un arguto utilizzo dello strumento teatrale, pone davanti al re inconsapevole, uno specchio su cui i crimini prendono concreta forma e grazie al quale riesce a trovare, riflesso sul volto di Claudio, le risposte ai suoi dubbi.

Il gioco di specchi non si conclude solo con la verifica di Amleto delle parole sentite dal padre160, riguardo ai peccati del fratello Claudio, ma partecipa attivamente al processo di purificazione della Corte, che messa a confronto con la propria immagine orrenda la obbliga a prendere coscienza di sé e dei peccati commessi. Amleto così genera un violento atto di forza sul re e sulla regina, sua madre e vedova del re ucciso, che tuttavia non contempla l’utilizzo della violenza fisica, ma innesca una profonda e indesiderata relazione con i propri peccati.

Chi guarda nello specchio dell’acqua vede per prima cosa, è vero, la propria immagine. Chi va verso sé stesso rischia l’incontro con sé stesso. Lo specchio non lusinga; mostra fedelmente quel che in lui si riflette, e cioè quel volto che non mostriamo mai al mondo, perché lo veliamo per messo della persona, la maschera dell’attore. Ma dietro la maschera c’è lo specchio che mostra il vero volto. […] L’incontro con sé stessi è una delle esperienze più sgradevoli, alle quali si sfugge proiettando tutto ciò che è negativo sul mondo circostante161

Come lo Spettro parla ad Amleto senza manifestarsi fisicamente sulla scena, così il principe, attraverso un’immaginaria stanza di specchi, intrappola il Re. Una stanza che riflette esclusivamente i propri peccati, con cui Claudio si trova a confrontarsi all’improvviso, senza poter dare un volto ed un nome a chi gli pone tali questioni, a chi, senza manifestarsi in carne ed ossa si insinua nella sua mente con il potente mezzo dell’evocazione; si trova di fronte alla potenza della coscienza con cui il Re deve necessariamente scontrarsi.

La Scenografia del ’59 restituisce nella sua immaterialità la complessa dinamica psicologica su cui è costruito l’intero dramma, utilizzando come elemento scenico lo specchio vivificato dal complesso gioco di luci, legandosi all’essenza profonda dell’opera e

160 W. Shakespeare, *Amleto*, Atto I, v

161 C.G. Jung, *Gli Archetipi dell’Inconscio Collettivo*, pag.38

alla poetica di Shakespeare, utilizzando come mezzo espressivo l’evocazione e non una banale illustrazione del dramma. Lo specchio che inganna e che mostra, l’emblema di duplicità, l’ingannevole mezzo che grazie ai giochi ottici di luce ha mostrato a Narciso la sua immagine permettendo di conoscersi, viene utilizzato dal maestro per alludere alla presenza di elementi inaccessibili, di spettri e turbamenti d’animo che possono prendere vita solo attraverso il superamento della rappresentazione verosimile. Tuttavia, per la caratteristica strutturale della scenografia del ‘59, è più corretto parlare di una molteplicità di specchi sul palco, specchi neri, lucidi, studiati con precisione scentifica nei colori e nei materiali affinché esaudissero al meglio le esigenze di riflessione e rifrazione della luce per la creazione di effetti atmosferici, passaggi psicologici e materializzazione di elementi invisibili. Lo spazio in cui si svolge la tragedia shakespeariana non è più caratterizzato da una sovrabbondanza di elementi decorativi o da una precisa ricostruzione filologica di ambienti e costumi. Lo spazio si svuota, come accade nelle teorie craighiane, e si popola di raggi, riflessi luci e ombre, volumi e corpi in movimento, perdendo verosimiglianza ma guadagnando credibilità. Infatti, benché lo spettatore sia a conoscenza della finzione in atto davanti ai propri occhi, la messa in scena dell’incorporeo e del soprannaturale con i giochi di luce, così astratti ma nel contempo reali, permette la totale partecipazione mentale e psicologica al dramma, minando quel sicuro confine tra verità e finzione.

*Amleto* e la sua più intima duplicità, riscontrata sia da un’analisi testuale che psicanalitica, prendono vita grazie agli stessi elementi che si alternano continuamente all’interno del dramma, ossia luci, ombre e specchi e diventano gli elementi strutturali dell’architettura non solo fisica ma anche concettuale della messa in scena.

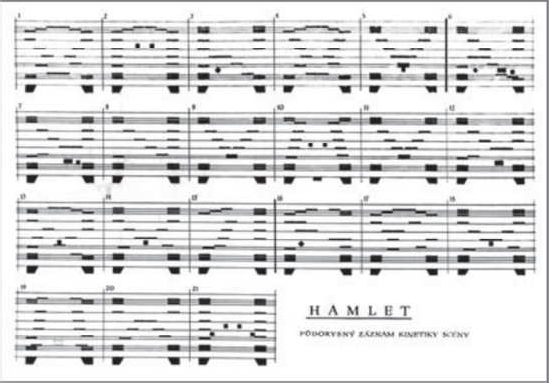


Figura 80 - J. Svoboda, Schema di distribuzione dei pannelli per le ventuno scene dell'*Amleto* di

W. Shakespeare, in scena al Teatro Nazionale di Praga, 1959



Figura 81 - J. Svoboda, *Amleto,* Teatro Nazionale, Praga 1959. Particolare di scena

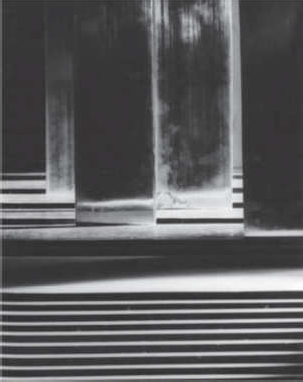


Figura 82 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959. Particolare di scena



Figura 83 - J. Svoboda, *Amleto,* Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena



Figura 84 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena. Radovan Lukavský nelle vesti di Amleto



Figura 85 - J. Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga 1959, fotografia di scena. Radovan Lukavský nelle vesti di Amleto



Figura 86 - J. Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena



Figura 87 - J. Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena



Figura 88 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena

Figura 89 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena

Figura 90 - J. Svoboda, *La Traviata* di G. Verdi, Arena Sferisterio, Macerata 1992, fotografia di scena