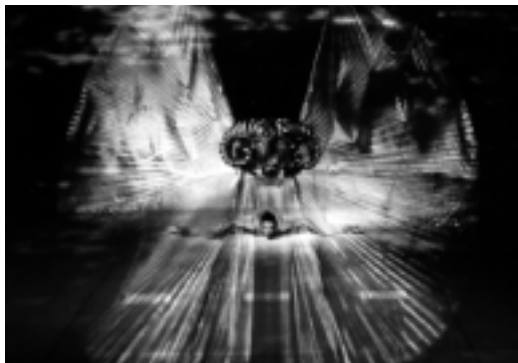


*La luce: Ewald Schorm, Jaroslav Kučera,
Jindřich Smetana, Michael Kocáb,
«Odyseus», «Laterna Magika», Praga
1987*



*Le proiezioni: Josef Svoboda, Emil Radok,
«Polyécran», Expo 58, Bruxelles.*



*Il fondale: Josef Svoboda, Giuseppe Verdi,
«Macbeth», Opéra, Montreal 1983.*



*Lo specchio: Josef Svoboda, Giuseppe Verdi,
«La Traviata», Opera, Macerata 1992.*



Dal fondale alla macchina scenica: architettura dell'immaginario

M. Isabella Vesco

Non credo ci sia più da meravigliarsi se in un seminario che ha come titolo *Innovazione in architettura*, si parla di innovazioni in teatro. Non è certo il luogo per spiegare che la scenografia è un progetto di architettura o, come ho già scritto, è una “architettura senza fondamenta”.

Si sa che ormai l'uso del fondale scenografico è superato; il passaggio da scena quadro a scena spazio, risale ai primi anni del Novecento quando Adolphe Appia e Gordon Craig, definiti i pionieri della scenografia moderna, hanno iniziato a utilizzare in palcoscenico non solo elementi bidimensionali ma strutture a tre dimensioni. Oltre a questa importante innovazione, la scenografia, sempre in quegli stessi anni, ha iniziato a trasformarsi da quella di tipo naturalistico-illusionistico, tendente a creare scene il più possibile verosimili e descrittive - con l'uso di fondali e quinte praticabili - a una scena plastica, libera da fronzoli e soprattutto evocativa e non descrittiva.

E tuttavia non si può affermare che la spinta innovativa delle prime esperienze d'avanguardia abbia ancora oggi spazzato il campo dalla impostazione della scena ottocentesca descrittiva. Se infatti diamo uno sguardo a ciò che avviene, per fortuna non in tutti i teatri, la scenografia rimane spesso ancorata a schemi tradizionali.

Per questo mi sembra significativo ricordare il lavoro dello scenografo ceco Josef Svoboda¹, recentemente scomparso, che può considerarsi la personalità più importante al mondo nel campo delle arti legate allo spettacolo e che ha saputo sviluppare le più interessanti innovazioni nel campo teatrale, nella seconda metà del ventesimo secolo, a partire dall'insegnamento dei maestri dell'avanguardia. Creatore di una combinazione rivoluzionaria di luce, film e musica, Svoboda ha influenzato gli sviluppi del teatro multimediale contemporaneo con gli spettacoli realizzati insieme al regista Alfréd Radok.

Vorrei riprendere la definizione del termine “innovare”, estratta dal *Dizionario italiano ragionato*²: «Trasformare con l'introduzione di elementi nuovi, rispondenti al gusto, allo stile, alla mentalità, allo spirito dei tempi moderni, o di quelli in arrivo». Il lavoro di Josef Svoboda, sin dal 1943, corrisponde *in toto* a tale definizione con i suoi sipari di luce, con le proiezioni, con l'uso degli specchi e con le trasformazioni dei materiali.

Alla voce “innovazione”, sempre nello stesso dizionario, si legge «Trasformazione che porta con sé elementi di novità, di modernità e segna un allontanamento dal passato, dalle situazioni precedenti. Introduzione di nuovi principi, metodi e ordinamenti». Anche qui

1. Josef Svoboda è nato a Caslav, nella Boemia, il 10 maggio del 1920 e morto a Praga l'8 aprile del 2002.

2. T. BOLELLI, A. GIANNI, L. SATTA et altri (a cura di), *Dizionario italiano ragionato*, D'Anna, Firenze 1989.

l'architetto/scenografo ceco risponde in pieno; la qualità delle sue invenzioni è ben nota a chi sappia un po' di teatro. In realtà Svoboda è molto di più del semplice scenografo; è un instancabile sperimentatore di linguaggi espressivi; la sua visione del teatro è completa: arti visive, architettura, fotografia, cinema e, poi ancora, fisica, chimica, scienze ottiche, fino alle nuove tecnologie legate all'uso del laser. Praticamente, è un continuatore di quella idea di arte totale in cui diverse discipline si fondono in un *unicum* (in precedenza, Wagner aveva avuto gli stessi obiettivi).

Con lui, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, il teatro è tornato a essere l'interprete di una nuova generazione, con mezzi e metodi completamente nuovi, diversi da quelli del teatro convenzionale, non disdegnando però, a priori, i mezzi espressivi legati all'allestimento tradizionale.

La ricca ricerca svobodiana si muove principalmente in due direzioni: verso la luce e verso la mobilità. Questo architetto, alchimista della luce e dello spazio, ha contribuito a cambiare l'idea stessa di rappresentazione aprendo i suoi interessi ai linguaggi multimediali: *polyvision*, *polyscream*, riprese cineteatrali, l'uso di immagini sia fisse che mobili.

Il processo innovativo/evolitivo della scenografia ha trasformato le quinte bidimensionali in forme tridimensionali e il fondale in "non-fondale", cioè in un elemento che, se da un lato nega la sua storica caratterizzazione, dall'altro ne riafferma le finalità.

Per Svoboda, come anche per quasi tutti gli architetti-scenografi, lo spazio del palcoscenico non è un "dato amorfo" ma uno spazio che si costruisce; ciò proprio per mettere in relazione lo spazio di chi guarda con lo spazio di chi recita; il pubblico e la scena, la realtà e la metafora.

Per semplicità vorrei prendere in esame alcuni degli elementi innovativi che ritroviamo nella sua lunga esperienza teatrale (ha vissuto 82 anni, ha iniziato a lavorare a 23, ha realizzato circa 700 titoli) accorpiandoli in quattro grandi temi, non perdendo di vista però l'aspetto fortemente caratterizzante della sua opera, cioè l'architettura.

Basta osservare la scenografia di *Romeo e Giulietta*, messa in scena al Teatro Mella all'Avana nel 1964: non è rappresentata una architettura complessa, rinascimentale, ma una composizione architettonica semplice, composta da elementi che, combinandosi tra loro, creano uno spazio sempre nuovo. Svoboda ha realizzato uno spazio modificabile nella struttura e nello spirito, ha previsto ben 21 quadri (erano 20 nel dramma messo in scena al teatro Nazionale di Praga l'anno precedente). Questo tipo di allestimento non si basa più sul cambiamento della scena, ma sulla scena in cambiamento; non si tratta di un semplice gioco di parole, ma di un principio fondamentale su cui si basano molte delle scenografie svobodiane, «La costruzione [di *Romeo e Giulietta*] non voleva stupire con la bellezza ma con la semplicità, con le proporzioni esatte, con la stilizzazione» spiega Svoboda «per esempio la loggia doveva apparentemente fluttare nell'aria, ma naturalmente doveva essere garantita la stabilità per la sicurezza degli attori»³.

In quest'opera lo scenografo si serve della luce per evocare l'atmosfera e animare l'architettura del dramma shakespeariano. Anche l'uso del materiale è legato alla luce e al movimento; da ciò deriva la preferenza di materiali nuovi in quanto posseggono le più diverse proprietà di riflesso, compresi il gas e l'aerosol.

3. J. SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano 1997.

I quattro temi, estrapolati tra i tanti, presi in esame sono: la luce; le proiezioni; il fondale; lo specchio.

Ho sintetizzato questi elementi nelle quattro immagini di corredo al testo; lavoro non semplice, perché questi quattro temi sono sempre intrecciati tra loro e quindi riscontrabili anche in più immagini.

Nessuna delle sue realizzazioni è riconducibile a una sola delle quattro tematiche elencate; la mia classificazione è, quindi, necessariamente una forzatura, una forzatura utile però a comprendere gli elementi innovativi della sua produzione.

Il bisogno di novità di Svoboda lo porta infatti sempre a sperimentazioni materiche e cinetiche sorprendenti. La sua passione per la civiltà meccanica contemporanea, per i materiali nuovi, per le invenzioni in fatto di illuminazione, di movimento, di comunicazione, non gli fanno, però, perdere di vista l'elemento umano; Svoboda non professa la religione del tecnicismo.

Gli interessa utilizzare in teatro la tela e il legno, ma anche il plexiglas, la lana di vetro, le plastiche, i metalli e gli specchi leggeri, cioè materiali non usuali e nuovi. «In teatro è buono ogni materiale che serve alla messinscena e, quanto a me, non rinuncio a priori a nessun materiale, come non respingo sistematicamente alcun principio. Se sapessi che per una messinscena il materiale migliore è il formaggio, bene! Userei il formaggio».

La luce

Il teatro della luce è un tema molto caro a Svoboda: tra il 1944 e il 1950 egli riprese la tradizione del "teatro della luce" diretto da Emil Frantisek Burian, che prima della guerra e con pochi mezzi era riuscito a ottenere straordinari effetti luministici per un teatro di avanguardia.

La luce infatti è un "materiale" fondamentale per la messa in scena; non è soltanto creatrice di spazio ed evocatrice di atmosfere:

Svoboda la considera come la quarta dimensione dello spazio e scrive «Lavorare con la luce è come avere una scatola di acquerelli».

Il suo uso della luce (ancora oggi esistono nella produzione commerciale proiettori che portano il suo nome) è completamente rivoluzionario. Svoboda si avvaleva spesso di collaborazioni specialistiche; aveva al suo fianco chimici, ingegneri, fisici che cercavano e producevano per lui oggetti assolutamente mai visti, neppure in occidente.

La luce può separare un oggetto o un personaggio dall'insieme, caricandolo di significato (*Giulietta e Romeo*), può strutturare lo spazio (*Drabomira*), può essere apportatrice di colori (*The Trap*).

La luce crea una scena cinetica, non attraverso il movimento effettivo degli oggetti nello spazio scenico, dei volumi - cosa che comunque avviene in molti progetti di scenografie (*Amleto*, *Romeo e Giulietta*) - ma opera sottolineando, ponendo l'accento, su l'uno o l'altro elemento in scena o anche accelerando, rallentando, drammatizzando l'azione. Svoboda dà a questo elemento un rilievo sistematico e innovativo mostrandone le potenzialità espressive, tanto da poterlo considerare un precursore assoluto. Poche e sporadiche sono, infatti, le sperimentazioni sulle luci di scena sviluppate da altri scenografi a lui contemporanei.

Appia, che ha molto insegnato a Svoboda, a proposito della luce così scriveva alla fine del diciannovesimo secolo: «La luce è, nell'economia rappresentativa, ciò che la musica è nella partitura: l'elemento espressivo opposto al segno»⁴.

4. F. MAROTTI (a cura di), *Adolphe Appia. Attore musica e scena*, Feltrinelli, Milano 1975.

Le proiezioni

Alla luce è strettamente collegata la “tecnologia delle immagini” o, più comunemente, le proiezioni anch’esse collegate alla tecnologia della luce. Già in una delle prime esperienze teatrali, Svoboda imposta la scena combinando diapositive in bianco e nero e a colori, con spezzoni di film; queste proiezioni, a seconda del tipo di schermo utilizzato, agiscono come un diaframma ottico. In *Atomtod* di Giacomo Canzoni le proiezioni utilizzano superfici multiple e rotanti; la dinamica della scena è affidata alla proiezione di immagini fisse o di inserti video, che si fondono al ritmo dell’azione drammatica. Questo tipo di esperienza si è sviluppata all’interno della *Lanterna Magika*⁵, dove due mezzi espressivi diversi, rassegna scenica e filmata, vivono in sincronia, come nella *Intolleranza 1960* di Luigi Nono dove la recitazione si arricchisce con scene riprese dalla strada. Le proiezioni, in questo caso, non sono semplice decoro o commento visivo, ma fanno parte a pieno titolo dell’impianto scenico.

5. La *Lanterna Magika* è un nuovo tipo di teatro che iniziò, nel 1958 a Praga, a sperimentare nuovi mezzi drammaturgici e scenografici.

Una notevole importanza viene, inoltre, riservata al supporto: tulle luminoso e traslucido, materiale trasparente o superfici ruvide e di forma irregolare; l’innovazione, inoltre, consiste nella mobilità degli schermi e nella possibilità di ottenere, attraverso il loro movimento, diverse configurazioni spaziali.

La proiezione diviene quindi protagonista della scena, attore.

Il fondale

Uno sfondo dipinto è un non senso se in palcoscenico vengono utilizzati elementi architettonici tridimensionali. L’artista céco riesce tuttavia a utilizzarlo ma in modo del tutto nuovo: può essere il classico fondale dipinto che viene, però, tagliato a fasce (*La sposa venduta*) con esplicito riferimento critico nei confronti della scena tradizionale o a fasce molto larghe su cui giocare con le luci e con le proiezioni (*Macbeth*); può anche essere una parete architettonica che si scompone (*Nabucco*) o ancora, come abbiamo già visto, trasformarsi in uno schermo o in un plurischermo.

Già nel 1944, ne *L’undicesimo comandamento* il fondale diveniva uno schermo, sul quale era proiettato il filmato della vita dei personaggi prima del loro ingresso in scena; gli attori sembravano uscire direttamente dallo schermo.

Sempre, comunque il mistero di ciò che c’è dietro, del disvelamento: non sono, forse, operazioni concettualmente analoghe ai coevi “tagli” di Lucio Fontana?

Lo specchio

Sin dagli anni Cinquanta Svoboda utilizza lo specchio (ancora non esisteva lo specchio-piuma⁶) - fisso o mobile, teleguidato, perpendicolare o inclinato, di metallo lucidato o di plexiglass su superficie nera o argentata, o ancora plastiche leggere. Questi materiali che permettono di sviluppare in teatro la tecnologia dello specchio non sono facili da usare: è vero che integrano lo spazio, lo moltiplicano, ma, se usati impropriamente, rischiano di riflettere anche le fonti luminose. Svoboda utilizza lo specchio unicamente per approfondire il tema dello spazio come campo della percezione, per evocare dimensioni e sentimenti, non per sbalordire.

Lo specchio è un elemento magico, se non “vede” nulla riesce a produrre una oscurità completamente diversa da quella che può

6. È costituito da una pellicola di poliestere metallizzata tesa sopra un telaio di alluminio, è molto leggero (Kg. 1,50 a mq) e permette una facile messa in opera.

procurare un fondale nero, ma è anche molto pericoloso: se l'inclinazione non è esatta o se i giunti non sono perfetti il risultato è disastroso, cambia il riflesso e si deforma l'immagine. Anche utilizzando l'elemento specchio, il mezzo principale della cinetica scenica è comunque la luce; dall'impiego combinato della parete specchiante e della luce, due elementi complementari tra di loro, nasce una scena plastica facilmente plasmabile. Sono molte le qualità espressive dello specchio: moltiplicare gli attori anche attraverso specchi triangolari (*Il flauto magico* e *Idomeneo*); o rendere più fantasioso il mondo animale con uno specchio a struttura cellulare, simile al favo delle api (*La vita degli insetti*); oppure trasformare lo specchio in un fondale riflettente (*La Traviata*); o, ancora, generare un'immagine riflessa del protagonista, il suo "doppio" (*Amleto*). In quest'ultima opera, del 1959, gli attori e gli elementi di scena sono illuminati dalla luce riflessa e vengono riflessi, a loro volta, in pareti-specchio che si muovono orizzontalmente lungo delle rotaie, determinando effetti straordinari sia di luce che di profondità dello spazio scenico.

Forse sarebbe stato sufficiente mostrare una sintesi de *La Traviata* messa in scena allo Sferisterio di Macerata nel 1992 per capire il titolo di queste note.

Considero il progetto compendio emblematico dell'opera di Josef Svoboda, promotore di una nuova cultura del lavoro scenico. In questo lavoro della maturità, l'esperienza e l'invenzione si fondono ai massimi livelli su tutti i temi cui ho accennato, in particolare il tema dello specchio.

Lo specchio trasforma il tradizionale fondale dipinto, in una macchina dalle grandi potenzialità.

Il pubblico, entrando in teatro, trova un palcoscenico vuoto; solo un grande elemento piano poggiato a terra. All'inizio dell'opera questo gradualmente si alza rivelandosi come uno specchio che inizia a riflettere i "fondali" dipinti stesi e sovrapposti sul pavimento, il primo riflette un sipario che si apre. Nel corso dello svolgimento dell'opera lo specchio, posto con una inclinazione di circa 45°, mostra al pubblico una doppia visione della scena: oltre a quella frontale anche la vista dall'alto, con un effetto sorprendente. Alla fine lo specchio, ponendosi quasi verticalmente, riflette il pubblico che applaude.

Svoboda stesso ha detto «quello che ho fatto con *La Traviata*, ispirandomi alle più semplici regole ottiche e fisiche, ha del miracolo».

Ogni scenografia di Svoboda ha rappresentato un "evento" teatrale. La sua opera può essere definita colta e al contempo semplice, ma di una semplicità costruita, pensata e ragionata: una lezione di architettura.

Indice dei nomi

- ABRUZZESE A., 29, 36
ADORNO T.W., 29, 31
AJROLDI C., 13, 14, 15, 63, 64, 66
ALAGNA V., 55
ALBERTI L.B., 11, 13, 15
ALCOZER F., 63
ALFANO E., 50, 54, 55
ANDREATTA B., 19
ANNONI A., 70, 71
ANTONELLI P., 39
APPIA A., 81
APRILE M., 21
ARCIGRAMM, 37
ARUP O., 65
ASTENGO G., 79
AULENTI G., 51
BARBERA R., 67
BARMAN Z., 79
BASILE E., 50, 55
BAZZOFFIA A., 36
BEHRENS P., 13
BELLINI A., 71, 71
BELTRAMI L., 69
BENJAMIN W., 51
BILÒ M., 73
BLASER W., 49
BOITO C., 69, 71
BOLELLI T., 81
BONELLI R., 71
BORRELLI D., 29
BORSARI A., 75
BOSCARINO S., 71, 73
BOURDIEU P., 79
BRAIDA S., 53
BRANDI C., 71
BULLOK Z., 29
CACCIARI M., 37
CALANDRA R., 72, 73
CALVINO I., 75
CALVINO I., 77, 78
CALZÀ G., 75
CALZAVARA M., 39
CAMPS G., 67
CANNONE F., 14
CANZONI G., 84
CARBONARA G., 71, 73
CARNALIVARI M., 55
CARONIA ROBERTI S., 50, 55
CARRILHO DA GRAÇA J.L., 62, 65
CAVERNA M., 71
CELASCHI F., 29
CERDÀ I., 79
CHAPLIN C., 56
CHIPPERFIELD D., 62, 64, 67
CODELUPPI V., 36
COLLEPARDI M., 23
COLOMBA M., 50
COLOMBO B., 69
COPPOLA L., 23
CRAIG G., 81
CULOTTA P., 9, 72, 73
D'ANNA G., 42
DAMIANI ALMEJDA G., 50
DARWIN C., 42
DAVID P.R., 73
DE BALZAC H., 79
DE CARLO G., 79
DE FUSCO R., 71
DE SIMONE F., 14
DE SIMONE M., 53
DENTI G., 75
DEZZI BARDESCHI M., 71, 71, 73
DI BENEDETTO G., 50
DÖLLGAST H., 70
DONGHI D., 69
DOS SANTOS E., 64
EINSTEIN A., 58, 78
EL LISITZKJ, 42
ENGELS F., 79
FANZINI D., 29
FERREIRA V.M., 63
FIBONACCI L., 75
FIDONE E., 68, 73
FLORIO R., 72, 73
FLUSSER V., 57
FODERÀ L., 50
FONTANA L., 84
FRANTISEK BURIAN E., 83
FULLER B., 37
GABRIELLI A., 63
GALIMBERTI U., 36
GASTALDI F., 63
GEDDES P., 79
GEHRY F.O., 44, 48
GIANNI A., 81
GIANNONE E., 50, 52, 53, 55
GIARRUSSO F., 52, 55
GIEDION S., 79
GIGLI L., 73
GIOVANNONI G., 70, 70, 71, 74

GIRARD C., 63, 64, 66
 GIUNTA S., 59
 GONZALEZ PONS E., 67
 GRASSI G., 10, 13, 15
 GRASSI L., 70
 GREGOTTI V., 11, 17, 18, 46, 49
 HADDOCK S.V., 63, 64
 HADID Z., 22, 25, 48, 49
 HÖGER H., 58
 HORKHEIMER M., 29, 31
 HUET B., 11
 HUYSEN A., 35
 INDOVINA F., 63
 ITO T., 37, 48
 JAMES H., 75, 77
 JENCKS C., 38
 KOCÁB M., 80
 KOLLOWITZ K., 13
 KOOLHAAS R., 79
 KUČERA J., 80
 KUMAR K., 35
 KUMAR MEHTA P., 23
 LA DUCA R., 53
 LA REGINA F., 70
 LATONA D., 53
 LE CORBUSIER, 11, 13, 14, 18, 18, 74,
 75, 76, 77, 78, 78, 79, 79
 LECARDANE R., 63, 64, 66
 LIBESKIND D., 79
 LLOPIS A., 63
 LOOS A., 11, 12, 13, 15
 LOVERO P., 14
 LUMIA C., 71
 LYNCH K., 79
 MAFFEI M., 36
 MAGNAGO LAMPUGNANI V., 73
 MALDONADO T., 29, 31, 32
 MANZINI E., 58
 MARDEL C., 64
 MAROTTI F., 83
 MARRA G., 13
 MARTÍ ARÍS C., 12
 MARZOT N., 59
 MATVEJEVIC P., 75, 77
 MELLUCCO A., 29, 32
 MESSINA B., 68
 MIARELLI MARIANI G., 73
 MIES VAN DER ROHE L., 13, 14, 44, 49
 MINEO N., 55
 MINISSI F., 52, 70
 MONESTIROLI A., 11, 12, 14, 15
 MORETTI M., 71
 MUMFORD L., 79
 MUSTACCHIO A., 29, 32
 NORBERG-SCHULZ C., 79
 OKAMURA H., 23
 OLMOS J., 63, 67
 OUCHI M., 23
 PANE R., 71
 PAREYSON L., 73
 PASTOR V., 71, 73
 PEREC G., 74, 75, 75, 76, 78, 79, 79
 PEREGO F., 29
 PERRET A., 12
 PETRILLI A., 75
 PIRAZZOLI N., 71, 73
 PIRRONE G., 53
 PITRÉ G., 54
 POGAČNIK M., 13
 POINCARÉ J-H., 17
 POLANO S., 48
 POLLINI G., 55
 PRIORE R., 20
 PTW ARCHITECTS, 49
 PURINI F., 11, 13, 59
 RADOK E., 80, 81
 ROUILLARD D., 63, 64, 66
 SACCHI L., 59
 SAINZ GUERRA J.L., 63
 SALINAS J., 67
 SAN TOMMASO D'AQUINO, 49
 SARRO A., 9
 SATTÀ L., 81
 SAVIO A., 75
 SCARPA C., 70
 SCHIAVO F., 75, 79
 SCHIAVONE A., 36, 37
 SCHINKEL K.F., 13
 SCHORM E., 80
 SCIASCIA A., 72, 73
 SDEGNO A., 47
 SECCHI B., 63
 SHIGERU BAN, 37
 SIZA A., 46, 48, 65
 SMETANA J., 80
 SORICE M., 29
 SPAGNESI G., 71
 STALLYBRASS O., 29
 STEINBERG S., 78
 SVOBODA J., 80, 81, 82, 82, 84, 85
 TABERNER PASTOR F., 63
 TATLIN V.E., 42
 TESSENOW H., 13
 THOMPSON D'A.W., 75
 TOMASI DI LAMPEDUSA G., 52
 TORSELLO B.P., 73
 TRIGUEIROS L., 63
 TROCCHIANESI R., 29
 TROLI R., 23
 TUCIDIDE, 37
 VALENTINO P.A., 29
 VÁSQUEZ F., 62, 64, 67
 VASSALO ROSA L., 64
 VESCO M.I., 9
 VIDAL DE LA BRACHE P., 79
 VIOLA F.P., 54
 VIOLLET-LE-DUC È., 11
 WAGNER R., 82
 WOODS R.W., 17
 WRIGHT F.L., 14
 ZANCA A., 50, 55
 ZEVI B., 55
 ZOLA E., 79

Finito di stampare
nel mese di 2008
presso la tipografia Priulla - Palermo