UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea Triennale in

Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

Josef Svoboda:
L'arte di scolpire la luce

Relatore
Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda
Nicole Amarilli
Matricola: 1229584

Anno Accademico 2022 - 2023

A Nonna Luigina

Per me la luce è stata una sorgente inesauribile,
piena di segreti e di sorprese infinite
Josef Svoboda

INDICE

Introduzione 8

Capitolo I

Josef Svoboda 12

1.1 Formazione e apprendistato 12

1.2 La creazione di uno spazio psicoplastico 17

1.3 Metodo di lavoro e peculiarità stilistiche 20

Capitolo II

Le maggiori innovazioni in scena 23

2.1 Dall'Esposizione Universale di Bruxelles alla Lanterna Magica 23

2.2 il Polyecran 27

2.3 La maturazione dell'arte cinetica 32

Capitolo III

Un nuovo concetto di Amleto 35

3.1 Primo approccio a Shakespeare: Il problema della resa dello spettro 35

3.2 Soluzioni scenografiche e progresso tecnologico 38

3.3 Il dualismo in Amleto e l'espediente tecnico dello specchio 40

Appendice iconografica 43

Bibliografia e sitografia 51

Ringraziamenti 55

Introduzione

Josef Svoboda: l'arte di scolpire la luce ha come intento principale quello di fornire alcuni elementi utili a delineare il ritratto di Josef Svoboda, uno dei più celebri scenografi del XX secolo e figura influente per il successivo sviluppo scenografico. L'elaborato percorre le maggiori tappe del suo percorso creativo e allo stesso tempo mira a decifrare la sua concezione di scenografia e del ruolo che essa ricopre all'interno dello spettacolo. Si tratta di un cammino caratterizzato dalla progressiva e metodica ricerca dei nuovi mezzi, modi e tecniche di espressione che hanno contribuito a tratteggiare l'universo drammatico svobodiano. Nel corso della trattazione l'analisi dei momenti chiave della vita artistica dello scenografo si basa sull'esempio concreto delle sue più importanti realizzazioni, collegate l'una all'altra da un denominatore comune: l'elemento luminoso. Uno tra i più importanti contributi che gli hanno consentito di diventare un modello degno di essere seguito è il fatto di essere riuscito a plasmare una nuova tipologia di scena, concepita come un unico elemento insieme a quello della luce. Grazie a questa nuova concezione è stato possibile dare vita a originali punti di vista in ambito di scenotecnica e illuminotecnica teatrali. La luce, lo strumento principale utilizzato dallo scenografo, consente di generare ombre, proiezioni, effetti di chiaroscuro e, al contempo, ha il potere di evocare elementi lontani dal mondo reale, raggiungendo una dimensione astratta direttamente in scena.

Viene posta un'attenzione particolare all'elemento dello specchio, utilizzato sia come espediente tecnico grazie ai giochi ottici che è in grado di produrre, sia come simbolo connotato da un'accezione immateriale capace di ricreare una dimensione di duplicità. In aggiunta allo studio della figura dello scenografo, si è rivelato essenziale l'approfondimento della dimensione squisitamente illuminotecnica, indispensabile al fine di tracciare il punto di partenza del progresso tecnologico di Josef Svoboda.

Essendo egli una figura significativamente poliedrica e dotata di una forte personalità artistica, per poterla comprendere è necessario addentrarsi nelle

profondità del suo processo creativo, non limitandosi a considerazioni tratte dal risultato esteriore delle sue realizzazioni. Per questo motivo l'elaborato si suddivide in tre capitoli.

Il primo capitolo, *Josef Svoboda*, ha l'obiettivo di tracciare il profilo storico e artistico dello scenografo e spiegarne il percorso formativo e il metodo di lavoro, che hanno consentito di porre le basi per la creazione delle sue produzioni e determinato gli elementi fondanti della sua poetica. Inoltre, emerge la concezione di "spazio psicoplastico", un modo per identificare la sua scenografia, ricca di elementi di matrice psicologica, i quali permettono di evocare e trasmettere stati d'animo.

Il secondo capitolo, *Le maggiori innovazioni in scena*, pone l'accento sull'inizio della sua carriera artistica, dedicando maggiore attenzione all'analisi delle nuove tecniche e dei nuovi dispositivi adoperati dallo scenografo attraverso il loro studio all'interno degli allestimenti proposti. In particolare, viene dedicato uno sguardo attento all'ambito delle proiezioni, a partire dalla fondazione di Lanterna Magica, fino ad arrivare all'invenzione del sistema Polyecran.

Il terzo ed ultimo capitolo, *Un nuovo concetto di Amleto*, si concentra sull'avvicinamento di Josef Svoboda al mondo di William Shakespeare, in particolare focalizzandosi sulla messa in scena dell'*Amleto* di Praga del 1959 e quella dell'*Amleto* di Bruxelles del 1965. All'interno di quest'ultimo capitolo viene esplicata la difficoltà di Svoboda di inscenare un dramma elisabettiano all'interno dell'immaginario contemporaneo, ponendo l'accento sulla complicazione rappresentata dalla raffigurazione del fantasma di Amleto. Inoltre, vengono messe in evidenza le divergenze che intercorrono tra i due allestimenti, rendendo note tutte le migliorie tecniche e intuizioni artistiche acquisite nel corso delle due diverse rappresentazioni. Quest'ultimo capitolo sarà inoltre l'occasione per approfondire le ulteriori possibilità offerte dalla luce, in particolar modo attraverso giochi di riflessione e rifrazione, prodotti anche grazie all'impiego dello specchio. È proprio grazie al coesistere di questi due mezzi che Josef Svoboda è in grado di scalfire il velo che separa la dimensione reale da quella astratta.

L’elaborato si pone dunque l’obiettivo di ricostruire il profilo artistico dello scenografo, attraverso la delineazione del percorso creativo basato sull’idea della luce come strumento in grado di plasmare e costruire la scena.

CAPITOLO 1
JOSEF SVOBODA

1.1 Formazione e apprendistato

Josef Svoboda, scenografo e regista teatrale, nasce il 10 maggio 1920 a Čáslav, in Boemia. Sviluppa ben presto un interesse verso l'arte che lo porta a voler frequentare il liceo artistico per poi passare all'Accademia delle Belle Arti. Questo suo desiderio, però, non si realizza a causa dell'opposizione del padre, il quale lo spinge a diventare apprendista nella sua falegnameria, dove acquisisce i rudimenti del mestiere e contemporaneamente continua a coltivare la passione per il disegno. Il periodo passato nella bottega del padre gli permette di avvicinarsi per la prima volta al mondo del teatro, attraverso un semplice teatrino di marionette, grazie al quale inizia anche a ragionare sull'importanza della luce. Lui stesso ricorda:

> Sono sempre stato attratto dalla luce. Ero curioso di sapere da dove provenisse, come sorgesse all'orizzonte, e osservavo con sincero stupore, con una sorta di invidia, il cielo solcato dai lampi durante la tempesta. Nel mio teatrino cercai di imitarlo strofinando due pietre focaie inserite in una rete. Più tardi, seguendo l'uomo che accendeva le lampade a gas per le strade quando faceva buio, stavo a guardare da dietro le finestre il gioco delle luci sulle tende e oltre le porte socchiuse. E un giorno, spiando la luce che filtrava attraverso una finestra gotica, capii il principio del controluce teatrale[1].

Dopo aver passato due anni a ricoprire il mestiere di falegname si rende conto che non è la strada giusta da intraprendere. Nell'autunno del 1938, in accordo con il padre, si iscrive all'Accademia di architettura e arti applicate, nella quale frequenta i corsi per cinque anni. Il suo percorso di studio si sviluppa durante gli

[1] J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 18.

anni drammatici del secondo conflitto mondiale, i quali hanno fatto nascere in lui un desiderio di rivincita. È proprio il periodo della guerra che lo avvicina definitivamente al teatro, luogo in cui può mettere in pratica tutte le conoscenze acquisite fino ad allora. Nel 1943, insieme ad altri giovani artisti, fonda, presso il Museo Smetana di Praga, un nuovo gruppo teatrale: il "Nuovo complesso"[2]. Tra le realizzazioni di questo nuovo gruppo emergono *La morte di Empedocle*[3] di Hölderlin e successivamente *Sposa da corona*[4] di Strindberg.

Nonostante il progetto a breve termine, l'esperimento di questo nuovo gruppo svolge un ruolo fondamentale nella formazione di Svoboda poiché gli permette di costruire una propria concezione di allestimento scenico. In particolare, il Museo Smetana, si presenta come un teatro non dotato del rapporto sala-scena fisso e tradizionale e di conseguenza si trova a dover adattare di volta in volta lo spazio del pubblico alla forma del dispositivo scenico. Svoboda, fino ad allora autodidatta, capisce che lo scenografo deve acquisire una conoscenza approfondita di tutte le tecniche e di tutti gli strumenti che, combinati tra loro, contribuiscono alla creazione dello spettacolo.

Nel 1944 adotta per la prima volta una scenografia basata su giochi di luce, in occasione della messinscena di *Pellegrinaggio*[5] (Fig. 1) di Jiří Karnet. La scena si costruiva in sette iperbolidi ricoperti di tulle, attraverso cui la luce consentiva di creare l'illusione di una grotta di stalattiti. L'aspetto da rimarcare è che tutte le variazioni di scena erano rese possibili dalla luce e dalla proiezione di diapositive. Questo allestimento avvicina Svoboda al mondo della fisica e della matematica, due elementi fondamentali per lo studio dello spazio.

Nonostante le grandi potenzialità dello spettacolo, la censura nazista ne vieta la rappresentazione e, terminata la Seconda Guerra Mondiale, il "Nuovo complesso"

---

[2] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, Torino, Einaudi, 1970, p. 9.
[3] Praga, Museo Smetana, 1943, regia di Nov'y Soubor, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 10.
[4] Praga, Museo Smetana, 1943, regia di Ivan Weiss e Nov'y Soubor, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 10.
[5] Praga, Teatro comunale, 1944, regia di Frantisek Salzer, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 137.

si disgrega completamente. Nel frattempo, intorno al 1945, il Maestro, deluso dalla scelta dei compagni, decide di continuare gli studi presso l'Accademia di architettura al fine di avvicinarsi alle materie artistiche[6].

Prosegue gli studi solo per i seguenti cinque mesi poiché Václav Kašlík, direttore artistico dell'Opera del 5 Maggio a Praga, lo incarica di mettere in scena *Gli occhi di kunala* (Fig. 2), del compositore ceco Otokar Ostrčil. Questo evento rappresenta il primo approccio al teatro in musica e soprattutto si tratta della prima scenografia di un'opera lirica, nella quale compare un tema molto ricorrente nel suo percorso: la scala[7].

Subito dopo quest'ultimo spettacolo, nel 1946, Svoboda stringe un'altra proficua collaborazione con Alfréd Radok, artista e regista di talento, con il quale darà vita al progetto della Lanterna Magica e con il quale instaura sin dal principio un rapporto di fiducia e stima reciproca. L'anno 1946 segna una notevole svolta nella carriera di Svoboda poiché gli viene affidato, dal direttore Václav Kašlík, il ruolo di capo scenografo presso il Teatro del 5 Maggio. Questo luogo rappresenta una vera e propria "officina" in cui apprende l'essenza del teatro e tutte le sue potenzialità.

Nel 1948 il Teatro del 5 Maggio viene annesso al Teatro Nazionale di Praga e solo due anni più tardi Svoboda ne viene nominato ufficialmente primo scenografo e direttore tecnico. È ancora uno scenografo in erba quando Jindřich Honzl, regista e direttore del settore prosa del Teatro Nazionale, lo invita a creare la scenografia per *La vita degli insetti* dei fratelli Čapek[8]. La sua prima reazione è un sentimento di inadeguatezza ma, successivamente, dopo aver conosciuto Honzl, queste sensazioni iniziali lasciano spazio alla consapevolezza di essere all'altezza dell'incarico affidatogli. Lo spettacolo viene allestito anche nel 1965 e quella messinscena è determinante per il miglioramento e la sperimentazione degli aspetti legati alle qualità plastiche della luce correlate ai vari materiali e alle varie

[6] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 8.
[7] Opera del 5 Maggio, Praga, 1945, regia di Jiří Fiedler, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 12.
[8] Praga, Teatro Nazionale, 1946, regia di Jindřich Honzl.

superfici. In particolare, utilizzano l'elemento dello specchio grazie alle sue proprietà riflessive e di assorbimento. In questa versione, infatti, Svoboda costruisce un sistema fisso di specchi-piuma, ovvero degli specchi piuttosto leggeri e molto resistenti, al fine di sostituire il plexiglass. Essi vengono tagliati in forma esagonale e in seguito resi concavi o convessi. Grazie a questo procedimento, il palcoscenico girevole su cui è costruita la scena viene riflesso, facendo apparire gli attori molto piccoli o molto grandi a seconda delle necessità[9].

La loro collaborazione fa emergere un'affinità tra i metodi di lavoro, soprattutto sotto l'aspetto della natura stessa dello spettacolo teatrale. Honzl identifica il teatro come il primato dell'azione drammatica che unisce l'attore, la parola, il costume, lo scenario, la musica e via dicendo. Ognuno di essi si rivela un possibile messaggero dell'azione drammatica[10]. La teoria del regista pone tutti questi elementi dello spettacolo sullo stesso livello in cui si svolge la rappresentazione.

La visione di Svoboda risulta similare:

> La scenografia è uno degli strumenti della grande orchestra formata dai diversi mezzi di espressione che sono propri del teatro. Essa può a volte suonare in solo, a volte fondersi nell'insieme strumentale, a volte smettere di suonare[11].

Ciò significa che lo spettacolo deve essere avvertito dallo spettatore come un unico organismo, i cui elementi non possono essere disgregati. L'azione della scenografia non risulta isolata bensì fa parte di una totalità espressiva che garantisce il ritmo armonioso e in sincrono dei coefficienti della rappresentazione. Il risultato definitivo, quindi, è dato dalla totale unità di tutti i componenti del teatro.

Nel 1950 Josef Svoboda diventa direttore artistico e tecnico del Teatro Nazionale. Non rinuncia al metodo di lavoro impiegato fino ad allora e decide di

---

[9] Cfr. J. Svoboda, *Architetture dell'immaginario*, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milano, Ubulibri, 1989, p. 75.
[10] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 34.
[11] *Ibidem*

portare con sé alcune delle persone con cui ha collaborato presso il Teatro del 5 Maggio, con il fine di ricreare lo stesso fruttuoso ambiente di lavoro. Il suo obiettivo era quello di creare un'officina teatrale, dove ognuno avesse il suo compito e le sue responsabilità[12].

Non assumevano le persone a seconda della qualifica, bensì si concentravano sui veri amanti del teatro, i quali avrebbero imparato in seguito il mestiere.

La disponibilità economica e non, concessa dal Teatro Nazionale, risulta maggiore rispetto a quella di qualsiasi altro teatro in zona e questo consente una pratica di maggiore qualità oltre a garantire l'utilizzo di tecnologie avanzate. Tutto ciò permette allo scenografo di restare al passo con i tempi, perfezionando il proprio metodo di lavoro, soprattutto portando avanti la ricerca sulla luce e sulle proiezioni.

Un'altra decisiva collaborazione artistica si rivela quella con il regista teatrale ceco Otomar Krejča, il quale permette a Svoboda di dare vita a scenografie via via sempre più suggestive che presentano come denominatore comune le proiezioni e i giochi di luce. Il primo allestimento realizzato insieme è datato 1958 presso il Teatro nazionale di Praga. Si tratta di *Una domenica d'agosto* (Fig. 3), opera di František Hrubín[13]. Il nucleo della scenografia è la creazione di un'atmosfera tipica di una giornata d'agosto, durante la quale i personaggi svolgono un'azione riflessiva sulla propria vita e quella altrui. Per poter dare vita a questa condizione, Svoboda costruisce un teatro luminoso, impiegando per la prima volta la superficie di proiezione come elemento dello spazio[14]. Più precisamente si serve di quattro superfici per proiezione che occupano tutto lo spazio scenico. Una di queste viene posta inclinata rispetto al palcoscenico e al di sotto vengono inseriti degli specchi, con l'obiettivo di creare l'illusione dell'acqua di un lago. Per quanto riguarda le

[12] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 39.
[13] Praga, Teatro Nazionale, 1958, regia di Otomar Krejča, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 131.
[14] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 41.

altre superfici, vengono colpite davanti e dietro da differenti proiezioni, dando vita ad una nebbia argentea[15].

1.2 La creazione di uno spazio psicoplastico

Secondo Svoboda, la scenografia non è altro che la regia plastica del dramma[16], ciò significa che lo scenografo ha il compito di offrire per ogni opera una disposizione dello spazio scenico modificabile durante la rappresentazione, sia nella struttura che nella qualità.

In ciò che lui definisce il vecchio teatro[17] le scene restavano fisse e non vi era la possibilità di modificarle fino al termine dello spettacolo. Da queste considerazioni è chiaro che Svoboda sceglie un'organizzazione dello spazio in grado di mutarsi sia negli aspetti che nei modi in cui agisce in base alla sensibilità dello spettatore. Questo spazio non si limita a fare da cornice al dramma, ma partecipa a rivelarlo, lo recita, non solo perché aiuta l'attore nella recitazione, ma perché contribuisce in grande misura ad esprimere le forze che si scontrano nell'opera, le situazioni, l'atmosfera, come pure la sua filosofia[18].

Svoboda intende dare vita a ciò che lui stesso chiama spazio psicoplastico[19], che non è altro che la creazione di una quarta dimensione teatrale in cui spazio e tempo coincidono. Deve essere uno spazio in grado di comunicare uno stato d'animo. Per riuscire a creare questa situazione è necessario affidarsi agli elementi materiali dello spettacolo, dei quali non conta solo la presenza fisica bensì anche la disposizione, l'aspetto e la funzione che ricoprono. Un aspetto imprescindibile è che questi elementi devono essere affiancati da mezzi immateriali, primo fra tutti la luce. Essa è ciò che permette allo spazio di strutturarsi e assumere dimensioni e forme. È in grado di conferire all'ambiente una qualità plastica di una determinata

[15] Cfr. *Ibidem*
[16] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 70.
[17] Cfr. *ibidem*.
[18] Cfr. *ibidem*
[19] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 71.

atmosfera e il tutto poi viene trasmesso allo spettatore. La scena, in interazione con la luce, non era per lui *décor*, né semplice ambientazione, ma organismo vivente, concepito in relazione con l'evolversi del dramma, dei suoi stati psicologici, della musica[20].

Nel 1960 Krejča e Svoboda allestiscono *Il Gabbiano* di Anton Čechov (Fig. 4), opera in cui la natura gioca un ruolo fondamentale[21]. La difficoltà maggiore era quella di riuscire a ricreare l'atmosfera tipica dei suoi drammi, più precisamente nella resa degli interni, in quanto dovevano suscitare lo stesso sentimento del paesaggio, come fossero impregnati della natura che li circonda. Dopo varie considerazioni giungono ad un'unica conclusione: l'unico elemento in grado di generare quella particolare atmosfera era la luce. È proprio qui che, per la prima volta, Svoboda si serve del controluce teatrale. La scena viene costruita attraverso pareti luminose che l'attore è in grado di attraversare, in modo da poter creare l'illusione dell'infinito. Si serve di uno schermo di luce inclinato e volto verso la platea, sistemando poi sul palcoscenico dieci diaframmi di piccole dimensioni muniti di particolari riflettori. In aggiunta, utilizza degli schermi parabolici ricoperti di rami, i quali, grazie all'effetto controluce, ricreano l'effetto dei raggi del sole. Il soffitto viene ricoperto di fronde attraverso cui la luce può filtrare. Tutti questi stratagemmi danno vita ad un'atmosfera di una calda giornata di sole pervasa di umidità.

> Una natura che non è vista realmente, ma sentita psichicamente e fisiologicamente… Credo che con il Gabbiano abbiamo raggiunto questo scopo per la prima volta. Era quasi un gioco d'azzardo: sui tre lati della scena, velluto nero; qualche ramo sospeso, elementi di lampade a bassa tensione… Se non fossimo riusciti, ci saremmo sentiti perduti, perché non avevamo previsto altre soluzioni. Giocavamo la nostra unica carta… Propone problemi ben difficili allo scenografo la drammaturgia čechoviana!... Atmosfera e luce, ecco quel che è

[20] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, Pisa, Titivillus, 2009, p. 148.
[21] Praga, Teatro Nazionale, 1960, regia di Otomar Krejča e Jaroslav Horan, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 72.

importante in Čechov! Non è possibile portare sulla scena un suo lavoro con una scenografia materializzata. Esige metodi immateriali, sistemi che non si possono definire in maniera precisa, mezzi veramente impalpabili[22].

Un altro allestimento degno di nota è *Drahomíra* di Josef Kajetán Tyl, in cui Svoboda si pone l'obiettivo di realizzare il fenomeno dell'assorbimento della luce[23]. Opta per la soluzione del dispositivo unico, uno spazio completamente nero più alcuni elementi secondari enfatizzati solamente dalla luce e dal movimento del sipario. Ciò che viene a crearsi, però, è l'effetto contrario di quello desiderato poiché il tappeto che avvolge il palcoscenico non è in grado di assorbire completamente la luce che lo illumina. Nonostante l'imprevisto gli artisti riescono a trarre vantaggio dalla polvere venuta a crearsi. Il tappeto tratteneva molta polvere che non riusciva ad assorbire; anzi, con la corrente d'aria scaldata dai riflettori il pulviscolo si liberava e riempiva l'ambiente. Al velo luminoso questa polvere donava un luccichio argenteo, stupendo, inaspettato[24].

In generale, Svoboda concepisce l'utilizzo della sorgente luminosa secondo la concezione complessiva del dramma e non dà priorità a nessun mezzo di espressione in particolare[25]. Qui viene chiaramente esplicato l'atteggiamento tipico assunto dallo scenografo che comporta un uso della tecnologia che si muove in maniera proporzionale all'andamento del dramma. Ad un certo punto però sorge un quesito importante riguardo a come e dove illuminare. La luce rappresenta un elemento fondamentale per quanto riguarda l'espressione e per questo motivo è necessario essere molto scrupolosi e preparati sull'utilizzo dei diversi apparecchi. Al fine di dare vita all'espressione in scena è importante che lo scenografo lavori pari passo con il regista. Svoboda è convinto che anche se non esiste una fonte

[22] D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 73.
[23] Praga, Teatro Nazionale, 1960, regia di Otomar Krejča e Jaroslav Horan, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 69.
[24] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 46.
[25] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 74.

luminosa che fa al caso suo è sempre possibile ricrearla, chiedendo aiuto ad un esperto in ottica, creando così un apparecchio su misura[26].

Da queste parole emerge un comportamento attivo e dinamico nei confronti dei dispositivi che ha a disposizione. Non si limita a farne un uso passivo ma, al contrario, sperimenta nuove tecniche ogni qualvolta si presenti la necessità, ideando sempre nuove soluzioni sceniche. Per questo motivo la scenografia svobodiana è da considerarsi dinamica, in continua evoluzione. Tutto ciò rende possibile l'incessante miglioramento delle qualità espressive proprie della messinscena anche durante il corso della rappresentazione.

Si tratta quindi di uno spazio in grado di mutarsi, diventando vero e proprio spazio drammatico, il quale può essere plasmato dalla luce e dalle proiezioni, trasformandosi in modo dinamico[27]. Tutte queste caratteristiche possono essere riassunte con due parole: cinetica scenica[28].

1.3 Metodo di lavoro e peculiarità stilistiche

La cinetica scenica è ciò che permette di creare l'espressione drammatica in scena, in particolare grazie ai cambiamenti scenici a vista. Una delle più sapienti abilità di Svoboda è quella di riuscire ad unire in modo armonico una tipologia di meccanica ricercata e la fonte luminosa.

Parlando del fenomeno di cinetica scenica non si può fare a meno di nominare la scenografia per l'opera *Tre Sorelle* di Anton Čechov[29]. In questa occasione Svoboda si trova impossibilitato a ricreare l'impressione di una distanza infinita attraverso la luce in uno spazio nero. Decide quindi di creare un ambiente di colore grigio. Il dinamismo dato dalla cinetica scenica si identifica nel rapporto variabile che intercorre tra lo spazio fisso e l'organizzazione data dagli elementi inseriti nel

[26] Cfr. *ibidem*.
[27] Cfr. ivi, p. 76
[28] Cfr. *ibidem.*
[29] Praga, Teatro Nazionale, 1955, regia di Zdeněk Štěpánek, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 123.

corso della rappresentazione. Vi è una progressiva scoperta del dramma che ha la peculiarità di rivelarsi pian piano allo spettatore, in maniera molto lenta e graduale.

In quest'ottica realizza diversi dispositivi tecnici di notevole importanza, come, ad esempio, delle lampade che portano il suo nome. Più precisamente, si tratta di fonti a bassa tensione, costruite in serie, che danno vita alle cosiddette pareti luminose[30].

Inoltre, a Svoboda è attribuito il merito di aver ideato un dispositivo in grado di oscurare in modo immediato i proiettori. Grazie a questa tecnica ha la possibilità di convertire la scena dalla luce al buio in maniera molto celere, cosa che fino ad allora risultava impossibile con il semplice utilizzo degli apparecchi di serie[31].

Al fine di dare vita alla fusione tra luce e scena, raggiungendo così la condizione di un organismo unitario, si serve anche di barriere luminose che delimitano gli spazi e allo stesso tempo producono luci e ombre, come nel caso della soluzione scenica impiegata per la realizzazione della scala di *Donna Senz'ombra* di Richard Strauss[32]. L'aspetto interessante da rimarcare è che Svoboda non ricorre direttamente alla luce, che rappresenta lo stratagemma più naturale e semplice, bensì crea un'ombra meccanica capace di espandersi man mano[33].

Un altro elemento determinante che caratterizza le sue capacità scenografiche è che Svoboda si dimostra notevolmente abile nel trasformare ad uso teatrale quegli strumenti che in origine non erano destinati a tale scopo. Un esempio da evidenziare è l'adattamento del laser per il suo utilizzo nella messinscena de *Il Flauto Magico* di Wolfgang A. Mozart del 1970[34].

A definire la poetica svobodiana è poi il concetto di immagine proiettata, diventato per il teatro del Ventesimo secolo un vero e proprio mezzo di

---

[30] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 149. Si tratta di un dispositivo unitario formato da un unico organismo comprensivo di 9 lampade da 250w, quindi a bassa tensione, organizzate su due file diverse. Possono essere attivate separatamente, indipendentemente l'una dall'altra. La loro caratteristica principale è quella di riuscire a diffondere una luce netta, tramite raggi disposti in modo parallelo.
[31] Cfr. J. Svoboda, *Architetture dell'immaginario*, cit., p. 80.
[32] Royal Opera House, Covent Garden, Londra, regia di Rudolf Hartmann, in F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 149.
[33] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 40.
[34] Opera di Stato, Monaco, 1970, regia di Günther Rennert, in F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 149.

espressione. Svoboda è senza dubbio colui che ha portato allo sviluppo la concezione di immagine sottoforma di proiezione[35]. Il suo maggiore contributo sta nell'averne diversificato l'utilizzo, migliorando costantemente e progressivamente le tecniche, senza mai limitarsi a specifici e ridotti mezzi di espressione. Svoboda continua il lavoro già iniziato dai precursori ma questo non significa che manchi di originalità, anzi, si rivela un grandissimo innovatore grazie alla sua continua sperimentazione.

Dal 1891-92 il pioniere Adolphe Appia aveva già percepito le enormi potenzialità della proiezione, affermando che i suoi effetti sono in grado di raggiungere il livello della perfezione, diventando uno dei più potenti mezzi scenici[36]. Inoltre, la proiezione si pone come elemento coesivo poiché svolge il ruolo di intermediario tra la scena e l'illuminazione. Sin dai suoi primi lavori Svoboda se ne serve frequentemente dedicandoci uno studio approfondito.

Un aspetto degno di nota è che lo scenografo si rifiuta categoricamente di affidarsi ai procedimenti stereotipati. Per questa ragione non si limita alla scelta di una sola tipologia di superficie di proiezione, bensì ricorre a quelle più differenti tra loro, sia nella materia che nella struttura e nella forma[37].

---

[35] Cfr. ivi, p. 127.

[36] Per uno studio più approfondito su questo autore capitale nella storia del teatro moderno si rimanda all'edizione completa delle sue opere, cfr. *Adolphe Appia*, *Œuvres complètes*. Edited by Marie-L. Bablet-Hahn, 3 vols., Lausanne, L'Age d'Homme, 1983- 1988.

[37] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 128.

CAPITOLO II
LE MAGGIORI INNOVAZIONI IN SCENA

2.1 Dall'Esposizione Universale di Bruxelles a Lanterna Magica.

L'utilizzo frequente di proiezioni si rivela un perfetto mediatore tra scena e luce. È proprio in questo campo che Svoboda mette a disposizione le sue conoscenze e contribuisce alla nascita di nuove realizzazioni tecniche[38].

Josef Svoboda fonda la Lanterna Magica insieme al regista Alfréd Radok, segnando un periodo determinante per la ricerca tecnico-espressiva. Per quanto riguarda l'ambito delle proiezioni[39], il momento che sancisce la nascita di una nuova forma di spettacolo in cui esse sono protagoniste risale all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, la cosiddetta Expo 58. Nasce un vero e proprio genere che unisce l'azione all'immagine filmica. Questa esposizione rappresenta, per la prima volta dalla fine della guerra, l'occasione di partecipare ad un evento così importante. Inoltre, questo episodio offre a Svoboda la possibilità di far conoscere e diffondere la propria arte e permette di approfondire la potenza artistica delle altre nazioni. Durante l'allestimento della mostra Svoboda ha la possibilità di osservare il lavoro delle altre nazioni partecipanti, analizzando ognuna delle loro proposte, le quali lo fanno giungere alla conclusione che la costruzione di un apparato scenografico risulta fondamentale al fine di consentire a chi la osserva di recepire la totalità dei significati che la mostra vuole trasmettere[40].

Lanterna Magica è il titolo del leggendario spettacolo messo in scena all'Expo 58 con la collaborazione di Alfréd Radok, del regista Miloš Forman e del compositore O.F Korte. Insieme a loro Svoboda crea un palcoscenico adatto ad ospitare diverse azioni simultaneamente. Proprio per questo motivo esso risulta

[38] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 150.
[39] Cfr. *ibidem*.
[40] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 137.

caratterizzato da elementi di scena in grado di essere facilmente intercambiati. Il palcoscenico era ricoperto di velluto nero, i sipari erano scorrevoli e gli schermi a comparsa. L'aspetto interessante è che sul palco si nota la presenza di ballerini, una banda di suonatori, un pianoforte e altri strumenti che, attraverso l'utilizzo di alcuni filmati registrati precedentemente, compaiono sia sugli schermi che nell'ambiente teatrale. La scena di maggiore impatto è quella della conferenza iniziale. Il pubblico era vario e per questo motivo vi era la necessità di trovare un espediente che attirasse l'attenzione di tutti, andando oltre la barriera linguistica. La presentatrice in scena si rivolge agli spettatori in francese ma, nel frattempo, viene proiettata anche sui due schermi posti lateralmente, nei quali parla in lingua inglese e tedesco. L'aspetto da rimarcare è che tra le due presentatrici si sviluppa un vero dialogo che offre al pubblico tutte le informazioni che servono, senza però rompere la percezione della realtà teatrale[41].

Da questa esperienza nasce un vero e proprio teatro sperimentale che si integra come parte del Teatro Nazionale. Lo spettacolo della Lanterna Magica si compone quindi di due sensi fondamentali: la vista e l'udito. Infatti, per poter cogliere tutti gli elementi dell'allestimento il pubblico è tenuto a prestare molta attenzione. Sin dal principio sorsero alcune polemiche riguardo al fatto che i loro spettacoli non venivano ritenuti propriamente teatrali. La realtà, invece, è che sono riusciti a raggiungere l'unione tra azione scenica e proiezioni. Ricorda l'artista:

> Noi eravamo persuasi di aver arricchito le messinscene, conservando certe regole del teatro, di nuovi mezzi tecnici e soprattutto della collaborazione di tutti gli artisti, che partecipavano con entusiasmo alla nuova esperienza. Secondo le teorie di Stanislavskij, il teatro moderno comincia là dove gli attori si calano nella parte al punto da diventare i personaggi che rappresentano. In questo senso la Lanterna Magica, grazie al regista Radok, ha conseguito pienamente lo scopo[42].

[41] Cfr. J. Svoboda, *Architetture dell'immaginario*, cit., p. 80.
[42] J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 150.

Lanterna Magica è costituita da proiettori elettricamente sincronizzati. La proiezione si avvale di numerosi schermi che sono in grado di cambiare formato e posizione ma anche di girare, sollevarsi, sparire e poi ricomparire. Svoboda non adotta quindi modi d'espressione differenti, bensì si avvale di uno spettacolo completo, in cui tutti gli elementi coesistono senza essere indipendenti l'uno dall'altro[43]. Lanterna Magica indica il principio di una fusione tra azione reale e proiezioni sceniche. L'aspetto da evidenziare è che la proiezione e lo schermo si identificano da ora come elementi integrati alla scena e non più isolati da essa[44].

All'azione è permesso di passare dalla scena al film e viceversa e di compiersi simultaneamente sia sul palcoscenico che sullo schermo. Una delle sue qualità è quella di affidarsi al contrasto, moltiplicando la prospettiva e di conseguenza manipolando lo spazio ed il tempo, rivelandoci contemporaneamente realtà che solitamente il nostro sguardo non è in grado di percepire. Di fatto quindi si è capaci di percepire la realtà in maniera scomposta. Lanterna Magica ci consente di assumere una nuova modalità di porci nei confronti del mondo e del suo dinamismo. Pone dunque lo sguardo su un'arte del tutto inedita, nata dal connubio rappresentato dal teatro e dal film[45]. Per spiegare più dettagliatamente il dispositivo si può citare l'evento della conferenza: sul palco vi era presente una donna di giovane età e nello stesso momento, altre due figure identiche a lei, vengono proiettate verso gli schermi. L'azione che svolgono è quella di interpellarsi a vicenda. L'aspetto importante è che l'attrice vera e propria e le sue proiezioni si atteggiano come se fossero presenti anche nella realtà. Il pubblico, rendendosi conto delle differenze, percepiva ugualmente le tre figure attraverso un'unica azione drammatica, come fossero tre persone reali[46].

Era quindi nata una nuova forma spettacolare, il passo successivo era solo perfezionarla. Fin dall'inizio Lanterna Magica si sviluppa come uno studio

[43] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda,* cit., p. 139.
[44] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 150.
[45] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 142.
[46] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 150.

sperimentale che però prende una piega differente nel giro di poco tempo[47]. Più precisamente, il grande successo generato nel pubblico ne comporta che i suoi gestori iniziano a preoccuparsi del lato commerciale invece che di quello artistico. Conseguentemente, approfittando in tal modo del dispositivo, esso non viene migliorato, limitandosi esclusivamente agli effetti che generavano stupore nel pubblico, senza sperimentarne di nuovi. Lo scenografo ed il regista avevano dunque ben altre aspettative per la loro invenzione.

Ciò che ne è derivato dalle varie sperimentazioni della prima parte della Lanterna Magica è identificato con il termine di Danze Slave[48], termine che include l'abilità di essere riusciti a mescolare i differenti elementi tecnici, con l'obiettivo di dare vita ad uno spettacolo armonico e soprattutto con un ritmo in sincronia con la partitura musicale. Svoboda era conscio del fatto che essa ricopriva un ruolo determinante per il ritmo delle scene, a tal punto che decide di intitolare la seconda parte della sperimentazione Ritmi[49].

Nel 1973 Svoboda si trova di fronte ad un bivio: da una parte continuare il lavoro con Lanterna Magica e dall'altra tornare alla professione di scenografo presso il Teatro Nazionale. Dopo aver riflettuto decide di restare alla Lanterna con il ruolo di direttore artistico.

Un notevole passo in avanti è rappresentato poi dall'allestimento intitolato *Il Circolo Magico* di Evald Schorm[50]. L'aspetto da evidenziare è che esso simboleggia la prima volta in cui viene utilizzata una forma di ripetizione di stile al fine di far emergere la potenza dei sentimenti e degli stati d'animo. Il *Circolo Magico* si basa sul racconto delle vicende che accadono a due clown ed è proprio in questo allestimento che avviene il cosiddetto miracolo tecnico[51], ovvero il fatto che le riprese venivano eseguite simultaneamente da tre camere, per opera di Emil Sirotek. Inoltre, prevedeva che il suono venisse diffuso tramite sei canali. Questi

[47]Cfr. *ibidem.*
[48] Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 150.
[49] Cfr. *ibidem*.
[50] Praga, Lanterna Magica, 1977, regia di Evald Schorm, Jan Svankmajer, Jiří Srnec, in J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 151.
[51] Cfr. ivi, p. 151.

stratagemmi erano incaricati di creare una situazione di armonia tra gli attori in scena e gli artisti nello schermo. Nel 1987, il Circolo Magico ha celebrato, oltre al decimo anniversario, anche le duemilacinquecento repliche. La domanda che sorge a questo punto è la seguente: Com'è stato possibile mantenere sempre alto il livello artistico durante tutti questi anni? La risposta è molto semplice, ovvero grazie al ricambio generazionale e anche grazie al fatto che le singole parti erano pensate in modo da offrire la possibilità di interpretare moltissime varianti[52].

Un altro degli eventi simbolo del progresso della Lanterna Magica è rappresentato dallo spettacolo *Casanova* di Juraj Jurabisko[53], nel quale prende vita uno dei desideri più grandi di Josef Svoboda: l'immagine elettronica. Si tratta di una tecnica per creare maggiore armonia tra il palcoscenico e la proiezione cinematografica. Per poter realizzare tutto ciò si serve di alcuni specchi che, in base a come venivano orientati, consentivano di espandere l'orizzonte[54].

2.2 il Polyecran.

C'è un altro evento che determina il successo del padiglione ceco all'Esposizione Universale di Bruxelles: il Polyecran (Fig. 5). Si tratta di un sistema multischermo che si basa sulla proiezione multipla e sul suono combinati insieme, eliminando la presenza dell'attore e del danzatore[55]. La caratteristica principale di questo nuovo sistema è che la proiezione viene eseguita contemporaneamente su schermi differenti, i quali sono in grado di apparire, scomparire, cambiare posizione, ridursi o ingrandirsi[56].

Ben presto però, Svoboda decide di focalizzarsi principalmente sulla cosiddetta proiezione cinematografica, nella quale ad ogni schermo viene abbinato uno strumento da proiezione. Tutti questi apparecchi da proiezione sono a loro volta

[52] Cfr. ivi, p. 152.
[53] Praga, Lanterna Magica, 1995, regia di Juraj Jurabisko, in J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 156.
[54] Cfr. ivi, p. 156.
[55] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 143.
[56] Cfr. *ibidem*.

tenuti insieme da una sorta di asse elettrico, impianto che prende il nome di motori di Selzin[57]. Il Polyecran non è finalizzato a rendere più estesa la superficie di proiezione e favorire l'illusione dello spettatore ma, anzi, consiste nella frammentazione della realtà, offrendocela attraverso una moltitudine di punti di vista diversi. Afferma Svoboda:

> Mi sono sempre domandato perché bisognasse proiettare solo su una superficie compatta, e non su fasci di linee mobili, o su frammenti di superfici, o su aste[58].

Tre allestimenti risultano piuttosto rilevanti che hanno contribuito alla nascita di una nuova forma teatrale: il Teatro della Luce[59], nel quale continua la ricca sperimentazione dello scenografo Svoboda.

Il primo spettacolo è *Il Loro Giorno* di Josef Topol, presentato al Teatro Nazionale di Praga[60] (Fig). Il dramma racconta le sorti di quattro ragazzi, il tutto ambientato in un villaggio della Boemia. Proprio com'è pensato il Polyecran, il dramma vuole trasmettere diversi punti di vista di una medesima realtà. Più precisamente, la proiezione multipla offre più angolature che consentono di immedesimarsi nell'atmosfera tramite immagini separate ma comunque in qualche modo risultando in relazione tra loro. Il perfezionamento del Polyecran è dato dalla presenza di nove schermi che hanno la capacità di apparire e scomparire, ma anche di funzionare tutti contemporaneamente o a porzioni ridotte. Inoltre, uno di questi schermi presenta uno strumento in grado di ridurne la superficie utile. Tutto ciò è connesso direttamente con la scena. La comparsa e la scomparsa degli schermi, per esempio, è sincronizzata con l'apparire di alcuni elementi reali, come ad esempio i mobili, presentati in scena attraverso tre carrelli. È quindi evidente che

---

[57] Cfr. *ibidem*.
[58] J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 186.
[59] Cfr. D.Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 146.
[60] Praga, Teatro Nazionale, 1959, regia di Otomar Krejča, in D.Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 146.

la proiezione non si limita alla creazione dell'atmosfera, bensì partecipa direttamente all'azione[61].

Nel 1961 e nel 1967, rispettivamente a Venezia e Boston, ebbero luogo le presentazioni di *Intolleranza 1960,* con musiche di Luigi Nono e regia di Václav Kašlík[62]. Questo evento si verifica a poca distanza dalla creazione di Lanterna Magica e del Polyecran ed è per questo motivo che la scenografia risulta ricca di proiezioni di diapositive. Più precisamente, la scena era composta da elementi-schermo di tipologia e dimensione diverse[63]. Un dettaglio da rimarcare è rappresentato dal gruppo delle comparse poiché indossano dei particolari pannelli in grado di assorbire le varie proiezioni. Per quanto riguarda la tematica centrale, vengono raccontati sei episodi di diverse tipologie di intolleranza (politica, sociale, religiosa), collegate fra loro da un fulcro unico, ovvero la storia del viaggio di ritorno a casa di un emigrante. Svoboda indica come destinatario dell'opera l'uomo, cercando di fare breccia nella sua coscienza.

La struttura scenica si componeva attraverso varie figure geometriche piuttosto complesse ma soprattutto le superfici di proiezione erano varie in quanto dovevano essere pronte ad assorbire le proiezioni concepite dallo scenografo sottoforma di film e di diapositive[64]. Oltre agli schermi di dimensioni differenti, Svoboda introduce una novità all'interno di questo spettacolo: si serve di uno schermo fissato su una specie di catapulta che ha la capacità di avvicinarsi in maniera improvvisa verso il pubblico.

La versione dell'allestimento del 1961 (Fig. 6) non fu mai portata alla luce a causa della censura e per questo motivo si sostituì tutto con dei semplici dipinti astratti. Per quanto riguarda la versione del 1967, invece, venne addirittura introdotto l'ausilio di un sistema televisivo a circuito chiuso[65]. La luce ha una presenza attiva all'interno dello spettacolo soprattutto grazie all'utilizzo dei

---

[61] Cfr. ivi, p. 148.
[62] Teatro La Fenice, Venezia, 1961, regia di Václav Kašlík, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 148.
[63] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 151.
[64] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 149.
[65] Cfr. ivi, p. 150.

cosiddetti muri di luce che potevano essere di diverse dimensioni[66]. Svoboda utilizza, per esempio, un moro luminoso posto orizzontalmente che consentiva di ricreare l'atmosfera e l'impressione dell'inondazione finale dello spettacolo:

> È in gioco una nuova forma di opera o, per usare un termine di moda, un nuovo tipo di teatro totale. Sotto apparenze eminentemente meccanizzate, la televisione propone un mezzo di espressione molto teatrale. Non è più necessario, come nel caso della Lanterna Magica, ricorrere al film girato in precedenza, frapporre un intermediario tra la ripresa e la diffusione dell'immagine che possono invece diventare simultanee. Diventa possibile trasformare il contenuto delle immagini da una sera all'altra, cambiare nel corso dello spettacolo il rapporto previsto tra i differenti interventi televisivi, lavorare all'istante e improvvisare, infine introdurre nell'universo teatrale la realtà del mondo qual è nel momento stesso della rappresentazione[67].

L'anno seguente, il 1968, sancisce uno dei più grandi successi frutto della collaborazione tra Svoboda e Radok. Si tratta dell'opera *Gli Ultimi* di Gor'kij, messo in scena presso il Teatro Nazionale di Praga[68]. Questo spettacolo rappresenta il connubio perfetto tra film e teatro, frutto dei moltissimi esperimenti svolti in passato. In questa situazione Svoboda riesce a ricreare la fusione tra questi due elementi come mai era riuscito a fare fino ad allora.

Il fulcro dell'opera è rappresentato dall'analisi comportamentale del protagonista: il poliziotto Ivan Kolomijcev. La sua caratteristica principale è quella di autoconvincersi dei propri ideali. Vengono messi in luce importanti valori come l'amore, la morale e la giustizia[69]. L'ostacolo del suo percorso risiede nel fatto che egli non si ritiene mai dalla parte del torto, nemmeno quando la realtà dei fatti lo

---

[66] Cfr. *ibidem*.
[67] D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 153.
[68] Praga, Teatro Nazionale, 1966, regia di Alfréd e Maria Radok, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 153.
[69] Cfr. *ibidem*.

attesta chiaramente. L'opera si conclude con un solenne discorso che evoca valori profondi come l'amore, la famiglia e la patria.

Bisogna precisare che, qualche tempo prima, Radok aveva già messo in scena quest'opera a Monaco di Baviera e, appena Svoboda ne vede la rappresentazione, ne rimane negativamente colpito a causa della presenza di molteplici errori. L'allestimento, infatti, si rifà ai principi della Lanterna Magica, disperdendo notevolmente la concentrazione del pubblico a causa dell'impostazione dell'azione scenica e della proiezione cinematografica poste orizzontalmente. In questo modo risulta pressoché impossibile fruire di una visione unitaria di ciò che accadeva in scena[70]. Tutto ciò cambia con il seguente adattamento di Radok, nel quale si concentra prevalentemente sull'attenzione dello spettatore. Svoboda, tenendo a mente queste direttive, da vita ad un unico dispositivo. La scena si compone di un ampio piano inclinato con intorno solo spazio nero e da una vasta superficie di forma rettangolare sospesa nello spazio. Le proiezioni qui hanno un ruolo fondamentale poiché mirano a rivelare il vero senso del dramma ed i valori profondi che esso vuole trasmettere allo spettatore. Per queste motivazioni, uno spettacolo del genere necessita di un apparato registico costruito con estrema precisione[71]. Questo spettacolo contribuisce inoltre a scardinare definitivamente l'idea che lo schermo dovesse per forza essere bianco.

Intolleranza 1960 rappresenta l'occasione per chiarire che anche colori come il nero e il grigio risultino maggiormente adatti a sbarazzarsi dei riflessi indesiderati, ovvero della cosiddetta luce parassita[72]. Svoboda spiegò che le colorazioni più scure consentono di manipolare in maniera più controllata e a proprio piacimento l'immagine e consentono inoltre di rendere nel modo più fedele possibile i colori, nel modo più reale possibile[73]. Proprio la scoperta delle luci parassita lo conduce ad una grande sperimentazione e alla continua ricerca di materiali adatti all'assorbimento della luce, continuando sulla scia del miglioramento tecnico.

---

[70] Cfr. ivi, p. 154.
[71] Cfr. *ibidem.*
[72] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 151.
[73] Cfr. *ibidem.*

2.3 La maturazione dell'arte cinetica.

Un altro episodio simbolo delle innovazioni svobodiane risale al 1967, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Montreal. Qui viene incaricato di mettere a punto il padiglione dedicato alle automobili di marca Škoda. Sin dall'inizio sorgono alcune problematiche poiché lo spazio assegnatogli non era minimamente sufficiente ed il suolo non era in grado di sostenere il peso di automobili a grandezza naturale. A questo punto si vede costretto a trovare un'altra soluzione e decide quindi di affidarsi alle sue ricerche nell'ambito delle proiezioni.

Al contrario dell'Esposizione Universale di Bruxelles, riesce a creare un ambiente unitario, facendo immergere il pubblico all'interno di una sorta di officina stilizzata[74]. Il fulcro del suo lavoro si concentra su due allestimenti con alcuni elementi in comune: la proiezione e la musica. Il primo spettacolo viene associato al termine Polyvision mentre il secondo Polydiaecran cinetico[75].

Per quanto riguarda la struttura, la Polyvision è caratterizzata da un cambiamento rispetto al Polyecran poiché vengono sostituiti gli schermi con degli oggetti tridimensionali come, ad esempio, cubi, prismi e sfere[76]. Vi sono inoltre due grandi specchi inclinati di quarantacinque gradi che hanno il compito di riflettere le immagini. Infine, vi è la presenza di uno schermo con la funzione di fondale che dà l'idea di una disposizione a cassettoni nella quale sono incastonate moltissime luci. Il risultato che ne deriva è un complesso ma unitario gioco di immagini che interagiscono tra loro. Un dettaglio importante è che si attivano ventotto proiettori di diapositive perfettamente sincronizzati con quelli cinematografici[77]. Il filo conduttore dello spettacolo è un leitmotif che ne conferisce il ritmo: il gioco infantile.

---

[74] Cfr. D.Bablet*, La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 160.
[75] Cfr. *ibidem.*
[76] Cfr. https://www.annamonteverdi.it/digital/legacy-of-svoboda-the-polyvision/ (ultima consultazione 10/10/2022)
[77] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 162.

Il Polydiaecran, invece, si serve di centododici schermi abbinati a duecento ventiquattro proiettori che permettono di proiettare decine di migliaia di immagini.

Tutti gli schermi non assumono una posizione fissa, bensì sono in grado di muoversi in due direzioni: avanti e indietro[78]. C'era la possibilità di sfruttare gli schermi nella loro totalità oppure di usarli in maniera ridotta lasciando quindi in una condizione di ombra gli schermi non attivati, i quali diventavano totalmente invisibili per opera del materiale di cui erano composti. Lo spettacolo si rifà alla tematica sacra della creazione del mondo e la durata si aggira intorno ai dieci minuti circa.

Si può fare un paragone tra il Polyecran e il nuovo sistema cinetico del Polydiaecran. Quest'ultimo risulta essere, oltre che più complesso, anche più originale poiché gli schermi di cui è formato sono posti l'uno adiacente all'altro e grazie a ciò le immagini che arrivano e partono da essi sono in grado di fondersi in un unico organismo, estendendosi su tutta la superficie oppure dividendosi in spazi ridotti[79].

> Impossibile descrivere a parole ciò di cui solo un film potrebbe rendere conto: un puzzle che, come un mosaico in perpetua metamorfosi, si costruisce davanti agli occhi dello spettatore per disfarsi d'un tratto, disperdersi e riformarsi, secondo temi variabili e motivi contrastanti[80].

Da notare come vi sia anche un elemento in comune a tutte le sue precedenti creazioni, infatti, nella Lanterna Magica, nel Polyecran e nella Polyvision vi è la determinante presenza dell'elemento ritmico. Senza questo elemento non si potrebbe sviluppare l'arte cinetica.

Vi è un allestimento che concentra al suo interno molti degli elementi scenografici affrontati fino ad ora tra cui la cinetica scenica, il ruolo ricoperto dalla

[78] Cfr. https://www.annamonteverdi.it/digital/legacy-of-svoboda-the-polyvision/ (ultima consultazione 10/10/2022)
[79] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 163.
[80] Ivi, p. 165.

luce e l'utilizzo dell'immagine televisiva. Lo spettacolo in questione è *Prometeo* di Carl Orff del 1968[81]. La particolarità di questo allestimento risiede nella scalinata che parte da oltre due metri sotto la linea del palcoscenico estendendosi in tutto il senso di larghezza per poi innalzarsi davanti agli spettatori. Dopo aver raggiunto l'altezza di quattro metri si divide in due diverse direzioni, andando a formare un'apertura all'interno della quale può essere inserito un romboide in grado di muoversi. Quest'ultimo sta ad indentificare la roccia di Prometeo ed in grado di muoversi lungo la direzione orizzontale, lungo l'asse sala-scena[82].

Per quanto riguarda l'illuminazione, essa si fonda sull'opposizione che intercorre tra la tecnica del controluce, la scala colpita dalle proiezioni e i vari fasci luminosi che si scontrano con la parete principale. Questa parete ricopre un ruolo fondamentale all'interno della scena poiché è proprio su di essa che viene proiettata l'immagine di Prometeo, molto più ingrandita del normale. Verso la fine, la parete inizia ad andare all'indietro, aumentando la distanza con il pubblico ma, nel frattempo, quest'ultimo viene abbagliato dai fasci di luce. Simbolicamente quest'azione sta ad indicare il lento scomparire dell'eroe che si fa luce. Il movimento, le proiezioni e la luce non assumono un valore solo illustrativo, bensì sono volti a rivelare il vero senso del dramma, anche nel senso più filosofico[83].

Per quanto riguarda gli stratagemmi utilizzati, Svoboda si serve di videoproiezioni live per marcare maggiormente il personaggio di Prometeo tramite immagini del suo volto in primo piano. Inoltre, si affida ad immagini in *real time* con l'obiettivo di combinare il tempo del video e quello delle azioni nello spazio[84]. Successivamente, adotta anche un'altra tecnica particolare, quella del continuum scena-schermo, ovvero l'atto di unire l'azione reale a quella registrata[85]. Josef Svoboda si dimostrò un grande innovatore, sempre sulla scia del progresso, che consentì di conferire all'elemento luminoso un ruolo da protagonista in scena[86].

---

[81] Cfr. ivi, p. 160.
[82] Cfr. ivi, p. 166.
[83] Cfr. *ibidem.*
[84] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 154.
[85] Cfr. *ibidem.*
[86] Cfr. *ibidem.*

CAPITOLO III
UN NUOVO CONCETTO DI AMLETO

3.1 Primo approccio a Shakespeare: il problema della resa dello spettro

> I, I.
> ORAZIO
> In nome di Dio, non avrei mai potuto crederlo senza la sensibile e vera testimonianza dei miei occhi.
> MARCELLO
> Non è simile al re?
> ORAZIO
> Come tu sei te stesso.
> Eguale l'armatura che portava in guerra contro Norvegia l'ambizioso.
> E aveva lo stesso cipiglio del giorno che, durante certi furenti parlamentari, rovesciò quei polacchi dalle slitte. È strano[87].

Josef Svoboda si approccia per la prima volta all'*Amleto* di Shakespeare nel 1959, presso il Teatro Nazionale di Praga, con la collaborazione del regista Jaromír Pleskot. Ad essere precisi, in realtà il primo contatto con il mondo di Shakespeare avvenne in occasione dell'allestimento de *Le allegre comari di Windsor*[88], ma fu l'*Amleto* del 1959 a ricevere una tale attenzione da essere reputato il suo primo vero lavoro shakespeariano. Così si esprime a proposito del drammaturgo inglese:

> 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

[87] W. Shakespeare, *Amleto*, Mondadori, 2017, p. 11.
[88] Plzeň, Teatro J. K Tyl, 1952, regia di Zdeněk Hofbauer, in D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 223.

> 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 attore multimediale ante litteram, poiché ci ha creato uno strumento in grado di scoprire le priorità 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'umanità[89].

Secondo Svoboda la scenografia è frutto di un procedimento antico, ricco di opzioni differenti, che possiede un proprio sentimento, al quale bisogna prestare molta attenzione[90]. Lo scenografo ha dedicato molto tempo allo studio di queste molteplici soluzioni, cercando di introdurre tutto ciò che consente di esprimersi in modalità sempre più varie. La scenografia, la quale racchiude al suo interno altri mezzi come l'architettura, la pittura e la scultura. Per riuscire ad esprimersi attraverso una molteplicità di modi diversi è necessario che la scenografia possegga una corretta architettura teatrale e che vi sia il giusto equilibrio tra tutti gli altri elementi, ovvero che non gravino sulla rappresentazione andando ad appesantirla ma, al contrario, mirando alla velocità d'esecuzione[91].

L'allestimento dell'Amleto del 1959 rappresenta l'opportunità per iniziare a lavorare secondo queste modalità caratterizzate dalla varietà di espressione. In particolare, questo evento simboleggia l'avvio di un nuovo metodo di lavoro, segnato dall'utilizzo dei giochi di luce. Svoboda rimane talmente colpito dalle infinite possibilità offerte dalla luce che inizia ad usare quasi solo i suoi effetti. È proprio nei giochi di luce che risiede la soluzione alla rappresentazione del fantasma del padre di Amleto. Per questa scenografia impiega di tre fonti di luce diverse: una con la funzione di illuminare tutta la scena, una incaricata di illuminare gli attori ed infine l'ultima designata alla creazione di un riflesso[92]. La

---

[89] Massimo Puliani e Alessandro Forlani, *SvobodaMagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Macerata, Halley, 2006, p. 30.
[90] Cfr. intervista a Josef Svoboda, 2 marzo 2001, Auditorium S. Margherita, Venezia, a cura di Franco Quadri, in My Shakespeare.
[91] Cfr. *ibidem*.
[92] Cfr. *ibidem*.

difficoltà principale era quella di mettere in scena un dramma di stampo elisabettiano in epoca moderna, un connubio di complessa realizzazione che però Svoboda riesce a portare a termine.

L'effetto dello spettro fu reso possibile attraverso uno specchio. Più precisamente, vi erano alcuni pannelli foderati di specchi neri il cui riflesso dava alla luce il fantasma del padre. Il dispositivo scenico era in grado di evocare la metafora attraverso un modo del tutto immateriale ma che consentiva di mettere in scena l'effetto spettrale di questa presenza e renderla materiale[93].

L'aspetto interessante è che tutto ciò venne creato in modo totalmente involontario perché, per sbaglio, durante una delle prove il riflettore fece un movimento non calcolato dando vita all'effetto desiderato. L'organizzazione dello spazio dipendeva da circa una ventina di pannelli disposti verticalmente, tutti della stessa dimensione, alti nove metri e larghi tre. La loro caratteristica principale è quella di essere circondati da plastilacca nera e di essere disposti su undici piani nella profondità del palcoscenico. Essi sono in grado di muoversi in direzione parallela al boccascena e in questo modo evocano davanti agli occhi del pubblico i diversi quadri della tragedia. Questo dispositivo si accorda in modo armonioso con il susseguirsi delle vicende del dramma, garantendone l'unità temporale. Si tratta di una sola tipologia di movimento, sufficiente a far impiegare ai pannelli le ventuno posizioni dell'*Amleto*, frutto di uno schema preciso, simile ad un pentagramma (Fig. 7).

Non è però esclusivamente grazie ad essi che si compie la rappresentazione poiché essa si realizza principalmente grazie al dialogo con l'elemento luminoso. Infatti, per riuscire a rendere al meglio il momento dell'incontro tra Amleto ed il padre, Svoboda si serve di lampade a basso voltaggio, ricavate dai fanali delle auto, le quali conferiscono all'attore una figura più allungata e definita. Gli attori in scena utilizzano delle scarpe munite di suole di feltro per evitare qualsiasi tipo di rumore. Essi sono illuminati anche da una luce proveniente da una fonte diretta,

[93] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 119.

oltre alla tecnica del controluce. Ciò che ne deriva fa pensare ad un bozzetto di Edward Gordon Craig, datato 1904, nel quale esplicita come il fantasma in realtà sia un'immagine immateriale frutto del riflesso prodotto dalla luce tramite lo specchio[94].

3.2 Soluzioni scenografiche e progresso tecnico

Sei anni dopo, Josef Svoboda concepisce una seconda scenografia per l'*Amleto* presso il Teatro Nazionale del Belgio a Bruxelles, in collaborazione con il regista Otomar Krejča. Si tratta di una regia completamente diversa da quella precedente, soprattutto per la soluzione interpretativa della tragedia e delle tematiche annesse. L'Amleto di Bruxelles si distacca da quello messo in scena nel 1959 (Fig. 8) sia nell'organizzazione spaziale, sia nella concezione che viene attribuita al dispositivo. Nell'*Amleto* di Praga i pannelli verticali davano vita ad ulteriori superfici nere riflettenti, ma raramente gli veniva affidata la funzione di specchi veri e propri. Al contrario, nell'*Amleto* di Bruxelles l'elemento dello specchio diventa fondamentale. Svoboda propone di porre in fondo alla scena, occupandola anche nel senso della larghezza, un grande specchio disposto inclinato di quarantacinque gradi verso gli spettatori, nel quale Amleto viene riflesso nel suo doppio[95]. In questo modo, Amleto, pronunciando le parole del fantasma, riesce a fondersi con il sé stesso che sembra provenire da un'altra realtà. Un aspetto rilevante è che lo specchio non ha solo la funzione evocatrice dello spettro, bensì riflette verticalmente, attraverso un controspecchio, il banchetto in cui è protagonista l'usurpatore Claudio, presentato all'inizio della tragedia. Grazie alle soluzioni scenografiche adottate si crea un universo nel quale regna il connubio realtà-sogno.

---

[94] J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., p. 43. Si ricordi il celebre allestimento di Amleto che Craig realizza per il Teatro d'Arte di Mosca nel 1912 in collaborazione con Stanislavskij, cfr. Edward Gordon Craig, *Il mio teatro: l'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971; Giovanni Attolini, *Gordon Craig*, Roma-Bari, Laterza, 1996; Giovanni Attolini, *Teatro arte totale: pratica e teoria in Gordon Craig*, Bari, Progedit, 2008. Si veda anche Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

[95] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 115.

> Io penso alle mie scene come a strumenti. Voglio che siano belli allo sguardo, ma voglio pure che, messi in buone mani, quelle del regista e degli attori, siano capaci di produrre una bella musica[96].

Se si fa una riflessione sullo spettacolo del 1959 (Fig. 9), a primo impatto viene spontaneo fare riferimento agli Screens di Craig. Prestando maggiore attenzione, nonostante la somiglianza, i pannelli svobodiani differiscono di gran lunga da quei leggendari dispositivi, formati invece da pannelli in grado di piegarsi e dispiegarsi. Quelli di Svoboda risultano identici tra loro, mossi da un unico movimento. Si può dire quindi che Svoboda riesce a raggiungere un'armonia e un'unità che Craig non aveva potuto sfiorare, complice, come è ben noto, le imperfezioni a cui la scenotecnica del tempo era ancora sottomessa. In ogni caso, si potrebbe ben dire che Svoboda ha involontariamente dato vita ai desideri di Craig, portando a compimento le sue straordinarie e lungimiranti intuizioni che in scena si configurano in elementi cinetici che si esprimono attraverso una moltitudine di espressioni differenti.

Nell'*Amleto* di Praga si è giunti alla scoperta del controluce, ovvero un tipo di illuminazione ancora oggi impiegata in moltissimi teatri europei. Più dettagliatamente, essa consiste nel proiettare l'illuminazione in direzione del palcoscenico, dando vita ad ulteriori spazi[97]. Svoboda racconta che questa nuova tecnica è nata da semplici osservazioni dal terrazzo di casa sua, quando il sole lo abbagliava e provocava un'impressione negativa. A teatro veniva inizialmente fatto uso di una sola direzione della luce, puntando i riflettori in maniera frontale verso gli attori. L'aspetto negativo di questo metodo è che essi non risultavano in alcun modo plastici. Dunque, per far sì che l'elemento plastico diventi parte caratterizzante dell'attore in scena, si aggiunse una luce posta dietro all'attore. In questo modo, grazie alla possibilità di creare nuove combinazioni mai

[96] *Ibidem.*
[97] Cfr. intervista a Josef Svoboda, 2 marzo 2001, cit.

sperimentate prima, l'attore ne trae benefici[98]. Infatti, la più grande divergenza tra l'*Amleto* del 1959 (Fig. 10) e quello del 1965 (Figg. 11-12) risiede nel fatto che il primo si serve solamente di luci mentre il secondo è caratterizzato da un'architettura teatrale di forte presenza, in grado di dare vita ad un mondo che si avvicina al reale, seppur accanto agli attori in scena.

Tornando all'importanza dell'elemento dello specchio, esso non solo era capace di moltiplicare la luce, bensì anche le ombre, creando un dualismo in grado di evocare anche sensazioni di vuoto e di totale oscurità. Parlando di specchio non si può fare a meno di citare uno dei lavori principali in cui questo strumento ricopre il ruolo di protagonista. Si tratta dell'allestimento della leggendaria *Traviata* con musica di Giuseppe Verdi (Fig. 13), allestita la prima volta nel 1992 presso lo Sferisterio di Macerata, con la regia di Henning Brockhaus. Il fondale, delle dimensioni di 22 x 12 metri, si formava tramite l'accostamento di specchi, fissati su una struttura in grado di inclinarsi. Nell'ultima scena, lo specchio consente di raggiungere l'apice drammatico poiché viene alzato in modo perpendicolare al palcoscenico, proiettando direttamente la tragica fine della protagonista Violetta negli occhi del pubblico, coinvolgendolo in questa atmosfera tragica e spezzando così la barriera immaginaria tra la sala e la scena[99]

3.3 Il dualismo in Amleto e l'espediente tecnico dello specchio

Amleto è un dramma che si sviluppa a partire da un nucleo, rappresentato dall'uomo, intorno al quale si ramificano contrasti tra poli opposti. Il tema principale del dramma è sicuramente la vendetta, un progetto che però non vede la luce poiché la parte razionale di Amleto prende il sopravvento. Ogni personaggio si carica di una propria duplicità, in particolare, in Amleto convivono il nobile animo dell'eroe tragico e l'animo folle.

Lo specchio non funge solamente da strumento, bensì simboleggia il concetto di duplicità. Non rappresenta solo un espediente scenografico ma si collega ad uno

[98] Cfr. *ibidem*.
[99] Cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 153.

dei punti chiave della tragedia: la conoscenza del proprio io. In tutto il dramma di *Amleto* vi è un motivo ricorrente, ovvero quello del rispecchiamento, azione che genera pensieri ma allo stesso tempo diventa fonte di ispirazione e conoscenza[100]. Questa concezione viene messa in risalto in due momenti in particolare. Il primo si riferisce alla connessione con la dimensione dei morti, identificata nella figura del fantasma mentre, il secondo, evoca una dimensione metateatrale, nella quale prevalgono intrecci tra gli attori e gli spettatori. Anche in Amleto si ritrova il concetto di teatro secondo Shakespeare, un concetto che presuppone sia tutto frutto di un gioco di specchi.

> Ma non siate nemmeno troppo addomesticati; fatevi guidare dalla discrezione, accordate il gesto alle parole, la parola al gesto, avendo cura di non superare la modestia della natura; qualsiasi cosa in tal misura gonfiata è ben distante dalla recitazione, il cui fine, ora come ai suoi primordi, è di reggere lo specchio alla natura, direi: di mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine, e perfino la forma e l'impronta loro all'età e al corpo che il momento esige[101].

In queste parole è racchiuso il vero senso del teatro, ovvero lo strumento in grado di riflettere il mondo dell'osservatore. Rappresenta inoltre lo specchio della natura stessa, manifestando pregi e difetti dell'uomo. È proprio grazie allo specchio che Amleto trova la soluzione a tutti i suoi quesiti, in particolare nel riflesso del viso di Claudio, la cui espressione rivela la verità in modo immediato[102].

In *Amleto* lo specchio diventa anche strumento volto alla presa di coscienza delle azioni negative compiute dalla Corte, la quale si trova di fronte a tutte le cose terribili commesse. Lo specchio si incarna dunque come manifestazione del doppio, riflesso della propria coscienza, che consente di toccare le corde più

[100] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 111.
[101] William Shakespeare, *Amleto*, Atto III, scena II, vv. 19-24.
[102] Cfr. D. Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, cit., p. 109.

profonde del proprio io. Si tratta di uno strumento con un significativo potere ingannevole, in grado di evocare situazioni inesplorate, fantasmi e moti tormentati dell'animo che si distaccano dalla dimensione realistica.

L'ambiente in cui prende vita il dramma di Shakespeare raggiunge un aspetto piuttosto minimalista, privandosi di tutte le componenti decorative e minuziosi dettagli. Inizia ad avere la priorità l'aspetto più astratto, caratterizzato e generato dall'elemento luminoso, dalle ombre e dalla cinetica. In questo modo si allontana dalla connotazione realistica del mondo, guadagnando però molti altri valori e diventando più credibile. È proprio grazie alla messa in scena dell'astratto e dell'irrazionale che si giunge al completo coinvolgimento del dramma, andando a scalfire la linea che divide il mondo reale da quello fittizio[103].

[103] Cfr. *ibidem.*

Appendice Iconografica

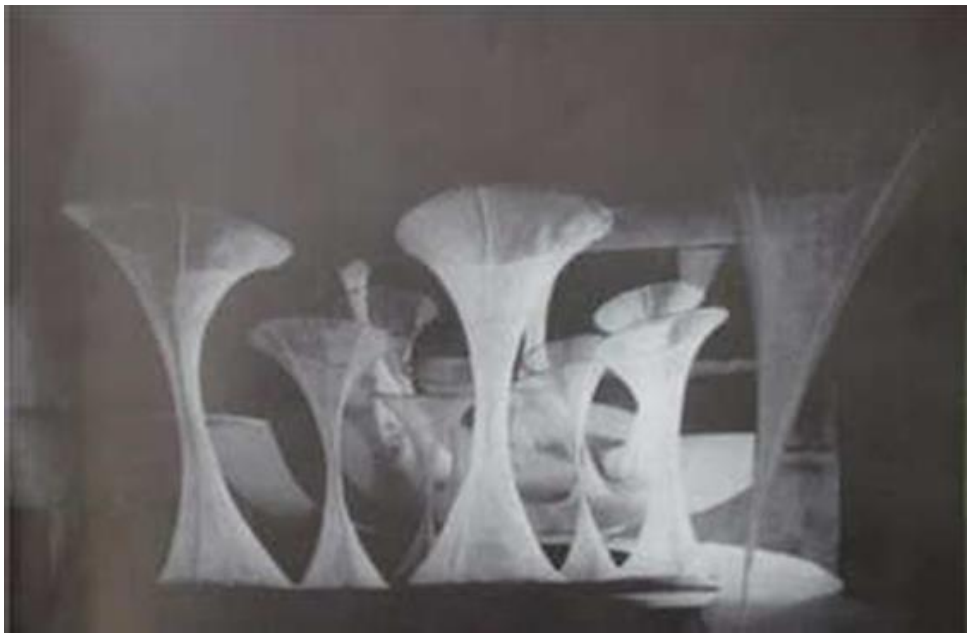

Fig. 1 - Josef Svoboda, *Pellegrinaggio*, 1943, non realizzato

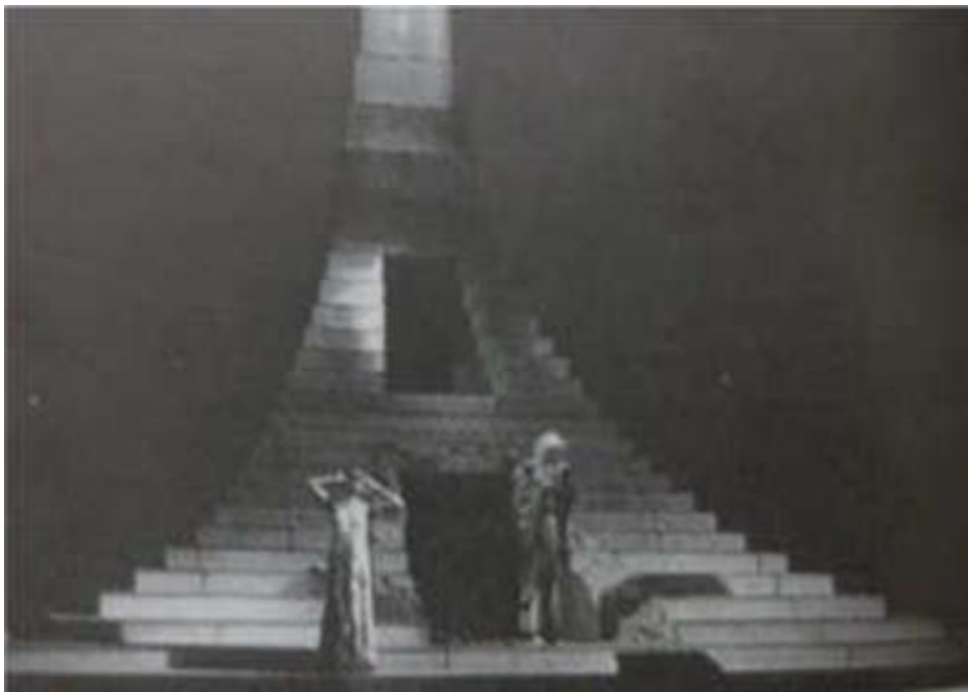

Fig. 2 - Josef Svoboda, *Gli Occhi di Kunala,* Teatro del 5 Maggio, Praga, 1945, fotografia di scena

Fig. 3 - Josef Svoboda, *Una domenica d'agosto*, Teatro Nazionale, Praga, 1958

Fig. 4 - Josef Svoboda, bozzetto per *il Gabbiano* di A. Checov, Teatro Tyl, Praga, 1960

Fig. 5 - Emil Radok, *Polyecran*, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1958

Fig. 6 - Luigi Nono, *Intolleranza 1961*, Teatro La Fenice, Venezia, 1961

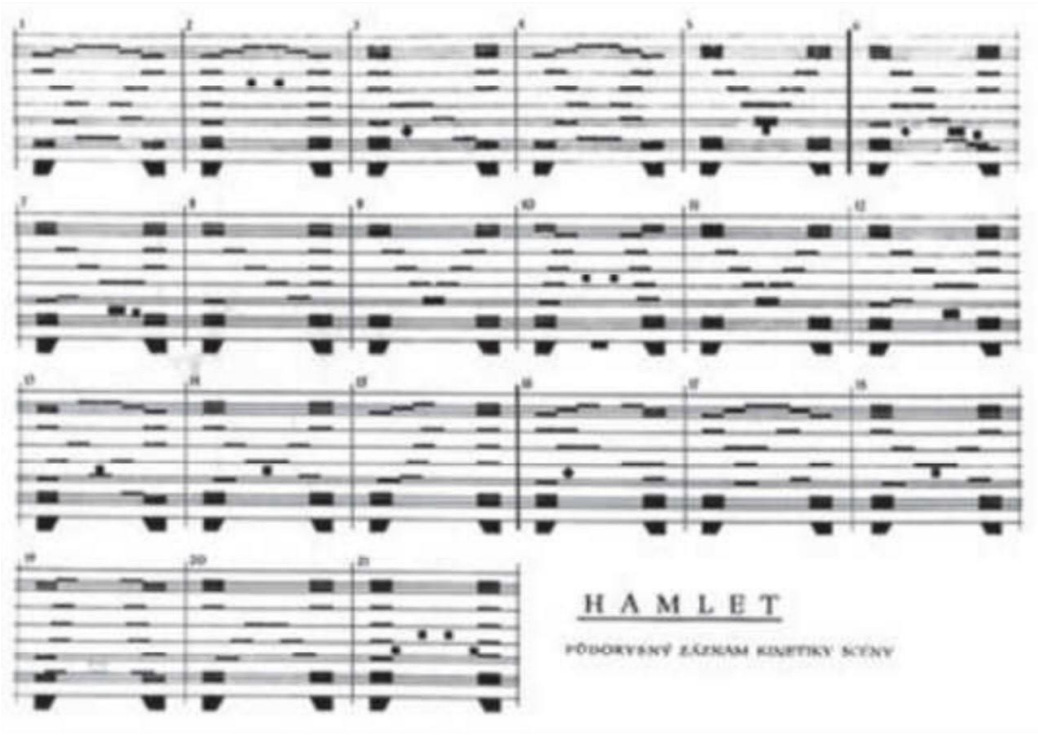

Fig. 7 - William Shakespeare, *Amleto*, Praga, 1959. Piante del dispositivo scenico corrispondente alla successione dei quadri

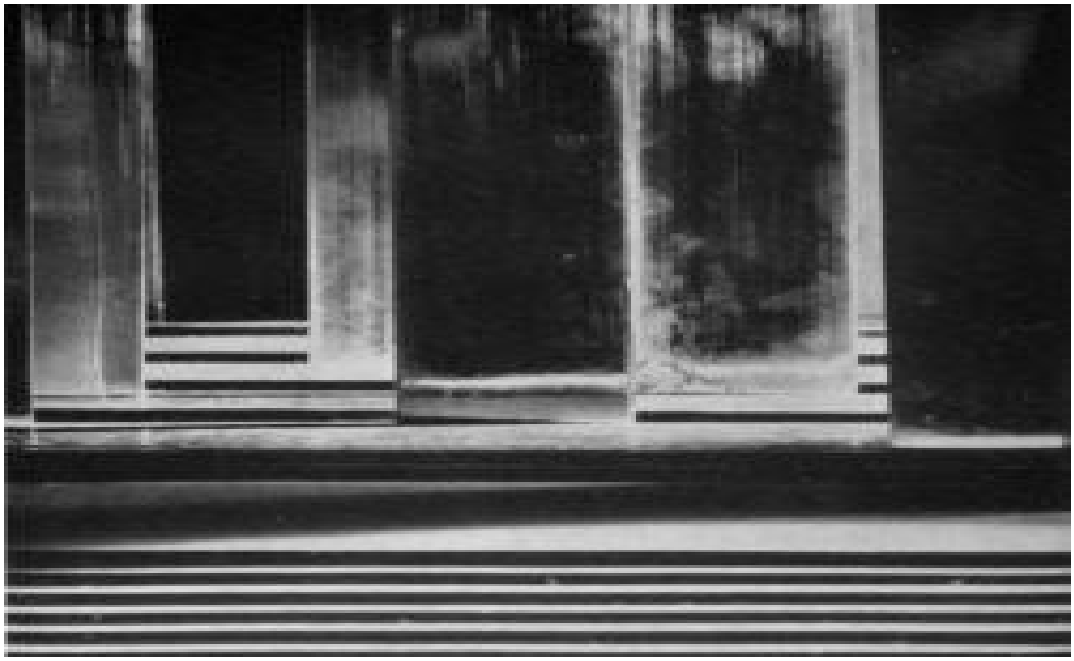

Fig. 8 - Josef Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga, 1959, particolare di scena

Fig. 9 - Josef Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga, 1959, fotografia di scena

Fig. 10 - Josef Svoboda, *Amleto*, Teatro Nazionale, Praga, 1959, fotografia di scena

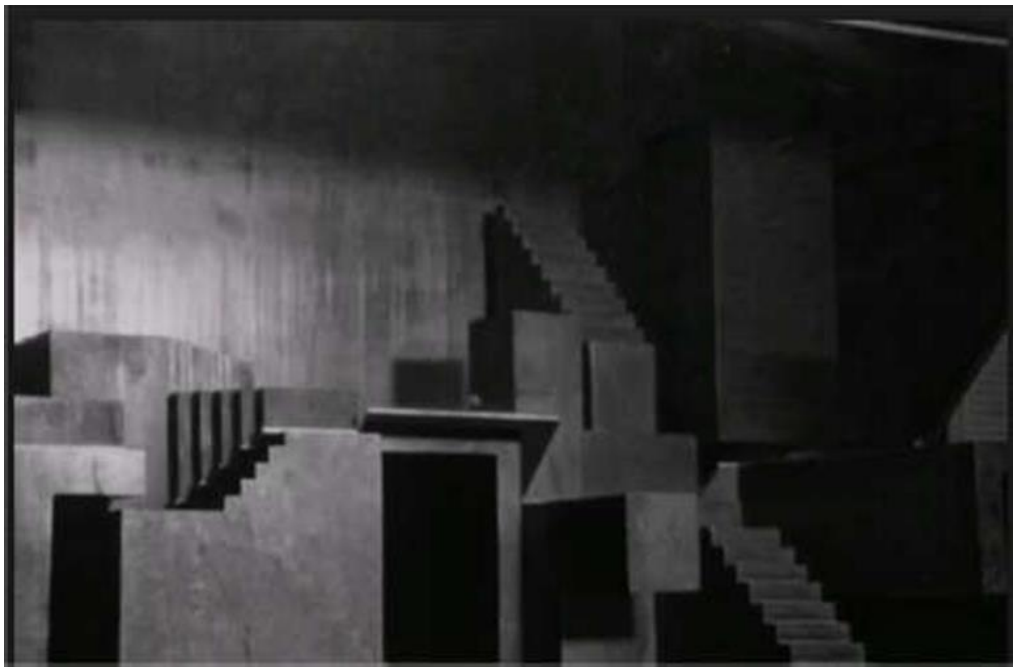

Fig. 11 - Josef Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena

Fig. 12 - Josef Svoboda, *Amleto*, Theatre Nationale de Belgique, Bruxelles 1965, fotografia di scena

Fig. 13 - Josef Svoboda, *La Traviata*, Arena Sferisterio, Macerata, 1992, fotografia di scena

Bibliografia e sitografia

Monografie e articoli su Josef Svoboda

- BABLET DENIS, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda,* Torino, Einaudi, 1970
- SVOBODA JOSEF, *Architetture dell'immaginario*, Milano, Ubulibri, 1989
- SVOBODA JOSEF, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 2003
- PULIANI MASSIMO, FORLANI ALESSANDRO, *SvobodaMagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Halley Editrice, Macerata, 2006
- LAGORIO VALERIA, *La luce e la rappresentazione del doppio. Studio dell'impiego della luce nel teatro del XX secolo per la rappresentazione del tema del doppio in Edward Gordon Craig e Josef Svoboda*. (Tesi magistrale, relatore Prof.ssa Biggi Maria Ida, Corso di laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici di Venezia, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2013-2014)
- Intervista a Josef Svoboda, 2 marzo 2001, Venezia, Auditorium Santa Margherita, a cura di Franco Quadri, in «My Shakespeare» (https://studylibit.com/doc/7560963/josef-svoboda-my-shakespeare)

Sitografia su Josef Svoboda

- https://www.treccani.it/enciclopedia/josef-svoboda/
- https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52334
- https://www.annamonteverdi.it/digital/legacy-of-svoboda-the-polyvision/
- https://www.theguardian.com/news/2002/apr/22/guardianobituaries
- https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/INTOLLERANZA-1960.pdf
- http://www.svoboda-scenograph.cz/en/works/

Testi sull'illuminotecnica

- MAZZANTI STEFANO, *Luce in scena. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Lo Scarabeo, Bologna, 1998
- GRAZIOLI CRISTINA, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale,* Bari, Laterza, 2008
- CRISAFULLI FABRIZIO, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Pisa, Titivillus, 2009
- GARAVAGLIA VALENTINA, *Lo spazio della luce. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione teatrale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012

Testi di carattere generale

- CRAIG EDWARD GORDON, *Il mio teatro: l'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971
- APPIA ADOLPHE, *Œuvres complètes*, a cura di Marie-L. Bablet-Hahn, 3 vols., Lausanne, L'Age d'Homme, 1983- 1988
- ATTOLINI GIOVANNI, *Gordon Craig*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- APPIA ADOLPHE, *1862-1928: attore, spazio luce,* River Press, Londra, 1982
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Amleto*, traduzione a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2004
- CRUCIANI FABRIZIO, *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 2005
- ATTOLINI GIOVANNI, *Teatro arte totale: pratica e teoria in Gordon Craig*, Bari, Progedit, 2008
- PERRELLI FRANCO, Storia della scenografia, Roma, Carocci, 2014
- LORI RENATO, *Scenografia e scenotecnica per il teatro*, Roma, Gremese, 2014

- APPIA ADOLPHE, *Attore, musica e scena, Cue press, Imola, 2015*
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Amleto*, Mondadori, 2017
- DEGLI ESPOSTI PAOLA, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018

Ringraziamenti

A conclusione di questo percorso mi sento di dedicare le prossime righe alle persone che mi sono state vicine durante questi tre anni di crescita personale.

Un sentito grazie al mio relatore, la *Prof.ssa Marzia Maino*, per la sua immensa pazienza, per la disponibilità e per la comprensione.

Agli amici e alle amiche di sempre, per aver reso, anche involontariamente, più leggero e spensierato questo percorso.

A *Bea, Nucci, Fra e Alis,* da sempre e per sempre ogni mio traguardo è anche vostro.

Ai miei compagni di risate, *Domenico, Amelia* e *Chiara.* Grazie per tutte le colazioni al baretto, per le ore passate a cantare, per gli esami preparati insieme e per quelli andati male, questi tre anni senza di voi avrebbero avuto tutto un altro sapore, siete l'unico motivo per il quale li ripercorrerei dal primo all'ultimo giorno.

Alla mia migliore amica *Greta*, per aver sempre sostenuto ogni mia scelta, per esserci stata in tutte le giornate no e per essere stata sempre pronta a consolarmi e consigliarmi.

A *Giulio*, per aver reso speciale la fine di questo percorso. Grazie per avermi accompagnata all'ultimo esame e aver calmato le mie ansie. Grazie perché avrò sempre un bel ricordo della conclusione di questi tre anni. Spero che questo sia solo uno dei primi traguardi che vivremo insieme.

A mio fratello *Mattia*, per avermi vista piangere e aver sopportato tre anni di continui mental breakdown. Ti voglio un bene infinito.

Alle persone più importanti della mia vita, *Mamma* e *Papà*, questo traguardo è anche vostro, senza di voi nulla sarebbe stato possibile. Grazie di avermi sempre capita e sostenuta, spero di avervi resi orgogliosi di ciò che sono diventata.