

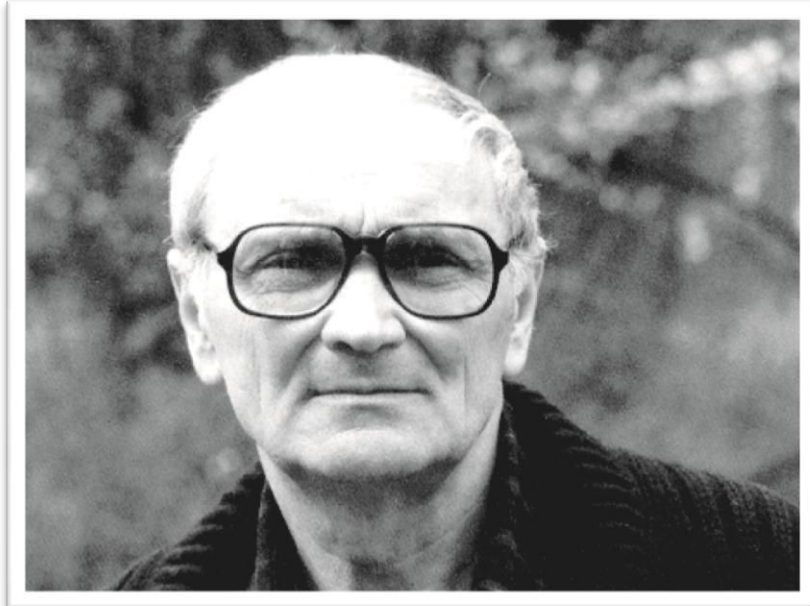
INCONTRO CON JOSEF SVOBODA

MY SHAKESPEARE

Conversazione a cura di Franco Quadri

Partecipa alla conversazione il regista Giorgio Barberio Corsetti.

Pubblichiamo in esclusiva la trascrizione integrale della conversazione con Svoboda avvenuta l'anno scorso in occasione della Biennale di Venezia. Il relatore è Franco Quadri. Auditorium S. Margherita, 2 marzo 2001.



Josef Svoboda

Il modo di lavorare di Josef Svoboda già ne rivela il carattere creativo. Il suo è sempre stato un impegno in prima persona, e per rendersene conto basterebbe visitare la sua casa-laboratorio e vedere quei minuscoli teatrini in cui lui ha inventato i suoi spettacoli, completando la realizzazione dei bozzetti e delle maquette con l'impianto luci e le previsioni di tutti i movimenti, in modo tale da permettergli di ricreare continuamente, artigianalmente e a suo piacimento le rappresentazioni.

Svoboda ha compiuto ottant'anni nello scorso mese di maggio ed è stato onorato a Praga con la ripresa di tre momenti, uno per ciascun atto, di una famosa Tosca creata addirittura nel 1947 in quel teatro con le sue scene, che spazzavano completamente l'opera di Puccini con le loro prospettive aeree obliquamente sospese sul vuoto. In Italia gli è stata dedicata una mostra itinerante, inaugurata a Genova in novembre, e in questi giorni continua a Reggio Emilia il suo viaggio: l'esposizione è praticamente virtuale, basandosi soprattutto su diapositive, che danno modo di confrontare una serie di spettacoli tra i più significativi da lui realizzati, con la possibilità in alcuni casi di verificarne il dinamismo scenico.

Ora rivolgerò delle domande al maestro e alla fine seguirà la proiezione di un video di una ventina di minuti, che offre una panoramica di suoi spettacoli soffermandosi su due delle sue più grandi creazioni shakespeariane: *Amleto* e *Romeo e Giulietta*.

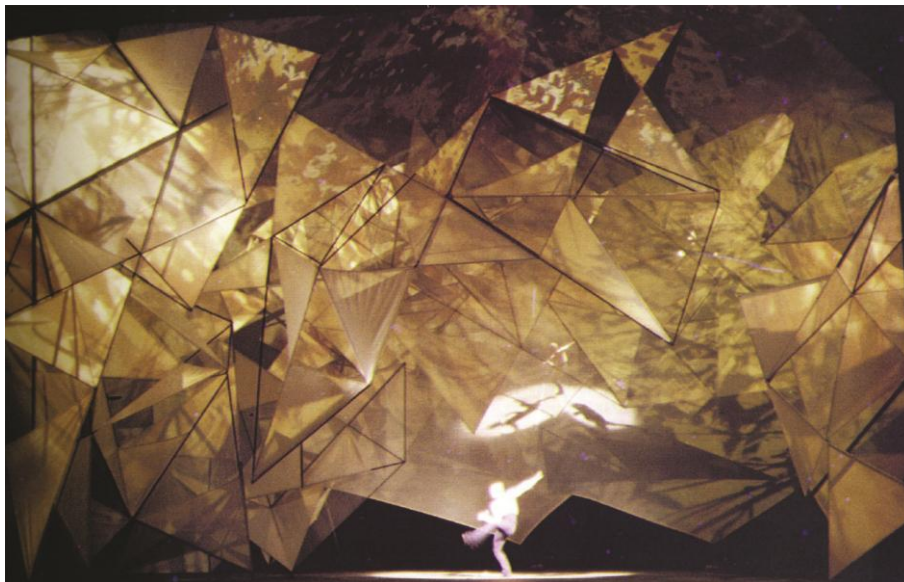
Franco Quadri: Shakespeare è l'oggetto di questo incontro e suggerisce la domanda più ovvia per aprire il colloquio con Svoboda, che di Shakespeare ha allestito tredici testi (alcuni più volte e in più edizioni per un totale di una ventina di spettacoli), oltre alle derivazioni (in musica e nel balletto). **Maestro, che cosa le dice Shakespeare in generale, che cosa più lo seduce nella sua opera e quali sono i mezzi a cui ha pensato per riuscire ad affrontarlo?"**

Josef Svoboda (tradotto simultaneamente da Milena Honzìková): Rispetto alla situazione di oggi, che vede gli scienziati tesi a scoprire il DNA dell'uomo, io penso che Shakespeare lo abbia già fatto molti anni fa, perché la sua opera ha già contemplato tutto ciò che comprendono le possibilità dell'agire umano.

Shakespeare è stato un miracolo e il teatro gli deve essere eternamente grato per avergli regalato questa possibilità di rivelarci l'umanità. 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 essere tutti loro insieme: il modo in cui egli ha visto la natura umana può essere espresso solo dal teatro in tutta la sua complessità. Shakespeare è un autore multimediale *ante litteram*, perché ci ha creato uno strumento in grado di scoprire le proprietà umane, da suonare allo stesso modo degli altri strumenti, tristemente, tragicamente o con grande allegria. E grazie a questo strumento si può esprimere l'intera storia dell'umanità.

F.Q.: Mi pare che il Suo primo incontro con Shakespeare sia avvenuto con *Le allegre comari di Windsor*. E che il Suo primo Shakespeare davvero importante sia stato l'Amleto realizzato a Praga nel '59 con la regia di Pleskot dove, in una scenografia basata su specchi neri, risolse a modo Suo e con grande originalità il problema dell'apparizione dello spettro.

J.S.: Ancora una cosa va detta prima di passare a questo argomento: la scenografia si esplica in un metodo molto antico, dalle molteplici possibilità, e ha un suo sentimento a cui bisogna badare di più. Negli ultimi tempi io mi sono occupato di queste possibilità, provando a immettere in questo medium le conoscenze che ci permettono di esprimerci in maniere sempre nuove: voglio dire che noi dobbiamo cercare di governare al meglio questo medium che è la scenografia. Questa comprende in sé ulteriori media: l'architettura, la pittura, la scultura, il testo letterario e potrei nominarne molti altri fattori, ma voglio che la scenografia torni nuovamente a una sua concezione più ampia possibile nel teatro, affinché essa serva al teatro e non avvenga il contrario. Come si può dire tutto così brevemente? Per rendere possibile quel che ho detto, una scenografia deve avere una buona architettura teatrale, e vanno usati bene gli altri fattori per esprimere al meglio il testo, non devono cioè appesantire la complessità della rappresentazione, ma permettere una certa velocità d'esecuzione. Quando rappresentammo quell'Amleto, nel 1959, c'era per me la possibilità di cominciare a lavorare in un altro modo costituito soprattutto dai giochi di luce: a poco a poco mi lasciai incantare dalle possibilità della luce, tanto da utilizzarne quasi esclusivamente gli effetti. Oggi ci sono altri modi, ma a quell'epoca era così. Ma vorrei spiegare come risolsi il problema di rappresentare il fantasma del padre. In quella scenografia si usarono solo tre sorgenti diverse di luce, una che illuminava tutta la scena, una che illuminava gli attori e la terza che produceva un riflesso.



F.Q.: Questo avveniva tramite uno specchio.

J.S.: Sì, c'erano dei pannelli coperti con specchi neri e il riflesso produceva lo spirito del padre, che prima non si sapeva come inscenare. Tutte le luci partivano dal graticcio verso la scena e in quel momento ci si sforzò di trovare una soluzione. Così si trovò un modo immateriale di rappresentare questa presenza che con quella scenografia non poteva essere portata in scena materialmente. All'inizio non ci eravamo riusciti, poi però, involontariamente, durante una prova si mosse il riflettore e uscì fuori il fantasma! Sono quelle cose che uno si ritrova senza sapere come...

F.Q.: Forse era arrivato lo spirito! Come avete fatto a trattenerlo per le repliche?

J.S.: Tutti gli esperimenti hanno una propria evoluzione. Di solito lo sperimentatore deve seguire la sua idea, lavorando con dei collaboratori coi quali si sia cercata e trovata una lingua comune: non è una buona prassi entrare in un gruppo di persone che già lavoravano insieme, senza capirne prima il metodo di lavoro. Se invece instauri un dialogo, puoi anche diventare subito un tecnico creativo, perché, nonostante sia molto importante, la tecnica da sola non basta, ma deve essere incanalata correttamente verso l'obiettivo prestabilito.

In occasione dell'*Amleto*, nel '59, si è arrivati alla scoperta dei "controluce" o "proiettori Svoboda", un'illuminazione che oggi usano tutti i teatri d'Europa: si tratta di rivolgere l'illuminazione verso il palcoscenico, creando così nuovi spazi, totalmente inesistenti secondo la metodologia antecedente. Questa tecnica del controluce è molto interessante ed è nata da constatazioni empiriche. Spesso stavo seduto sul terrazzino di casa e il sole in contrasto mi abbagliava: non ci vedevo più e dalla luce ricevevo quindi una sensazione di aggressione. Una volta mi sono concentrato sopra questo fenomeno per una ventina di minuti, seguendo quel processo finché sono giunto a una conclusione. In teatro noi lavoravamo con una sola direzione della luce, ossia puntavamo i riflettori frontalmente verso gli attori illuminandoli, però in quel modo li privavamo della loro plasticità. Se a questo invece si aggiunge una luce da dietro, le figure guadagnano un'aureola: siamo così riusciti a inscenare qualcosa di più rispetto a prima.

Diventando più plastico, l'attore gode di più vantaggi, data la possibilità di combinare nuovi elementi con il nuovo uso della luce. Questo fino a cinquant'anni fa non era mai stato fatto. Il teatro deve raccogliere le istanze provenienti da altri ambienti: chi lavora in teatro deve fare come me e studiare molto gli sviluppi della tecnologia nel corso degli anni.

Giorgio Barberio Corsetti: Volevo aggiungere una precisazione per quanti non conoscono a fondo il teatro. Gli "Svoboda" sono dei fari che si usano solitamente e che danno una luce incredibile, perché non illuminano direttamente, ma si proiettano su una superficie riflettente con l'effetto di ottenere una luce voluminosa. Sono veramente straordinari.

F. Q.: Non vorrei che si pensasse a Svoboda solo come a un inventore e a un tecnico, dato che in effetti questo grande scenografo è moltissime cose: ingegnere, falegname, botanico, studioso di sociologia, fotografo, cineasta... ma soprattutto e primariamente un poeta, che applica questi suoi procedimenti altri al testo drammatico scelto, rispettandolo fedelmente.

Continuando però il suo discorso sulle invenzioni e sull'uso particolare della luce, vorrei uscire dal seminato e chiedergli un accenno al lavoro che ha fatto ultimamente sul *Faust* a Praga con la regia di Krejca, dove ha anche creato una presenza virtuale.

J.S.: È sempre stato un mio sogno piazzare un'immagine sospesa nell'aria. Ossia partire da un ambiente per potervi porre a piacimento un'immagine in un luogo qualsiasi: sul muro, cosa banale, ma anche proiettarla in aria che è tutt'altra cosa. È anche possibile arrivare a interporre un'immagine tra due attori sul palcoscenico, ma non è così importante e non interpretatelo come un miracolo, perché sarebbe negativo.

Non si tratta di una voglia di essere magico: a me piace solo l'idea di conoscere le tecnologie che possono produrre questi effetti e lavorarci sopra. Se verrete a Praga potrete vedere questo *Faust*, ma anche il nuovo spettacolo della Lanterna Magica, La trappola, dove ci sono queste immagini in aria e il cinema si mischia alla recitazione dal vivo. È una tecnologia molto leggera, direi pulita.

F.Q.: Quattro anni dopo l'*Amleto* realizzato con Pleskot, dove i problemi erano dovuti proprio alla luce, Svoboda ha messo in scena un altro *Amleto* con la regia di Krejca, dove il discorso si spostava invece sullo spazio: come potrete vedere dal video, uno spettacolo in continuo movimento, tutto porte e trabocchetti.

J.S.: Quello che mi ha sempre attirato, quando cominciavo gli spettacoli, era la possibilità di essere più mago che scenografo, ma nego che sia necessario. Il teatro non si deve basare su questi miracoli, che pure possono avere l'effetto importante di suggerire nuovi percorsi. La grande differenza tra l'*Amleto* del 1959 e quello del 1965 era nel fatto che il primo era inscenato solamente con le luci, mentre nell'edizione di Bruxelles c'era anche un'architettura molto pesante, che rappresentava il mondo sul palcoscenico accanto agli attori. E siccome il mondo ci offre sempre ciò che la gente ritiene impossibile, i movimenti erano imprevedibili, e quando l'attore si muoveva verso un certo punto quello si chiudeva e spariva oppure si apriva un altro varco: tutto lo spettacolo si basava sull'incertezza dell'uomo sul mondo.



F.Q.: E' "il mondo fuor di sesto" di Amleto... Ma questo passaggio dalla luce all'architettura è avvenuto per un'esigenza Sua o del regista? L'edizione successiva di *Romeo e Giulietta*, montata sempre con Krejca si ricollega in qualche modo a questo discorso di Amleto: ci sono dei movimenti della scena e l'architettura è più precisamente situata nel Rinascimento...

J.S.: Hai ragione, erano gli anni in cui sperimentavamo con lo spazio, con le distanze, con un'architettura precisa.

F.Q.: Tornando a *Romeo e Giulietta*, li c'era un'architettura un po' sospesa nel sogno, dove assieme ai richiami alle logge rinascimentali si verificava un uso multiplo e divergente degli spazi: così lo stesso luogo che rappresentava la piazza, dove i ragazzi si incontrano e si scontrano, poteva divenire prima il loro letto e poi la loro tomba.

J.S.: Erano i primi sforzi tesi a realizzare un'architettura in movimento sul palcoscenico, e bisognava eliminarne il rumore e mantenere lo spazio pulito. Questi erano i due problemi che dovevamo risolvere: però quei pezzi della scenografia che sembrano volare, come vedrete nel video, erano molto saldi sul pavimento, perché gli attori vi si muovevano sopra. Sono problemi che si risolvono passo dopo passo. In *Romeo e Giulietta*, l'architettura era pulita, si lavorava solo col legno e la iuta, ma la luce la faceva sembrare una pietra arenaria. E potremmo parlare per ore della musica..

Vorrei che facesse un accenno allo Shakespeare più vaporoso, quello del Sogno di una notte di mezz'estate, di *Come vi piace* o della *Dodicesima notte*.

J.S.: Nel "Sogno" la scenografia era fatta da citazioni dal mondo della natura, c'erano le foglie, la pioggia...

F.Q.: E la musica alla quale già accennava, cosa avviene con il suo ingresso, quando per esempio a Shakespeare si aggiunge Verdi, come nel *Macbeth*...

J.S.: Allora tutto diventa molto più complicato, perché può determinarsi una battaglia con la musica... Una volta aggiunta la musica, la scenografia va adeguata. E, fra l'altro, anche la scenografia fa rumore.

F.Q.: C'è un testo di Shakespeare che avrebbe voluto fare e non ha fatto?

Non lo so... Credo che i miei tredici Shakespeare siano i più importanti.

F.Q.: Credo che allora, per non stancare troppo il maestro,

J.S.: possiamo passare al video e riprendere dopo, se ci sarà qualche domanda.

Barberio Corsetti: Io una domanda la porrei adesso. C'è qualche nuova tecnologia che la incuriosisce particolarmente? Intendo l'uso del video, della videoproiezioni, dei televisori...

J.S.: I media che hai elencato sono quelli già conosciuti, e potrebbero appartenere a un "old fashion style". Per il futuro ci sono possibilità enormi, per esempio abbiamo parlato di proiettare una forma geometrica nello spazio, e non si tratterebbe di una tecnica video, ma di un riflettore da cinema con una geometria. Così è nato l'effetto dell'immagine sospesa in aria. Ci sono delle possibilità enormi, ma è necessario conoscere più discipline diverse. Le possibilità di realizzazione sono centinaia per un unico obiettivo.

B.C. Un'altra cosa che mi interessava sapere è se il rapporto con il regista e con la messinscena andava di pari passo con la costruzione della scenografia. Come funzionava?

J.S.: Deve essere chiaro già dai primi momenti della collaborazione che il regista e lo scenografo abbiano l'identica cosa in mente. Per questo dico sempre che il regista deve essere al 50% scenografo e viceversa.

B.C.: Alla fine è un lavoro d'insieme...



F.Q.: Per quanto riguarda l'uso dei mezzi, penso che Svoboda sia stato un pioniere del video, già da quando, nel 1958, si è presentato all'Expo di Bruxelles con quella che dopo sarebbe diventata la *Lanterna Magica* con scenografie immateriali di pure immagini. Lui è sempre andato oltre, facendo cose pazzesche: per esempio, quando doveva montare *Il Flauto magico* a Monaco ed erano arrivati i primi laser, si è posto l'esigenza di spezzarli: è andato alla Philips, che aveva la sua sede centrale lì vicino, ha presentato questa richiesta e, a differenza di quanto sarebbe avvenuto in certe imprese nostrane, ha trovato subito ascolto e ha potuto sfruttare la nuova invenzione per il suo spettacolo. È stato il primo a spezzare il laser per usarlo scenicamente.

J.S.: Bisogna essere veramente audaci, perché potrebbe essere anche pericoloso e il rischio è molto grande. Oggi lo è di meno, perché queste cose si governano meglio. Inventare e scoprire: questa è sempre stata la cosa più bella del mio lavoro!

F.Q.: Volevo chiedere un paio di curiosità. Se quando prima si riferiva alle immagini sospese in aria faceva riferimento alla nuova frontiera, quella dell'olografia; e, dato che siamo a Venezia, se ci può dare un suo ricordo riguardo a *Intolleranza 1960* di Luigi Nono.

J.S.: Nello spettacolo di cui parlava Franco Quadri, il *Faust* con Krejca, si citava appunto l'olografia, mentre per quanto riguarda *La trappola* della *Lanterna magica* si trattava solamente di una geometria. Bisogna provare tutto, anche quello che si può ottenere dall'olografia.

F.Q.: E su *Intolleranza 1960*, che poi hai riproposto anche in America?

J.S.: A Venezia si sono fatti i primi passi sul modo di realizzare *Intolleranza*, che poi si inscenò in maniera più ampia in America.

F.Q.: Che spazio ha il testo di Shakespeare dentro al laboratorio scenografico e creativo di Svoboda? Pensavo a un consiglio dato da Gordon Craig a un giovane scenografo: “Io leggo e leggo e leggo anche dodici volte il testo di Shakespeare e poi disegno, e mi fido della prima impressione”.

J.S.: Si può prendere per buono quello che diceva Craig: leggere, leggere e leggere prima di disegnare, ma a volte non va bene né il primo né il trentesimo disegno. A quel punto si può passeggiare tantissimo nella speranza che dopo qualcosa venga alla luce. A volte succede dopo giorni. Craig aveva ragione nell’esprimere quanto sia fondamentale il disegno. Il nostro è un lavoro molto pesante da professionisti e bisogna prestarvi attenzione. Si può sempre migliorare nella resa del testo.

F.Q.: Che consigli può dare a dei giovani scenografi rispetto alla scenografia futura? Quali campi di sperimentazione ci può consigliare?

J.S.: L’esperimento non si fa per l’esperimento, ma secondo la necessità: bisogna cominciare dai problemi più semplici e poi svilupparli piano piano, così si impara a lavorare in questo campo. Il dato di partenza è il testo e tutto ciò che si deve dire, oppure la musica, perché l’esperimento fine a se stesso non ha un gran valore.

F.Q.: Qual è stata la sua scuola per imparare l’uso dell’illuminazione nel teatro?

J.S.: La mia strada è un po’ complicata, detto in breve è stato il corso della mia vita, ho fatto il ginnasio, il falegname, mi sono occupato dell’architettura degli interni, ho seguito la scuola di architettura per poi cominciare a lavorare nel teatro dove c’erano i veri professionisti. La tecnica delle luci l’ho imparata lavorando nel teatro, non altrimenti. Se sei già un professionista, anche se sei un falegname, non hai difficoltà di apprendimento, perché capisci meglio anche altre professioni. Quindi io non ho condotto studi che esulavano dall’ambiente in cui lavoravo: tutto quanto ho fatto è stato frutto del lavoro.

F.Q.: Secondo lei in questi anni è cambiata la percezione dello spettatore? Facendo un esempio banale: i primi spettatori dei film indietreggiavano quando nella proiezione avanzava un freno perché ne erano intimoriti. Lo spettatore del nuovo millennio secondo lei ha una nuova sensibilità, ha perso la meraviglia?

J.S.: Certamente è cambiata la percezione, ma in meglio: lo spettatore comincia a riflettere e vuole capire cosa succede. Però un po’ di sensibilità è andata perduta a causa di tutte le banalità che si vedono, lo spettatore è troppo abituato alle immagini e non riesce a riflettere a sufficienza, vuole tutto facile facile. Non è semplice la risposta alla sua domanda.

F.Q.: Come vivono gli attori dentro questa magia di luci?

J.S.: Bene, perché bene o male sono tutti professionisti che sanno cosa devono fare. Devono solo rispettare le norme di sicurezza come se fossero in aereo!