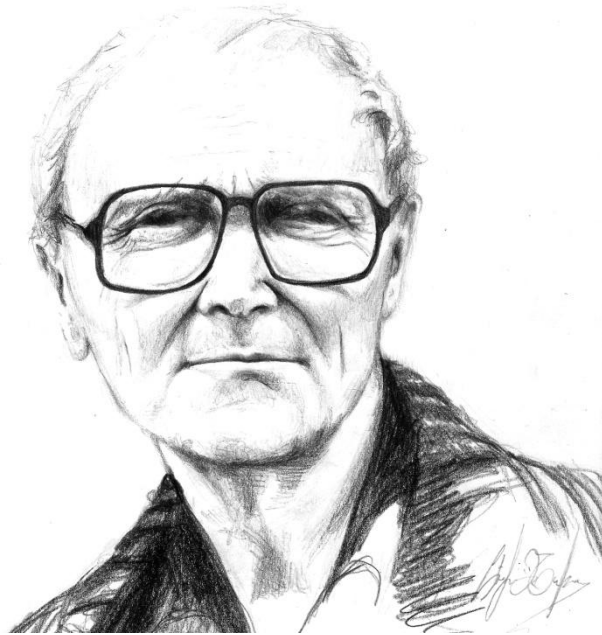


JOSEF SVOBODA, ARTISTA, SCIENZIATO E ARTIGIANO

di Marianna de Leoni



Josef Svoboda ritratto da Stefano De Tuglie

Siamo a Napoli, all'Istituto Suor Orsola Benincasa, antica istituzione universitaria. Come per molti palazzi napoletani l'architettura, nei secoli, si è agglomerata, fusa, aggettandosi, sovrapponendosi. La facciata del Palazzo rimanda ad un altro spazio, nascosto, cinquecentesco, antico convento. Le scale si inerpicano, conducono ad un corridoio con bassa volta e porte ad archi; poi da un terrazzo si fugge a sinistra: un chiostro ormai in alto domina il mare. Ora si vede tutta Mergellina. Salendo ci siamo inoltrati in uno spazio antico, siamo arrivati alla Sala degli Angeli: cappella ora sconsecrata, con splendido altare di intarsio in marmo grigio. Dal corridoio esterno la sorpresa della vista sul golfo. Ho percepito questo spazio che ci accoglie come labirintico ed inatteso. Qui in questa sala incontriamo Josef Svoboda e parleremo, naturalmente, di spazio.

Svoboda ci dichiara subito che per lui "la scenografia è creazione di uno spazio drammatico".

Parla il Prof. Tian, presidente dell'ETI: il progetto "École des maitres" è al quinto anno di vita, è un progetto sulla formazione di giovani attori ed artisti di teatro: un progetto che vuole privilegiare il momento della formazione. Lo studio e l'osservazione della grande tradizione dell'Arte Teatrale sono visti nel progetto in questo senso: tradizione etimologicamente vuol dire "consegna"; quindi consegna alle generazioni future di un patrimonio di conoscenza, del senso più vivo di questo sapere.

Dal mattino sono proiettate, presso la Sala Schulte, diapositive di scenografie di Svoboda dal 1943 al 1966: multivisione a cura di Milena Honzi'kova. Immersi nella musica e nel buio della sala vediamo scorrere velocemente opere che testimoniano uno dei percorsi più esemplari dell'Arte della Scenografia: Svoboda, riconosciuto maestro assoluto, un innovatore fondamentale del percorso del teatro internazionale, precursore e artefice dei grandi cambiamenti che l'hanno attraversato dal dopoguerra, ha lavorato a più di settecento allestimenti.

Fra i tanti che osserviamo: *Amleto* (1959), *Intolleranza* (1960), *Edipo Re* (1963), *Sogno di una notte di mezza estate* (1963), *Tristano e Isotta* (1967), *Prometeo* (1968), // *Vascello Fantasma* (1969), *Madre Coraggio e i suoi figli* (1970), // *Flauto Magico* (1970), *Prometeo* (1972), *Lo Scambio* (1972), *Sei Personaggi in cerca di autore* (1984) // *Diavolo Innamorato* (1988), *Faust Frammenti* (1988).

Alla visione del filmato, che ricompone tanta varietà di splendide immagini in un *corpus* unico, che ripercorre gli anni di quella che nel caso di Svoboda può essere senza dubbio chiamata ricerca, emerge per me una sensazione fortissima: molto di ciò che ho osservato mi fa pensare al meccanismo visionario della memoria e della nostra immaginazione.

Immagini e figurazioni si riflettono, si rifrangono, si spezzettano, si moltiplicano, ed ecco un particolare

all'improvviso assurge a protagonista, campeggia in scene proiettate su schermi, sul fondale. Un immenso dettaglio che si isola, si fissa, si compone potente nella memoria.

Come quando sogniamo o ricordiamo ed, ingombrante, da uno sfondo indefinito di nostalgia, si proietta ai nostri occhi qualcosa di piccolo e frammentario. Un ricordo che non avremmo previsto, un oggetto, una forma, uno sguardo che si era fissato nella memoria, a nostra insaputa.

Ho avuto modo di domandare al Maestro se quanto ho letto fosse esatto, ma "No", mi risponde, ... c'è anche tutto questo, ma il discorso è molto più complesso ed è razionale...". L'interprete mi spiega che per Svoboda è sempre molto forte "il bisogno di razionalità".

"... ma c'è anche tutto questo..." Svoboda continua.

Non c'è stato il tempo purtroppo di approfondire, né di spiegare che non intendevo contrapporre al disegno razionale del progetto il valore che sottolineavo, anzi: c'è un fantastico e lineare spaccato del pensiero umano e dei suoi meccanismi, del sentimento stesso: un racconto esatto del percepire.

Ma mi basta quanto mi ha detto Josef Svoboda, e mi impegno a leggere in questo senso quanto ancora ci viene mostrato e detto a questo convegno.

Nel filmato abbiamo incontrato Svoboda metodico costruttore di immagini, e egli stesso ci ha mostrato l'archivio immenso di fotografie da lui stesso scattate e catalogate: l'intero soppalco della sua casa di Praga. Scatole con fotografie fatte negli anni, ad ogni oggetto, cosa o persona che lo colpisse, durante i suoi viaggi in tutto il mondo, ogni giorno: poi ordinate e schedate scrupolosamente.

Ci ha mostrato dei modellini di cipressi, utilizzati per una scena, poi una "scatola di alberi" dalla quale poteva trarre per questa scena molte altre specie. "È difficile - dice - che negli anni qualcosa mi sia mancato". Dunque una metodologia rigorosa: lo scatto fotografico/ricordo gli consente di conservare ogni immagine e ogni possibile forma: non posso esimermi dal sentire l'assonanza di ciò coi processi della nostra memoria e con l'essenza forse dell'atto creativo che ritrova la nostra esperienza visiva, plasma materiale dell'esperienza, trasforma immagini in altre immagini.

Tutta l'esperienza umana ha per tramite l'esperienza sensibile.

Svoboda afferma che la luce "si fa poesia", coniuga in un proprio linguaggio visivo tutta la molteplicità delle sue esperienze; esalta il teatro come luogo della visione in cui questa grande esperienza umana si salda in una comprensione collettiva: per far questo sminuzza la mole dei significati possibili della vita e li ricomponde in una sintesi: in questo avvertiamo il significato più alto della sua "astrazione" della scenografia. Per far questo plasma materiali e nuovi mezzi: l'ottica, l'elettronica, le fibre più innovative, le textures e la loro reattività con la luce o con le proiezioni.

Oppure l'illusione di uno sfondo ritagliato, la percezione di vuoti e di pieni, l'illusione di uno specchio non percepito dall'angolo di rifrazione.

Lavora però come può lavorare l'intagliatore o il sarto, lo scultore o il pittore: di qua la materia, di là l'idea... nel mezzo la forma creata.

Franco Quadri introduce il dibattito: "Svoboda ha rivoluzionato la Scenografia per l'arte astratta nell'interpretazione dei testi, vicina a condizionare l'interpretazione registica; Svoboda ha usato mezzi inconsueti e la luce come elemento base del suo discorso: un dinamismo di immagini in continuo movimento".

E continua: "Svoboda ha affrontato tutto il Teatro; con il Teatro Lanterna Magica ha anticipato linguaggi: negli anni '50 e '60, a Bruxelles, e poi a Montreal, lanterna Magica non partiva dalla drammaturgia, ma dal discorso visivo e dalla continua interferenza delle immagini registrate...".

Sì, pensando all'opera di Svoboda è immediato il ricorso all'idea della grande rivoluzione visiva da lui creata e avviata, del ricorso alla proiezione sulla scena, dell'impiego di tutti i mezzi tecnologici più avanzati, dell'impiego, per primo, del laser... ma questa figura di innovatore tecnologico, quasi di una rottura voluta coi mezzi tradizionali della scena, è assolutamente riduttiva, quanto inesatta.

Nella sua opera non si è solo avviata una mescolanza di cinema e fotografia con il teatro, ma un coniugarsi profondo dei vari linguaggi e della loro possibile percezione, quelle di Svoboda non sono proiezioni, ma "apparizioni".

Ha ideato schermi trasparenti su cui proiettare immagini che interagiscono con altre immagini retrostanti, ha creato boschi di liane "plastiche" vibratili e mosse dall'aria di compressori affinché la luce si proiettasse su di una superficie tesa, ma mobile ed elastica, e gli attori vi potessero passare attraverso, ingoiati dall'invisibile.

Ha creato i fantasmi evanescenti, angosce e desideri, sfruttando le possibilità di multivisioni su superfici specchianti, ha creato specchi enormi che non si rivelavano e che moltiplicavano lo spazio.

Svoboda dice spesso: "... E qui sta il trucco..." e poi, ironico si definisce "furbacchione":

I mezzi sono una sfida, il trucco è la possibilità di plasmare l'illusione e la tecnica diventa magia.

Il "trucco" è quindi il metodo escogitato: la creatività di Svoboda non riguarda solo l'idea artistica e poetica, l'estetica, quindi, del risultato scenografico raggiunto, ma è creazione che si applica alla metodologia: all'impiego alternativo di quel determinato materiale o di quel determinato procedimento.

E per far questo - Svoboda racconta - il metodo viene ogni volta scrupolosamente sperimentato e misurato, al servizio di un'idea che, confessa, sembra spesso sorgere improvvisa, quando il tempo incalza.

Qui sta, secondo me, il più grande fascino di questo artista: l'innovatore assoluto, capace di intuire, accogliere e sposare le scoperte più avanzate, artista e scienziato, ma artigiano e costruttore scrupoloso come l'artista erudito del Rinascimento.

L'urgenza poetica dell'intuizione si media allora con l'osservazione dei materiali più e più volte saggiati, con misurazioni scrupolose, con calcoli matematici, con la sperimentazione in scena, con il fare ed il disfare più volte uno stesso congegno.

Dice Svoboda, durante l'incontro: "Si deve lavorare con i mezzi nuovi; ho usato la nuova tecnologia in molte opere liriche ed in drammi e l'ho usata come mezzo espressivo più forte.

La Scenografia per me è creazione di uno spazio drammatico ... dipinta, scolpita, filmata, ecc. la Scenografia deve parlare allo spettatore e deve risolvere... . Non va mai ricercato un effetto gratuito, l'arte è creare uno spazio che è vuoto e pulito...

Creare con la luce, per esempio, non è accendere un faro sulla scena, ma luce in tutto lo spazio. Luce calda, luce che faccia sentire la "gravità", luce che si muove..."

E Franco Quadri domanda a Svoboda: "Una nuvola, un riflesso, sono anche un personaggio. In *Amleto* lo spettro del padre è una luce, nel *Giardino dei Ciliegi* la luce si incontra con il pulviscolo e diviene materializzazione, l'uso insistente degli specchi, nel giocare dei personaggi con diapositive... c'è un anticipo in tutto Svoboda della virtualità, che diventa nel *Faust* di Praga la base stessa del confronto drammatico. Mi chiedo a che punto può arrivare la Scenografia con questo"...

Ora con l'impiego di diapositive ascoltiamo il commento esplicativo di Svoboda della *Traviata* allestita a Macerata.

Uno spazio architettonico di cento metri, profondo otto metri, un muro lungo quindici metri. Uno spazio enorme, condizionante.

La scena volle la rottura, la negazione di questa architettura, con specchi che ne infrangessero la profondità.

Uno specchio enorme, invisibile al pubblico, era inclinato in modo da riflettere i "fondali" di dodici metri per otto, disposti sul pavimento.

I vari fondali erano quasi le pagine di un libro da sfogliare, un ritmo narrativo assieme alla musica. Ma il loro cambiamento, magico e repentino appariva nell'aria, sullo specchio, come nel vuoto.

Così anche, sopra a tutti questi, il grande "sipario" che si apriva su di un asse, cucito con filo da imbastire e strappato via dai tecnici, a vista, creando una "apertura drammatica" della visione della scena.

Svoboda per spiegare il movimento del sipario strappato via fa un gesto e dice:

"... come le donne che levano via i fili di una tela imbastita..."

Lo specchio è inclinato esattamente di quarantacinque gradi sul pavimento, la scena è il riflesso della scena.

I vari quadri si susseguono poeticamente e segnano, all'unisono con la musica, i ritmi drammatici.

Ad esempio un grande prato verde per la scena in cui il padre di Alfredo va a trovare la giovane donna, che cita "La colazione sull'erba" di Monet, perché, dice l'autore è questo che ho visto accadere tra i personaggi.

Per il *Casino Royale*, è la società nella società, è lo sfarzo di luci creato con luci dipinte, sul fondale che ora si riflette e si illumina nello specchio, "luce che diventa poesia - dice l'artista -". Lampadari dipinti come in un quadro impressionista, "ma non dipinto in maniera impressionista, spiega, un rifrangersi di immagini" illuminate da altre luci.

Il quadro della villa, nella luce serale"... - È il quadro che amo di più - ci spiega - Traviata abbandonata e tutte le sue cose, tutta la sua vita, messa all'asta, con gli oggetti sparsi sul pavimento e prezziati. Il pavimento nudo di assi di legno.

Qui lo specchio è perpendicolare alla scena e vi si specchia il pubblico nei palchi: "... è un momento psicologico, anche il pubblico che si vede deve vergognarsi della brutta vicenda."

I lavori del convegno si sviluppano con la visione di un cortometraggio di 30' sull'*Odisseus* allestito proprio da *Lanterna Magica* e del filmato "Spazio e Luce in Scena", testimonianza di Svoboda sul mestiere di

Scenografo" - Regia di Giuliano Fiorini Rosa, (RAI SAT).

Segue una conversazione con Svoboda che ci spiegherà alcuni procedimenti tecnici adottati per l'allestimento del *Faust* di Praga: "la luce è (un) materiale, è atmosfera: non vi è la stessa luce in una scena d'amore o in quella di un omicidio, così, come per altri materiali, imparo ad usarla, a renderla più o meno forte, pesante o dura, incisiva e profonda... una vera e propria psicoplastica della luce.

Ed ora, usando ancora la sorridente e semplice definizione di trucco, Svoboda ci racconta con pochi tratti alla lavagna il meccanismo che in *Faust*, per l'ultimo allestimento di Praga, ha consentito usando le luci, i proiettori, tutto lo spazio scenico ed utilizzando anche un sottopalco di sei metri per quattro, di rendere l'immaterialità di un'anima che interagisce con un corpo.

Sulla botola una "graticcia" di fili di acciaio intrecciati, saldamente incernierata ai bordi che la rendono praticabile: nello spazio sottostante può agire un attore e tutto resta invisibile agli spettatori, uno specchio inclinato può invece rivelare l'azione sottostante e tutto viene ripreso una telecamera; di fronte al palcoscenico una cabina per le proiezioni ripropone l'azione su uno schermo-fondale in fondo alla scena: ecco che sul palco il secondo attore agisce interagendo completamente con l'immagine virtuale del primo, si è giunti ad una recitazione virtuale.

Il dispositivo era necessario per rendere la straordinaria suggestione creata da Goethe, e tutto ciò che diventa necessario ha un forte significato interiore.

Per comprendere la straordinaria energia che in questo artista ha potuto coniugare una sensibilità eccezionale con un'accanita e geniale ricerca, basti pensare a risultati rivoluzionari, che lasciarono senza fiato e che si collocavano all'avanguardia nella ricerca in anni molto lontani, nei primi anni '50!

Nell'*Amleto*, che lo scenografo considera un punto di arrivo fondamentale per la sua ricerca, usa lo specchio diviso in pannelli e nella seconda versione de *La vita degli insetti* (1960) con la regia di Machochek, lo schema del favo delle api con tessere specchianti.

Svoboda nel 1950 diventa direttore artistico e tecnico del Teatro Nazionale di Praga. Con *Domenica d'Agosto* (1958), regia di E Hrubin, "La scenografia diventò determinante e condizionò la regia" (cit.).

Svoboda racconta: "...consapevolmente costruiamo un teatro luminoso, utilizzando per la prima volta la superficie di proiezione come un elemento dello spazio."

La base dell'impianto, l'idea portante, che Svoboda insegna lo scenografo deve sempre trarre tra le tante suggestioni ricevute dal testo e dalle indicazioni registiche, era in questo caso un piano inclinato e coperto da un tappeto; sul fondo era stato ritagliato in modo da creare l'illusione di uno stagno, il complicato gioco di luci creava l'atmosfera di un pacifico pomeriggio assolato di una Domenica d'agosto. Gli attori si muovevano specchiandosi sulla superficie dell'acqua e "tutta la rappresentazione sembrava immersa in una luce argentata".

In *Amleto* - regia di Jaromir Pleskot, costruì specchi neri disposti su cinque file ed una scala che non conduceva in alcun luogo.

Svoboda racconta (nel testo / *segreti dello spazio teatrale*) che la decisione era quella di rendere *Amleto* un eroe moderno ed antiromantico, ponderato ed attento, immerso nel proprio pensiero: come rendere la famosa scena del fantasma del padre in una simile chiave di lettura? Il caso, ma Svoboda si interroga spesso sul significato del caso, volle che si scoprisse che ad una determinata angolatura dei proiettori sulla superficie scura specchiante, si creava un'illusione fantasmagorica. Tre tipi di luce invadevano la scena: la luce diretta fortissima che stagliava ombre crude, il controllo che ammorbidiva i contorni degli oggetti, ed una riflessa, causata dalla riflessione al 50% dei pannelli lucidi neri; per cui gli attori erano tutti immersi in un'atmosfera luminosa, plastica, che scolpiva il volume delle cose. Il movimento delle superfici specchianti cambiava l'atmosfera.

È la scoperta di un "taglio cinematografico", con l'impiego del controllo per sottolineare drammaticamente una visione o il progredire drammaturgico.

Svoboda dice che la scala che non conduceva da nessuna parte, così densa di significati psicologici, poteva descrivere la zona dell'azione, ma non crearla.

In questa frase è condensato tutto lo sforzo artistico di Svoboda, che dall'inizio della sua carriera, ha cercato il significato artistico e creativo della scena... che ogni volta la rendesse unica e necessaria, per quel testo, per quel regista, che rendesse possibile l'evocazione dell'invisibile: di ciò che aleggia in un testo come significato più profondo, quindi della sua poesia.

A questo proposito leggiamo ancora il commento che Svoboda fa del suo allestimento de // *Gabbiano* di Cechov (Praga, Teatro Tyl- 1960). Era la sfida di rendere effimera l'atmosfera, in quella distanza, come un'assenza, che avvertiamo nei personaggi di Cechov: "... . Se lo scenografo comincia ad illustrare lo spazio ci

sarà qualcosa di superfluo".

Illustrare lo spazio o crearne uno drammatico e di tipo espressivo rinunciando al superfluo è la grande differenza di impostazione che Sv. riconosce in tutta la storia dello spazio teatrale.

Senza disconoscere il grande percorso del naturalismo e del verismo, pure egli si muove immediatamente sul fronte opposto e ci chiarisce il significato più alto della astrazione della scena, di cui è riconosciuto geniale interprete, come "ricerca dell'essenza emotiva di un testo". Scena come evocazione, ricerca della suggestione e non dell'illusione.

Ancora parlando del *Gabbiano* egli ci dice: "... un senso di oppressione doveva ripercuotersi sul pubblico quasi a livello psicologico.

Sul boccascena uno schermo di luce inclinato verso la platea, tutto illuminato da 300 fari di automobile, ed un soffitto di foglie e di rami che filtravano la luce, resa visibile dal naturale pulviscolo del palco scenico... immergendo tutto in una specie di caligine lattiginosa".

"Solo quando si comincia a ricordare, a paragonare i propri ricordi con quanto realmente è accaduto, ci si accorge con sorpresa delle vere differenze... . Se riusciamo a penetrare la superficie degli avvenimenti, che apparentemente non corrispondono ai nostri stessi ricordi, vi troviamo certamente il terreno fertile da cui essi sono sgorgati... ".

Ecco riaffacciarsi il tema della memoria, del filo della memoria delle cose che ci conduce al vero significato di esse: v'è una differenza tra ciò che vediamo e ciò che sentiamo.

L'Esposizione invernale di Bruxelles (Expo 1958) fu la prima partecipazione della cultura ceca e slovacca ad una mostra internazionale. Svoboda era allora arredatore della sala progettata da Pavel Svoboda, era autore dello schermo multiplo polyecran e fondatore, assieme al regista Radok, della *Lanterna Magica*, che sorgeva come compagnia stabile di teatro di ricerca.

Il percorso della *Lanterna*, da allora e fino ad oggi, è stata quello della dilatazione possibile dei mezzi espressivi in teatro, dell'assunzione contemporanea di mezzi e di linguaggio cinematografici, teatrali e musicali insieme.

E' stata la prima ricerca sull'impiego della multivisione, sulla proiezione che interagisce con la drammaturgia, sulla proiezione contemporanea su più piani di visione, sull'impiego dell'ologramma.

È riduttivo, però, considerarli mezzi impiegati "sulla scena": non si trattò di un apparato tecnico per lo spazio, né del semplice dialogo di media espressivi né di una sorta di denuncia dell'esaurimento dei mezzi tradizionali; fu invece la multimedialità (parola oggi più che mai abituale, assunta senza turbanti) che si integrava nella drammaturgia.

Il linguaggio nuovo che ne scaturiva era un nuovo tipo di narrazione.

Il *medium* cinematografico, emotivo, agiva sulla scena.

Infatti già parlando di Expo 1958 Svoboda dice: "Volevamo creare uno spazio per mezzo di proiezioni cinematografiche... su schermi quadrangolari e trapezoidali, con la musica diffusa nella sala in maniera stereofonica che abbracciava tutto lo spazio."

Sia a Bruxelles che a Montreal nel 1967 si trattò di allestimenti e non di vere e proprie *pièces* teatrali.

La fruizione che si creò per il pubblico però fu di tipo "teatrale" poiché esso era tutto immerso in questo spazio creato, con

un impatto ben diverso dalla finzione cinematografica o dal freddo distacco suscitato dal monitor televisivo.

"Riempii quell'enorme spazio con un complesso audiovisivo che chiamai multivisione e che si componeva di quattro sistemi.

Nel primo proiezioni su cubi, prismi e superfici piatte di figure create da un fascio di luce rotante. Tutti gli oggetti proiettati si muovevano orizzontalmente e verticalmente, e lo stesso movimento veniva moltiplicato dagli specchi inclinati verso gli spettatori."

Il programma era *Sinfonie* di cui era autore lo stesso Svoboda.

Il secondo sistema era un mosaico, la cui superficie era composta di 112 quadrati. Ogni quadrato era occupato da due riflettori per diapositive ed era capace di 160 cambiamenti, si spostava fino a due metri in avanti o in dietro. Lo scopo era di creare un'immagine intera e contemporaneamente frantumarla, trasformarla in continuazione. Emil Radok ne curò la regia e fu *L'origine del mondo*.

Il terzo sistema riempiva lo spazio con rettangoli di corde che si muovevano e sovrapponevano in modo da rendere la superficie di proiezione più o meno fitta o rarefatta. (*l'Industria tessile*).

Svoboda racconta che con il "Teatro del 5 Maggio", a Praga, dopo la guerra, tutti sentivano il bisogno di riprendere il discorso dell'avanguardia, interrotto brutalmente dal conflitto, nella ricerca di un nuovo spazio drammatico. In sintesi l'obiettivo era modificare lo spazio scenico creando l'illusione di un distacco.

"Cercavamo la suggestione e non l'illusione", Questa differenziazione accompagna tutto lo sviluppo della scenografia moderna, lo stesso dibattito circa l'architettura dell'edificio teatrale, e molto banalmente possiamo attribuire alla suggestione un valore di trascinarsi psicologico dello spettatore, un concorso dei sensi più profondo di quello visivo: sentimentale e non solo estetico.

La ricerca di Svoboda poggia sui rapporti in scena tra forma, immagine e movimento o meglio sull'interagire di queste entità.

Riduttivo sarebbe però parlare solo di teatro cinetico: il suo è teatro di immagini in movimento che agiscono però sul piano drammaturgico, che agiscono con la suggestione sugli spettatori.

Ma, osserva Svoboda, forma luce e movimento erano gli stessi problemi degli impressionisti... di quegli artisti che riaprono la collaborazione dell'Arte con la Scienza.

È Svoboda, nel testo su citato, a ricordare le parole di Gordon Craig (indiscutibilmente suo punto di riferimento), che chiama "profeta di una nuova arte teatrale":

(cit) "... . Siete stati qualche volta innamorati e avete vissuto nella sensazione che la strada davanti a voi si stesse allargando, che le case crescessero e scomparissero, e poi all'improvviso vi è sembrato che la strada diventasse buia, si alzasse in aria e si trasformasse in una nuvola? In realtà tutti vi diranno che avete camminato in una strada normale: ebbene è una bugia, non credeteci e credete invece nella vostra sensazione, che deriva dall'estasi del vero... .".

Questa estasi del vero, la percezione emotiva delle cose è realtà profonda, diversa dalla realtà oggettiva ma non coincidente con l'illusione.

Qualcosa di sottile vi abita in mezzo ed è la possibilità di comprendere emozionandosi del pubblico in teatro. Con *Intolleranza* - di Luigi Nono -La Fenice 1967, *Lanterna Magica* porterà poi il risultato di questa sperimentazione nella rappresentazione di veri e propri testi drammaturgici, coniugando quindi, definitivamente, il nuovo linguaggio espressivo.

L'impiego di questa tecnologia ha valore secondario rispetto al principio ormai maturo e teorizzato della possibilità di impiego di qualsiasi mezzo in teatro.

Tutte le forme espressive devono poter dialogare tra loro in scena: l'attore, la propria proiezione, la proiezione di azioni filmate in differita ed il pubblico percepisce come astanti reali in scena tutti questi ricorsi. È una nuova tecnica drammatica. Tra le tante messinscène di questo tipo che hanno scritto la storia di *Lanterna magica*, con la direzione di Svoboda abbiamo visto *L'Odisseo*.

Il dispositivo scenico era un'impalcatura mobile, contemporaneamente piano di recitazione, piano di proiezione, luogo deputato di questo viaggio "emotivo".

I grandi schermi, le infinite apparizioni pongono Ulisse al centro del proprio viaggio mitico, ma anche al centro del proprio viaggio nel significato della vita. Giganteggiano all'improvviso i "mostri" mitici, la grande testa di un dio, ma anche il paesaggio, uno sguardo. Sulla visione del mare, del sole, di una figura alata di una chimera, Svoboda ha scritto: "il maggior rischio, nella stesura di *Lanterna magica*, lo abbiamo corso mettendo in scena questo *Odisseo*. Ulisse è l'uomo che affronta il suo viaggio senza aver compreso i veri valori della vita".

E Svoboda ci saluta, rispondendo all'ultima domanda postagli, dicendo: "per tutta la vita ho cercato l'impossibile".

©Ariel n. 3/1998

©Contemporary Scenographer 2011