

Un teatro di Marte possibile?

L'enorme fabbrica degli *Ultimi giorni dell'umanità*

Lindita Adalberti

*Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista*¹ è il titolo dato al convegno fiorentino realizzato dall'ANAI: due giornate di testimonianze, studi, scambi e riflessioni sullo *status* archivistico nell'ambito del bene culturale italiano. Ad aprire la prima giornata, al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, è un intervento di Rossella Santolamazza, funzionaria della Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria, che si è occupata di inventariare l'Archivio di Luca Ronconi.² La figura del noto maestro italiano del "teatro di macchina" continua a lasciare tracce del proprio operato, portando i suoi più stretti collaboratori e professionisti a custodire con dovizia di attenzione le fonti, l'*humus* che fece di Ronconi un innovatore e un restauratore della scena contemporanea. Il lavoro d'inventariazione del materiale custodito nella dimora umbra dell'artista, poco lontano dal Centro Teatrale Santacristina, iniziò «in una piovosa giornata della primavera del 2015»,³ pochi mesi dopo la sua morte avvenuta a Milano il 21 febbraio dello stesso anno. «Tutelare, descrivere, gestire» – utilizzando le parole pronunciate da Santolamazza durante la sua relazione *Quando l'archivista incontra le carte d'artista* – documenti, materiali, libri, fotografie,

¹ Il convegno, organizzato dall'ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana) e ANAI Toscana con il patrocinio del Ministero della Cultura, Regione Toscana e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, si è tenuto presso il Foyer di Galleria del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e la Sala Pegaso di Palazzo Strozzi Sacratì il 16 e il 17 dicembre 2021.

² L'Archivio è stato aperto al pubblico nell'aprile 2017 e ha trovato sede di conservazione presso l'Archivio di Stato di Perugia. Le carte, i documenti e i materiali legati alla produzione artistica di Luca Ronconi provengono dalla sua abitazione privata di Gubbio, dal Piccolo Teatro di Milano e dal Centro Teatrale Santacristina.

³ «Mario Squadroni [...] fece immediatamente presente che sarebbe stato necessario fare un elenco di consistenza, come lo chiamiamo noi archivisti, propedeutico all'emissione della dichiarazione di interesse storico particolarmente importante dell'archivio, cioè quel provvedimento che fa di un fondo privato un bene culturale da rendere fruibile e da valorizzare», in Rossella Santolamazza, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi. Inventario*, Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Umbria e delle Marche, Perugia, settembre 2017, p. 5 (reperibile presso <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=strumcorr&Chiave=45549>>, ultima consultazione 30 aprile 2022).

appunti e tutto ciò che Luca Ronconi portò con sé durante la sua carriera significa affidare alle mani dell'archivista fonti inestimabili di una vita vissuta al servizio dell'arte, che ancora oggi interroga numerosi teatranti, studiosi e appassionati. A partire dalla relazione su questo macchinoso archivio⁴ e le sue carte, non posso fare a meno di domandarmi che cosa si possa classificare come *bene culturale* e cosa invece non lo sia; quali "oggetti di scena" siano utili alla ricostruzione di un processo artistico e produttivo e quali "carte" siano indispensabili per la trasmissione di un sapere che è saper fare, di un'arte così tanto effimera che necessita di materia per potersi realizzare. La digitalizzazione di una cospicua somma del materiale archivistico, realizzata dal Centro Teatrale Santacristina, permette di entrare nell'universo del regista attraverso un percorso visivo delle sue opere più importanti. Le riproduzioni dei bozzetti e le fotografie di scena mostrano alcune delle fasi antecedenti alla realizzazione e fermano sulla carta un momento della messinscena. Il libero accesso alle piattaforme *web* conduce l'utente a un confronto immediato tra i materiali sparsi nelle diverse sedi, creando così facendo una rete immaginaria tra gli archivi, digitali e cartacei. Un altro importante contenitore di preziose e talvolta indecifrabili fonti dello spettacolo è il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino ed è proprio in questa piattaforma digitale «all'avanguardia»⁵ che le immagini dei bozzetti e delle foto di scena si integrano con altri tipi di materiali. Prima di incrociare e sistemare le "carte" di un colossale monumento performativo ideato da Ronconi nel 1990, ho ritenuto doveroso introdurre l'argomento aprendo una finestra sui raccoglitori virtuali che permettono a un giovane studioso di conoscere e approfondire un allestimento quale è stato *Gli ultimi giorni dell'umanità*.⁶ Dal vasto

⁴ Mi permetto in questa fase di differenziare con l'ausilio del minuscolo la parola archivio, intendendo così facendo la raccolta delle fonti prima della loro inventariazione, ovvero prima del collocamento del materiale in una sede idonea alla conservazione.

⁵ Anna Peyron, Matteo Tamborrino, *Il teatro lascia tracce. Memorie dello spettacolo dal vivo nell'archivio digitale del Teatro Stabile di Torino*, in Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti (a cura di) *Documenti d'artista. Mappature digitali dei processi creativi fra arti visive e performative*, Pisa University Press, Pisa 2021, p. 115. Ringrazio Anna Peyron per la gentile concessione delle immagini provenienti dall'Archivio digitale del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁶ Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con Lingotto srl, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, traduzione di Ernesto Braun e Mario Carpitella. Regia di Luca Ronconi, scene di Daniele Spisa, costumi di Gabriella Pescucci; suono di Hubert Westkemper, luci di Sergio Rossi, regista collaboratore Angelo Corti. Debuttò il 29 novembre 1990 presso l'ex sala presse del Lingotto di Torino. Tra gli interpreti: Massimo De Francovich in il Criticone;

Un teatro di Marte possibile?

microcosmo privato di Ronconi alla pluridecennale attività di un teatro nazionale italiano: è proprio tra la sfera privata e la sfera pubblica che si compensano questi tipi di documenti necessari alla ricostruzione della messinscena, dall'archivio digitale del TST a un altro archivio privato di persona. La ricerca dei materiali utili alla descrizione scenica della tragedia di Karl Kraus inizia in un altro casale, stavolta toscano, situato tra le colline del Chianti fiorentino. Daniele Spisa, scenografo degli *Ultimi giorni dell'umanità* conserva all'interno del suo archivio privato importanti fonti visive necessarie alla comprensione delle fasi progettuali e di allestimento dello spettacolo. Con il progetto di Ateneo PRA 2018_48 del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative*⁷ è stato possibile riscoprire questi documenti conservati dall'artista, come i progetti esecutivi di carrelli, macchine da stampa, cannoni, arredamenti e altro materiale appartenente all'attrezzatura; i disegni planimetrici contenenti le didascalie delle scene, movimentate nella cornice asettica dell'ex sala presse del Lingotto di Torino. Ed è ancora all'interno del progetto universitario pisano che l'8 marzo 2019 Spisa, durante la prima giornata di studi dedicata agli artisti coinvolti nelle ricerche, ha tenuto una relazione incentrata sul proprio lavoro scenografico e sul rapporto instaurato con Ronconi. L'intervento è stato corredato da una sequenza di illustrazioni con lo scopo di restituire agli uditori la complessità delle fasi di costruzione dello spettacolo, complessità che si rispecchia anche nell'eterogeneità delle sue fonti.⁸ Compito arduo analizzare e descrivere quest'architettura visionaria della Vienna agli albori del primo conflitto mondiale, esplosa davanti

Marisa Fabbri in la signora Wahnschaffe, una madre; Annamaria Guarneri in La Schalek; Massimo Popolizio in Nepaldeck, il tenente Fallota, il tenente colonnello Demmer, un soldato che scrive una lettera, un maggiore; Galatea Ranzi in una fidanzata, la signora Liebal, il generale Gloirefaisant, Anna, una voce dall'alto; Luciano Virgilio in un cittadino colto, l'ottimista; Luca Zingaretti in un giornalista, secondo corrispondente di guerra, il signor Tieniduro, un maggiore. Per una lettura completa degli interpreti e dei personaggi, rimando al programma dello spettacolo consultabile sul sito web del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale <<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2367-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91-2-programmi-di-sala>> (ultima consultazione 14 febbraio 2022).

⁷ Il progetto è stato realizzato sotto la direzione scientifica di Eva Marinai, docente di Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento suddetto, e grazie alla collaborazione con i colleghi Mattia Patti, Elena Marcheschi, Sonia Maffei, Carlo Titomanlio, con la collaborazione di titolari di borsa di ricerca, tra cui chi scrive.

⁸ La registrazione dell'intervento di Spisa è visibile sulla piattaforma del progetto sopraccitato, nella sezione dedicata alla Prima Giornata di Studi. All'interno del sito è consultabile anche una scheda dell'artista, curata dalla stessa autrice di questo contributo: <<https://>

agli occhi del pubblico nella cattedrale sconsecrata del Lingotto, tra i gridi degli Strilloni e i rumori delle macchine da stampa. Una rappresentazione che ancora oggi fa interrogare sui teatri e i non-teatri di ieri e di domani.

Manifattura teatrale e spazi industriali

L'esperienza di Ronconi fuori dai palcoscenici della consueta sala teatrale inizia nel 1966 nel cortile del Palazzo Ducale di Urbino con *I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley, e coincide pressoché con l'inizio della sua carriera registica. Lo spettacolo che segna il suo esordio sulla scena internazionale è il memorabile *Orlando furioso* allestito nella gotica ex chiesa di San Nicolò per la XII edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Alcuni spettacoli di Ronconi sono noti per il superamento dei limiti spaziali, come i drammi epici collocati in ambienti insoliti o per la metamorfosi teatrale dei luoghi deputati, i cui connotati estetici e storici vengono esaltati dalle parole degli interpreti. In questa ricerca assetata del teatro ideale, Ronconi spinge attori,⁹ maestranze artistiche e tecnici a compiere vere e proprie imprese culturali. Daniele Spisa inizia la propria collaborazione con Ronconi in qualità di direttore degli allestimenti per *Commedia della seduzione* di Arthur Schnitzler, andato in scena al Teatro Metastasio di Prato nel marzo 1985, e per *Ignorabimus* di Arno Holz, allestito nello spazio industriale del Fabbricone di Prato e rappresentato nel maggio 1986. Le scene dei due spettacoli portano la firma di Margherita Palli¹⁰ ed è stando al fianco di un'esponente della scenografia contemporanea che a Spisa viene affidato l'incarico di dare forma alle scene per *Gli ultimi giorni dell'umanità*. La messa in scena di *Ignorabimus* introduce all'argomento della riqualificazione di spazi industriali avviata nell'ultimo ventennio del

documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/daniele-spisa/> (ultima consultazione 1° febbraio 2022).

⁹ A questo proposito, utile per avere uno sguardo d'insieme sul rapporto regista-attore, segnalo *Essere attori. Al lavoro con Luca Ronconi*, un progetto a cura di Roberta Carlotto e prodotto dal Centro Teatrale Santacristina. Il ciclo di documentari è andato in onda in dieci puntate su Rai5, in seconda serata a partire da sabato 8 maggio 2021; e il volume pubblicato per la sesta edizione del Premio Europa per il Teatro, tenutosi a Taormina il 17, 18, 19 aprile 1998, Franco Quadri, Georges Banu (a cura di), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro con una sezione dedicata a Christoph Marthaler*, Ubulibri, Milano 1999.

¹⁰ Segnalo la recente pubblicazione di Roberta Carlotto, Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Regia, Parola, Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata, Quodlibet 2021 e nello specifico del capitolo Margherita Palli, Oliviero Ponte Di Pino, *Pensare in pianta. Margherita Palli in dialogo con Oliviero Ponte di Pino*, in *Regia, Parola, Utopia* cit., pp. 55-64.

Un teatro di Marte possibile?

Novecento e della nuova funzione urbana e sociale che queste architetture rivestono nel tessuto cittadino. I teatri stabili italiani estendono la rete dei palcoscenici affiancando al cartellone di tradizione nuovi spazi scenici di ricerca e sperimentazione, mantenendo nel nuovo assetto degli edifici un collegamento con il territorio.

Essi sono luoghi autonomi che si propongono come momenti particolari di quell'insieme di attività che è la comunicazione teatrale, luoghi dove si attesta il primo rapporto Teatro-Territorio. Questa attività è critica: si prende gioco delle gerarchie e delle divisioni che il territorio impone cosicché Teatro, Banca, Capannone industriale, Orfanotrofio, Cementificio diventano tutti luoghi di comunicazione, e all'interno di queste tipologie, il teatro esercita la sua attività indifferente alle convenienze dei generi, dei soggetti, dei fini di questi edifici. La nuova composizione di questi luoghi rimette in causa la loro tradizione retorica, i loro rapporti con la città: Teatro o Banca uguale centro storico, Orfanotrofio uguale fuori le mura, Capannone o Cementificio uguale periferia.¹¹

Le nuove esperienze del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato portano Ronconi a inaugurare la stagione del Fabbricone nel 1974 con la già sperimentata trilogia eschilea dell'*Oresteia*,¹² spettacolo che fece della «più grande fabbrica di tessuti»¹³ il secondo teatro della città di Prato. Una linea sottile lega due grandi città italiane dell'industria, tessile e metallurgica, nella trama sperimentale della drammaturgia dello spazio scenico; se Prato ingloba nel suo centro teatrale altri edifici esterni al centro cittadino, l'esperienza del Lingotto rimane un evento unico sulla scena italiana e si inserisce «in uno dei momenti più delicati della transizione verso la nuova Torino».¹⁴

¹¹ Cfr. Gae Aulenti, *Teatro e territorio. Il laboratorio di Prato*, «Lotus International», 17 (1977), p. 8.

¹² La prima direzione di Luca Ronconi dell'*Oresteia* ebbe luogo al BITEF di Belgrado il 20 settembre 1972 con le scene di Enrico Job e fu ripresa l'anno seguente per il Festival dei Due Mondi di Spoleto nella Chiesa di San Nicolò, per volere di Romolo Valli, direttore artistico del festival dal 1972 al 1978.

¹³ La citazione è ripresa dalla pagina «Fabbricone. Da fabbrica a luogo di sperimentazione e ricerca» del Sito web della città di Prato <www.cittadiprato.it>, nella sezione intitolata «Luoghi: gli spazi rinnovati».

¹⁴ Ave Fontana, Alessandro Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi. Ventotto spettacoli memorabili*, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, p. 35.

La città nella città: il non-teatro del Lingotto

Poco più di trent'anni separano il presente da *Gli ultimi giorni dell'umanità*, «festa dell'emozione teatrale» per l'Italia di fine Novecento; punto di arrivo e partenza di un percorso artistico, individuale e collettivo al contempo.¹⁵ Chiamato alla direzione artistica del Teatro Stabile di Torino dal 1989 al 1994, Ronconi si presenta alla “città del lavoro” facendo di un simbolo dell'archeologia industriale italiana un santuario teatrale: «non mi meraviglia la passione di Luca per Lingotto, fino a farne luogo di teatro. Lingotto d'altronde è stato per sessant'anni teatro: di migliaia di storie silenziose e gesti ripetuti, di vite e intelligenze dedicate al lavoro. I suoi grandi spazi riecheggiano ancora le voci e i passi veloci degli uomini, il rumore delle macchine».¹⁶

Lo stabilimento FIAT Lingotto, collocato nella zona sud di Torino ed esteso su di un'area di 378.000 m², è il monumento di un'Italia dedita alla cultura del lavoro, che guarda al futuro e alle nuove tendenze d'oltreoceano della produzione seriale; una fabbrica concepita come una città nella città e che negli anni Ottanta si inserisce nei beni dell'*Industrial Heritage*, esemplari di riqualificazione urbanistica e culturale. Le vicende che avvolgono le fasi progettuali e costruttive della prima architettura industriale italiana costruita in cemento armato raccontano di una fabbrica «icona di una modernità, condivisa da architetti, pittori, letterari, fotografi, pubblicitari già negli anni Venti»,¹⁷ un processo avvenuto nel tempo e che si è definito solo recentemente, negli anni del suo risanamento in un continuo rapporto tra committenze e artisti. Tra il 1915 e il 1917, l'ingegnere Giacomo Matté Trucco (1869-1934) avviò le fasi progettuali per la realizzazione dello stabilimento di via Nizza. L'edificio, strutturato su due corpi, comprese le officine e le presse e dovette adattarsi alle nuove esigenze produttive richieste alla fabbrica, nonché all'aumento del numero degli operai. Il «prototipo della modernità»¹⁸ torinese, celebrato da Le

¹⁵ Ugo Ronfani, *Gli ultimi giorni: primo bilancio (artistico)*. Kraus: ha funzionato il meccano della memoria, «Hystrio», 1 (1991), p. 5.

¹⁶ Renzo Piano, *Lingotto teatro, Lingotto città*. L'articolo si trova all'interno del Programma dello spettacolo, reperibile al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale (<<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2367-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91-2-programmi-di-sala>>; ultima consultazione 14 febbraio 2022).

¹⁷ Michela Comba, Carlo Olmo, *In presenza del Lingotto. Costruzione e ricostruzione di una architettura nella Torino del Novecento*, «Quaderni Storici», XL, 118/1 (2005), p. 122.

¹⁸ Carlo Olmo (a cura di), *Il Lingotto: 1915-1939. L'architettura, l'immagine, il lavoro*, Umberto Allemandi & C., Torino 1994, p. 31.

Un teatro di Marte possibile?

Corbusier¹⁹ nei suoi scritti, si presentò come il teatro ideale dove allestire il dramma krausiano. Prima della trasformazione del Lingotto da fabbrica dismessa (1982) a centro polifunzionale, su progetto di Renzo Piano,²⁰ il Teatro Stabile di Torino e la FIAT avviarono la produzione dello spettacolo con un oneroso finanziamento che suscitò non poche polemiche.

Biciclette e cannoni: la fabbrica teatrale del Lingotto

La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte. I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggervi. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibili a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità.²¹

Kraus suggerisce come la sua tragedia non possa contenersi tra le quinte di un palcoscenico tradizionale;²² la resa scenica di *Gli ultimi giorni dell'umanità* è riservata a un teatro che non esiste e la sua premessa diventa così un primo indizio su come veicolare l'indagine del rapporto spazio-testo. Ronconi accetta la sfida "impossibile" nel 1990, ma la sua biografia racconta che l'incontro con il "Criticone"²³ avviene circa vent'anni prima,

¹⁹ Nel capitolo *Architecture ou revolution*, dedicato ai nuovi codici dell'architettura, alcune immagini illustrano le officine Fiat e l'autodromo del Lingotto. Cfr. Le Corbusier, *Verso una architettura*, trad. it. Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano 1973, p. 242, (ed. or. *Vers une architecture*, Édition Vincent, Fréal & Cie, Paris 1966; prima ed. Éditions Crès [L'Esprit Nouveau], Paris 1923).

²⁰ Il progetto di riqualificazione della fabbrica Lingotto fu affidato all'architetto Renzo Piano nel 1985, dopo un concorso internazionale che non vide vincitori.

²¹ Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Ernesto Braun, Mario Carpitella, Milano, Adelphi 1980, p. 9.

²² La prima rappresentazione trova luogo a Vienna il 22 e il 23 febbraio del 1930 attraverso una lettura pubblica, con una riduzione a sessanta scene. Altre letture di questa tipologia vengono fatte nel 1945 a Zurigo e nel 1947 a New York. L'ultima rappresentazione è datata nel 1964 a Vienna, presso il Theater an der Wein. Queste informazioni sono riportate, come appunti di una prima analisi dell'opera, nel diario di lavoro dell'equipe di tecnici che hanno lavorato alla rappresentazione del 1990, conservato nell'archivio personale di Daniele Spisa.

²³ Nel dramma il personaggio del Criticone, interpretato da Massimo De Francovich nelle rappresentazioni del 1990, è l'autore Karl Kraus, testimone diretto del primo conflitto mondiale e «oppositore alla follia bellica», come introdotto dall'attrice Galatea Ranzi nella versione televisiva dello spettacolo.

quando non accolto dalla critica italiana intraprende un viaggio all'estero. All'inizio degli anni Settanta il regista si trova in Austria ed è calpestando i palcoscenici viennesi che acquista la versione tedesca della «drammaturgia maledetta»,²⁴ ma è solo con la pubblicazione dell'opera in lingua italiana (1980) che l'idea di rappresentarla si fa sempre più concreta. Claudio Longhi informa che una prima ipotesi vede il collocamento della tragedia all'interno del Palazzaccio, il Palazzo di giustizia di Roma: «Alla fine degli anni Settanta si mettono in cantiere delle attività di ristrutturazione e, approfittando della sospensione temporanea dell'impiego della struttura, si fa strada l'ipotesi di utilizzarla per qualche mese per la rappresentazione [...] Il progetto affoga però nella pastoia burocratica romana».²⁵ Si tratta di un'altra sede, tutt'altra ambientazione se confrontata con il «teatro» torinese del Lingotto, ma non così lontana dal testo di Kraus; un'ipotesi che racconta come Ronconi abbia toccato fin dal principio il cuore del dramma. Il palazzo di giustizia, la sala dove avvengono i processi per la più grande condanna all'umanità e alla stampa del secolo scorso. La denuncia di Kraus alla propaganda giornalistica viennese avrebbe preso vita all'interno di un tribunale ed è straniante immaginarsi la risonanza che avrebbero avuto i dialoghi tra l'Ottimista e il Criticone-Kraus tra le pareti della sede della giustizia.

Dopo l'esperienza di *La torre* di Hofmannsthal al Fabbricone di Prato (1978), Franco Branciaroli e Luca Ronconi «vagheggiano»²⁶ intorno al testo di Kraus ed è l'attore milanese a suggerire il Lingotto come luogo deputato alla rappresentazione: «potremmo metterlo in scena nella palazzina del Lingotto a Torino, senza far entrare il pubblico. Teniamo le finestre illuminate e spalancate e lasciamo che i passanti assistano, camminando per strada, a quanto accade all'interno».²⁷ La prima direzione di un teatro pubblico e la dismissione della fabbrica torinese creano la situazione ottimale per far imprimere a Luca Ronconi, ancora una volta, il proprio marchio di fabbrica. Dalla prima idea del tribunale romano all'ex sala presse del Lingotto: la sua ubicazione si rese fondamentale sia per

²⁴ Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità: una mappa 'marziana' della fine dell'Occidente per ipotizzare il teatro di domani*. Conversazione con Luca Ronconi registrata a Milano, il 2 giugno 2011, presso il Teatro Strehler a cura di Claudio Longhi, 2011, p. 1.

²⁵ Claudio Longhi, *La guerra di Karl Kraus. "Gli ultimi giorni dell'umanità": cronache marziane dal tramonto dell'Occidente per progettare il teatro di domani*, «Comunicare letteratura», 7/8 (2015), p. 93.

²⁶ Cfr. Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 2.

²⁷ *Ibid.*

Un teatro di Marte possibile?

le caratteristiche architettoniche, sia per un più agevole trasporto delle scene, nonché il carico e lo scarico di queste.²⁸ Dopo i primi sopralluoghi si passò allo spoglio delle settecento pagine dell'opera, per individuarne le scene principali, e lo studio di fattibilità all'interno dello spazio. Il dramma, composto da cinque atti con prologo ed epilogo, si presenta con un totale di duecentoventi scene. Una volta individuate le particolarità del testo e la conformazione dello spazio di allestimento, il regista integrò al lavoro svolto dai tecnici delle indicazioni, definibili come una prima lettura scenografica:

- la molteplicità degli spazi scenici e l'uso sincronico di questi nel corso dello spettacolo, secondo un taglio visivo in qualche modo di tipo cinematografico.
 - un ambiente generale privo di connotati identificativi precisi, ma segnato in modo unificante dalle macchine tipografiche, dai treni e dalla serialità ripetitiva della tipologia architettonica.
 - la sistemazione del pubblico che deve consentire molteplici punti di vista in contemporanea.
 - ottenere per il finale una sistemazione più tradizionale del pubblico, seduto su tribune, da accompagnarsi all'allontanamento di tutte le barriere visive prima utilizzate (vagoni, locomotive, vetrate, etc.) per un'apertura ad un "totale" dell'"infinita" serie prospettica di pilastri della sala presse.
 - rifuggire per quanto possibile dalle "piante" sceniche di tipo tradizionale (centrale, frontale, a luoghi deputati) per puntare invece su processi dinamici di frantumazioni e ricomposizioni continue di elementi scenici e oggetti che trovano di volta in volta la loro identità definendo anche il luogo richiesto.
- Quindi nessun uso di teatrini con boccascena identificabili, nessun uso della logica da set cinematografico, ma piuttosto un tutt'uno in continua mutazione che porti lo spettatore a modificare in continuo il punto di vista e l'asse visivo.²⁹

L'ex sala presse è composta da "una foresta" di pilastri che divide lo spazio in navate, e da grandi finestroni che durante le rappresentazioni vennero oscurati per motivi illuminotecnici. Dalla versione televisiva dello spettacolo, anche questa per la regia di Ronconi, è possibile individuare fin dai primi minuti un ballatoio – utilizzato a fini scenici – che percorre in

²⁸ Daniele Spisa racconta che sul retro si trovava un terminale ferroviario, utilizzato per caricare le automobili prodotte dentro il Lingotto. Questa informazione è stata esposta al convegno citato a nota 8, di cui si hanno estratti video digitalizzati nell'archivio online del progetto universitario.

²⁹ Estratto dal diario di lavoro dei tecnici conservato nell'archivio personale di Daniele Spisa.

lunghezza tutta la navata (70 metri circa).³⁰ Con movimento motorizzato di un carrellino, Luca Zingaretti nelle vesti di Reporter percorre la navata seduto alla macchina da scrivere. Il giornalista richiama dall'alto l'attenzione del pubblico, quasi fosse una voce fuori campo, per descrivere lo stato d'animo della città e l'atmosfera respirata nel Ring, punto di ritrovo della società borghese di Vienna.

Se per Ronconi «lo spazio è una lente attraverso cui leggere il testo»³¹ è lecito domandarsi cosa ne ha fatto, ovvero cosa è rimasto del considerevole numero di scene di cui è composta l'opera krausiana. Ronconi individuò nel testo non tanto le scene principali quanto gli elementi caratteristici dell'opera volti a lasciare testimonianza del messaggio di Kraus: attraverso una mappatura del testo catturò quei dettagli capaci di «rimandare alla totalità in absentia»;³² non una riduzione, bensì un collage extra-diegetico capace di restituire, attraverso la sovrapposizione di scene, l'essenza del dramma.

Il concetto era che la stampa doveva circondare ogni cosa: avevamo progettato questo anello di macchine da stampa al cui interno risiedeva il regime visto dalla parte dei viennesi. Il personaggio del Criticone era la figura che metteva tutto in discussione. Da questo mondo interno, coerente con la guerra, usciva fuori tutta questa falsità e la propaganda andava a finire verso il mondo esterno, che era il resto del Lingotto. All'ingresso del Lingotto c'era una tribuna sopraelevata e dal lato opposto avevamo il fondo della scena.³³

Montaggio, simultaneità delle azioni drammatiche e sovrapposizione sono i tratti distintivi della scena ronconiana, ma prima di giungere al noto impianto scenico Spisa e gli altri artisti e tecnici coinvolti lavorarono in équipe per capire come rendere visivamente le intenzioni registiche. Il sopracitato diario di lavoro dei tecnici con le indicazioni muove i primi esperimenti riguardo l'assetto scenografico e l'impianto scenotecnico che doveva avere la rappresentazione, attraverso la realizzazione di due modelli.

³⁰ Le informazioni sulla scena Ring I si trovano nella II versione del copione del direttore di scena Cosimo Moliterno, in cui sono sintetizzati alcuni movimenti di scena accanto al testo, p. 2, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/5/6/82164_ca_object_representations_media_55625_original.pdf> (ultima consultazione 1 maggio 2022).

³¹ Claudio Longhi, *La guerra di Karl Kraus. Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 95.

³² Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 6.

³³ Intervista inedita rilasciata all'autrice da Daniele Spisa nel novembre 2019, presso la sua abitazione privata.

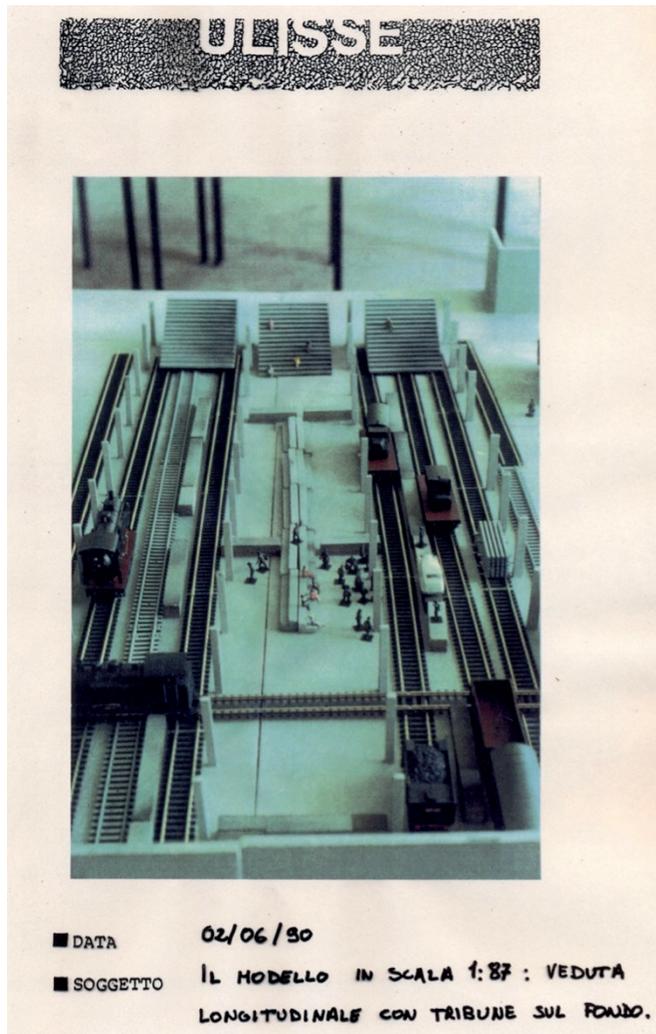


Fig. 1. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, modello in scala 1:87, veduta longitudinale con tribune al centro e sul fondo, 1990, Archivio di Daniele Spisa.

Il primo modello fu realizzato in scala H0, il cui rapporto di riduzione è 1:87. L'utilizzo dei binari e dei vagoni del modellismo ferroviario fece sì che Ronconi potesse fin da subito intuire il rapporto tra lo spazio della sala presse e il pubblico che avrebbe assistito alla rappresentazione (fig. 1).

Ronconi voleva inventarsi dei sistemi e il suo tentativo era di creare, all'interno del Lingotto, delle cellule ripetute più volte, una serie di settori dove succedevano una serie di eventi. Il problema che si era presentato di fronte era su come collegare queste situazioni fra loro e dove poteva posizionarsi il pubblico. Non erano veri e propri luoghi deputati, ma in qualche maniera il pubblico doveva alzarsi in piedi, spostarsi e andare in un'altra cellula; questo sistema ci è risultato troppo complicato. Al contrario, un pubblico seduto attorno avrebbe portato ad una serie di momenti morti. Inizialmente Ronconi voleva tre tribune e delle panche nella navata centrale, ma sono state eliminate. Alla fine abbiamo optato per mantenere il pubblico in piedi all'interno della navata centrale.³⁴

La distribuzione degli spettatori fu il punto di partenza. La sistemazione per "luoghi deputati" non avrebbe raggiunto quella totalità citata sopra, propria del dramma, così Ronconi passò subito all'ideazione della compresenza delle azioni drammatiche, che poi definirono la planimetria complessiva dell'installazione. Superata questa fase, fu realizzato un secondo modello in scala 1:25 (dimensioni indicative: l = 6 metri; l = 3 metri; h = 3 metri) per verificare il rapporto tra gli elementi scenici e il punto di vista del pubblico. Successivamente questo modello fu trasportato e posizionato al centro della navata centrale della sala presse del Lingotto, per una resa immaginativa dell'impianto che si sarebbe ricreato all'interno dello spazio.

Analizzando in pianta l'allestimento è possibile individuarne la distribuzione: le navate della sala presse del Lingotto occupate furono sette, comprendendo sia gli spazi riservati alle scene, sia gli ambienti utilizzati per lo sbarco di queste, mentre i restanti ambienti – che nella pianta generale non compaiono – furono impiegati per la sartoria e l'attrezzatura. La navata centrale fu lasciata prevalentemente libera per ospitare gli spettatori, che in piedi poterono scegliere di seguire le scene che si succedevano lungo le navate laterali (fig. 2). Percorrendo lo sviluppo longitudinale delle navate è possibile individuare un binario che taglia trasversalmente la decima campata e questo fu identificato come il fondo della scena, mentre lo sbarco degli elementi scenici avvenne su altri palcoscenici costruiti alle due estremità del fondo e all'ingresso della sala. Per una visione d'insieme e staccata dalla scena, Ronconi fece costruire una tribuna sopraelevata sul lato opposto al fondo.

Dalla navata centrale l'impianto scenico si sviluppò simmetricamente a destra e a sinistra: otto binari (quattro per lato), della lunghezza di circa

³⁴ Intervista a Daniele Spisa, cfr. nota 34.

Un teatro di Marte possibile?

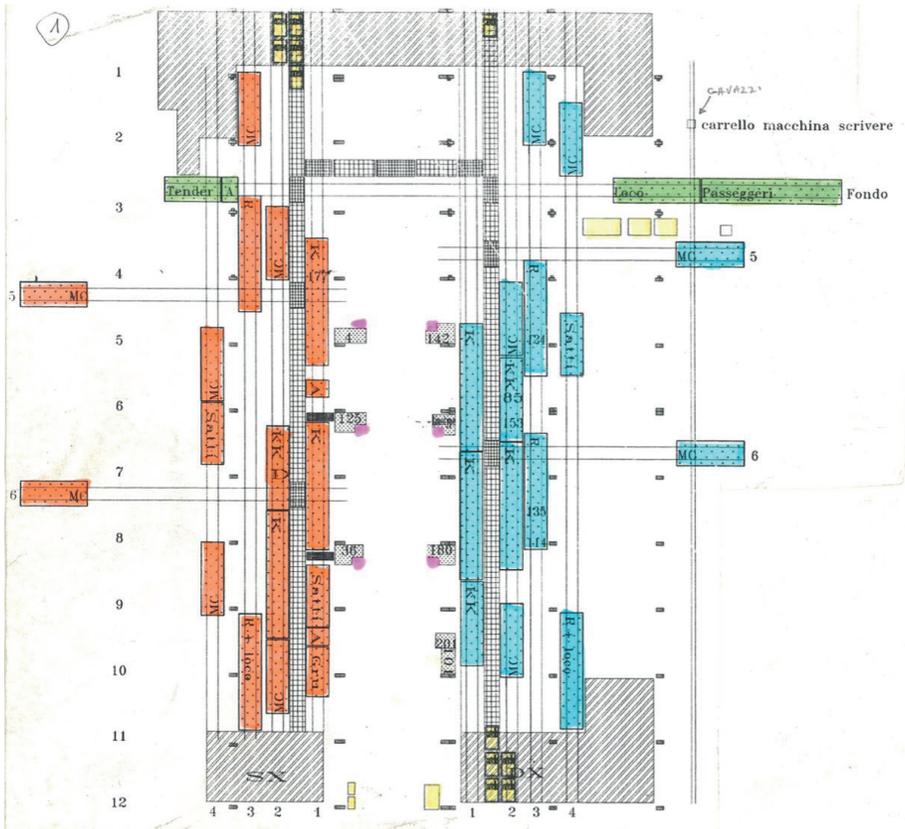


Fig. 2. Planimetria sviluppo impianto scenico per *Gli ultimi giorni dell'umanità*, dal copione del direttore di scena Cosimo Moliterno, 1990, Archivio digitale Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

90 metri, furono distribuiti in parallelo nelle navate adiacenti e su questi si alternarono vagoni ferroviari, vagoni-pianale e palcoscenici semoventi su rotaia. Altri quattro binari tagliarono di 90° i binari distribuiti in parallelo e questa fu una delle soluzioni sceniche più innovative dal punto di vista tecnico. Accanto al primo binario fu costruito un praticabile della stessa altezza dei vagoni ferroviari che aveva un taglio – o guida – al centro. Al di sotto del praticabile i macchinisti spingevano avanti e indietro gli elementi e gli oggetti di scena. Le scene in movimento lungo i binari furono alternate da scene corali, concentrate nella navata centrale. Con l'ausilio dei carrelli – e ritornano qui le esperienze scenotecniche dell'*Orlando* – gli

attori percorrono la navata, in mezzo al pubblico come fosse una sfilata di maschere. Una delle scene più significative e complete è l'ultimo dialogo tra il Criticone e l'Ottimista in cui i due si scontrano sull'evoluzione della pratica giornalistica. Una macchina d'epoca impegna il fondo della scena, mentre nella navata centrale i carrelli formano una coda di borghesi con in mano il quotidiano e, come maschere mute, ascoltano passivamente la discussione in atto. Il Criticone, seduto su una seggiola meccanica calata dall'alto, si eleva dal piano del carrellino e, come un marziano che ritorna alla sua astronave, critica il "grande carnevale tragico" dall'alto.

Oggetti recuperati e materiali di scena appositamente costruiti furono una delle caratteristiche principali del lavoro scenotecnico per questa messinscena:

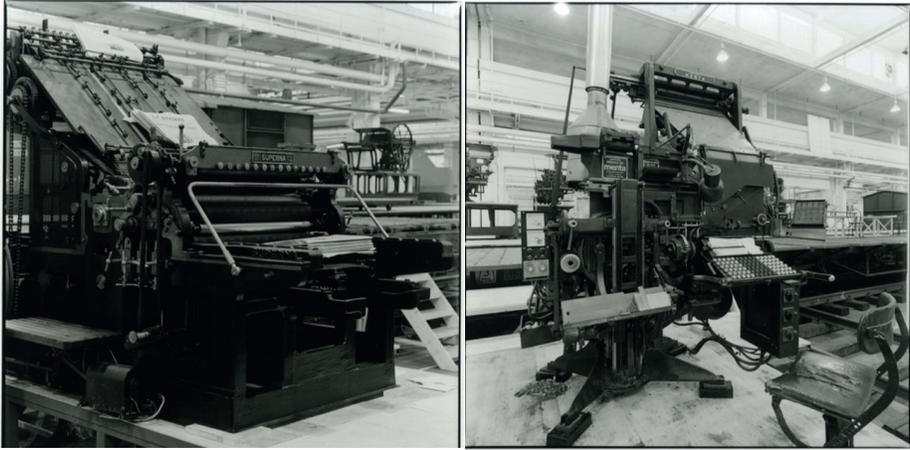
Avevamo due tipologie di macchine da stampa. Alcune erano realizzate dalla Scenotek, ed erano tutti oggetti stampati sottovuoto e assemblati su telai. Queste costituivano una serie di grandi rotative che stavano esterne. Poi avevamo le linotype che stavano sopra un vagone, e quelle erano vere ed erano state recuperate al museo della stampa che stava dentro il Lingotto. Erano delle macchine da stampa piano convesse e una volta venivano usate per formare i caratteri. Queste prevedevano una tastiera e al loro interno una caldaia, dove c'era il piombo in fusione continuo. Digitando il testo sulla tastiera la macchina, automaticamente, andava a cercarsi gli stampi; faceva le colate del piombo e allineava tutti i caratteri, da cui poi potevano ottenere una stampa. Ad un certo punto avveniva questa sfilata di macchine da stampa ed erano montate su un praticabile, che a sua volta era montato su di un carro ferroviario.³⁵

Accanto al pubblico coppie di linotype si affacciarono sulla navata centrale e sempre dalla versione televisiva dello spettacolo s'individuano le macchine da stampa rimesse in funzione dai tecnici e quelle create per l'occasione dai costruttori della Scenotek, il laboratorio di scenotecnica fiorentino fondato da Daniele Spisa nel 1977.³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ «Gli altri due soci fondatori della Scenotek erano Claudio Vitti e Massimo Pardotti. Un giorno ho conosciuto l'organizzatore di Carlo Cecchi che ci ha offerto questa ex tipografia: era l'8 agosto del 1978 e le prime cose che abbiamo fatto sono state le riprese degli spettacoli di Cecchi. Piano piano abbiamo conosciuto le compagnie e il lavoro si è incentrato sempre più su Firenze. Abbiamo formato un'azienda che è arrivata ad avere sessanta dipendenti. La prima sede del laboratorio era un'ex fabbrica, davanti alla stazione di Rifredi, piuttosto grande. Quando hanno aperto la nuova area industriale a Sambuca Val di Pesa abbiamo affittato un capannone e lì rimasta la Scenotek fino alla sua fine, che io ho

Un teatro di Marte possibile?



Figg. 3-4. Riproduzione fotografica in b/n di una macchina rotativa e una macchina lino tipo recuperate e rimesse in funzione per lo spettacolo. Foto di Armin Linke, 1990 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale)

Le rotative costruite dai tecnici furono posizionate sul fondo dei binari, mentre le altre furono posizionate in prossimità dello spazio adibito al pubblico (figg. 3-4). I servi di scena spingono lungo la navata centrale il carrello su cui Alice Schalek, interpretata da Annamaria Guarnieri, racconta il fascino subito alla visione del fronte austriaco. L'encomio della giornalista si sposta a una delle macchine da scrivere originali citate sopra, dove si posiziona per stendere il suo articolo sul ripulisti, la pulizia delle trincee dopo il massacro dei soldati.

Dai documenti relativi alle richieste dei prestiti da parte del Teatro Stabile di Torino si individuano altre tipologie di materiali per la scena: «3 bocche da fuoco d'epoca (1 cannone, 1 obice e 1 mortaio), 50 fucili, 1 carro ambulanza trainato, 100 maschere antigas maschili e femminili»³⁷ e ancora

mollato nel 1992. Nello stesso periodo abbiamo fondato Ulisse, che doveva essere il braccio armato, progettuale-tecnologico della Scenotek», intervista a Daniele Spisa, cfr. nota 34.

³⁷ La lettera di richiesta dell'attrezzatura militare, da parte del Teatro Stabile di Torino allo Stato Maggiore dell'Esercito, alla Prefettura di Torino e al Comando Regione Militare Nord-Ovest, è datata 24 luglio 1990 ed è consultabile in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/5/6/5781_ca_object_representations_media_55601_original.pdf> (ultima consultazione 14 febbraio 2022).

«Autocarro Fiat 18 P – 1915, Trattoria agricola Fiat 702 – 1919, Vettura Fiat 510 Coupé de Ville – 1919».³⁸

La molteplicità dei materiali e degli oggetti – costruiti e non – rispecchia la vastità delle duecentoventi scene, ridotte a ventiquattro con un innumerevole mutamento delle ambientazioni e con un gioco di spostamenti che nella carta dei movimenti di tutto lo spettacolo³⁹ possono essere identificati come “passaggi”.

L'obbiettivo da raggiungere infatti era la plausibilità di quello che veniva rappresentato e proposto. Sarebbe stato impossibile, ad esempio, narrare efficacemente gli orrori della guerra e di tutte le menzogne opportunistiche propagate dai mezzi di comunicazione, se ciò che mettevamo sotto gli occhi dello spettatore non fosse stato convincente; e coerente in quella dicotomia fra il nuovo e l'esistente dei materiali di scena. [...] La molteplicità poi delle direzioni spaziali dello spostamento delle scene: avanti e indietro, a destra e a sinistra sui lati e sul fondo, il permanente suddividere oppure unificare gli spazi in scene diverse fra loro; il serpeggiare - quasi come insetti fastidiosi - dei carrelli nella navata principale in mezzo al pubblico. L'incedere solenne di alcuni cortei, l'incombere acustico e di consistenza delle macchine da stampa, la verità concreta ed assoluta dei mezzi ferroviari giustificava in ogni situazione una sensazione di veridicità molto diretta, spinta verso il pubblico in modo direi immediato, quasi brutale e credo fosse proprio ciò che serviva per mettere in scena Kraus ed i temi da lui trattati.⁴⁰

In questo spettacolo Ronconi mette al centro lo spettatore, ponendo in esso la massima fiducia nel ricomporre le parti che si andavano costruendo durante la rappresentazione: non un punto di vista, ma tanti quanti lo sono il numero degli spettatori presenti. La moltiplicazione del punto di

³⁸ Una parte della documentazione relativa al prestito di veicoli storici si trova nella lettera al Dott. Silvio Destefanis, da parte dell'allora responsabile del Centro Storico Fiat Antonio Amadelli (cfr. nota 38).

³⁹ Cfr. Documento relativo ai movimenti di tutto lo spettacolo, scritto a mano. Come si legge nella sezione del suddetto Archivio dedicata ai materiali per la scena, il documento è stato donato nel dicembre 2019 al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale dalla famiglia del direttore di scena Giordano Mancioffi.

⁴⁰ Daniele Spisa, *Note di scenografia*. Anche questo documento fa parte della sezione dell'Archivio contenente i materiali per la scena ed è reperibile esclusivamente in formato digitale. Le note sono state consegnate dallo scenografo al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale dopo un incontro avvenuto il 24 ottobre 2019, presso l'Auditorium del Laboratorio Multimediale Guido Quazza di Torino. In questa occasione Spisa raccontò a studenti e giornalisti la sua esperienza teatrale, con un focus sullo spettacolo oggetto di questo contributo

Un teatro di Marte possibile?



Fig. 5. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, foto di scena in b/n con il Criticone tra il pubblico nella navata centrale. Fotografia di: Tommaso Lepera, 1990 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale)

vista viene qui prodotta sia dal movimento continuo delle scene sia dalla volontà stessa degli spettatori, cui basta volgere lo sguardo di pochi gradi per trovarsi di fronte a un'altra scena. Penso sia opportuno riflettere su questo rapporto che Ronconi crea fra il teatro e il suo pubblico,⁴¹ basando la sua sperimentazione drammaturgica sulla «ricezione creativa di montaggio»,⁴² che permette di realizzare una lunga serie di scorcì che lo spettatore deve smontare e rimontare nel presente secondo una propria libertà creativa.⁴³ Dalla visione della ripresa televisiva dello spettacolo è interessante notare come il pubblico sia catturato da svariati movimenti e non tutti guardino nella stessa direzione: «Kraus chiede a chi lo legge, e chiederà a chi vi assisterà, una capacità di riflessione che dovrà diventare una capacità di scelta per lo spettatore».⁴⁴ I «fronti di azione»⁴⁵ si alternano su binari e carrelli restituendo una visione globale di quello che succedeva fuori dalla piazza del Ring, dove i borghesi rispecchiavano i sentimenti della *Felix Austria*, mentre i giovani soldati austriaci trovavano sul fronte la promessa di un trionfo tradito dalla stessa patria, sotto il rumore delle cannonate. Il coinvolgimento del pubblico non avviene soltanto attraverso la declamazione dell'attore, ma nel rapporto tra questo con ciò che succede intorno (fig. 5). Massimo De Francovich, vincitore del premio Ubu come miglior attore per *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in un'intervista racconta la sua difficoltà recitativa e l'intervento di Ronconi che, con poche parole, riesce a dargli un suggerimento tecnico in grado di distaccare lo spettatore

⁴¹ Sul tema della nuova comunicazione teatrale, sperimentata da Ronconi, cito il contributo di Claudio Bernardi, *Il rito trovato. Note sulla festa di Luca Ronconi*, in Isabella Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro. Settimana del teatro 8-15 aprile 1991*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 121-127; Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi 1973.

⁴² Per approfondimenti sull'estetica di montaggio in campo teatrale, cito il contributo di Claudio Longhi (a cura di), *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Ospedaletto 1999, pp. 259-260 e la prefazione a cura di Luca Ronconi, pp. 5-13.

⁴³ Nel capitolo *La linea del romanzo*, Cesare Molinari osserva le differenze tra l'*Orlando furioso* e *Gli ultimi giorni dell'umanità* nel rapporto tra scena, azione attoriale e pubblico: «Ma anche dietro le pedane continuano a svolgersi delle azioni, sicché lo spettatore non domina mai l'interesse, ma, al contrario di quel che succede nel *Furioso*, può effettivamente scegliere cosa osservare. Spesso gruppi di attori continuano a recitare anche senza che nessuno li guardi. Anche qui si tratta di un universo, ma non sono più gli eventi a venire incontro allo spettatore, è il suo percorso a determinare lo svolgimento del visibile», in Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p.162.

⁴⁴ Luca Ronconi, *Lo spettacolo*, (note di regia). Nella pagina del Sito web <lucaronconi.it> dedicata agli *Ultimi giorni dell'umanità*, le note di regia compaiono nella sezione *Le parole di Luca Ronconi*, insieme alla *Conversazione* curata da Claudio Longhi, citata a nota 25.

⁴⁵ *Ibid.*

Un teatro di Marte possibile?

dal discorso e contemporaneamente portarlo dentro il mondo di Kraus. «Non guardarli mai, guarda oltre loro. Quello è il modo per tirarli [...] Se tu superi il pubblico, guarda oltre e parla come a qualcuno che c'è dietro a loro».⁴⁶

L'allestimento iniziò nel luglio 1990 e gli spettatori si riunirono il 29 novembre dello stesso anno nel teatro del “giornale parlato della Prima Guerra Mondiale”, il teatro di Marte; e come pellegrini che ammirano un ciclo di affreschi dentro un'antica basilica, si aggirarono tra le navate di una “fabbrica bellica” che prese il posto della bocca dell'inferno, in cui la “stampa” divenne tabernacolo di una società che volge al tramonto.

⁴⁶ Massimo De Francovich racconta la sua esperienza artistica a fianco di Luca Ronconi nel documentario citato alla nota 9, *Essere attori. Al lavoro con Luca Ronconi* cit., ep. 2..