

THEATRE DESIGN

GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ

Uno spazio industriale per un evento unico ed irripetibile
An industrial area for a unique and inimitable event

BY MANUELA BATTACCLINO

«La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa 10 serate, è concepita per un teatro di Marte». Con queste parole introduttive Karl Kraus, allontana la sua opera da comuni criteri interpretativi e facili valutazioni, scoraggiando chiunque ad immaginare "Gli ultimi giorni dell'umanità" trasposto sulla scena teatrale.

Chiunque ma non Luca Ronconi, regista avvezzo a realizzazioni di progetti teatralmente improbabili (ricordiamo "L'Orlando furioso" del 1969 e "Ignorabimus", maratona teatrale di 12 ore), che ha voluto tradurre il testo babelico dell'autore austriaco - un labirinto in 5 atti e 209 scene frequentato da 400 personaggi, dal Kaiser Francesco Giuseppe ad una giostra di giornalisti, popolani e borghesi - in una rappresentazione di "sole" tre ore.

Con un faticosissimo lavoro, il regista ha ristretto il testo riuscendo a proporre circa i due terzi, sviluppati in azioni contemporanee che rendevano massimamente il grande disegno di Kraus: un coacervo di eventi, un puzzle cronistico e visionario sulla Prima Guerra che sconvolse l'Europa e che resta sullo sfondo, raccontata da corrispondenze dal fronte, da commenti e chiacchiere.

Un testo che rende realisticamente - persino nella struttura compositiva - la drammatica confusione della Vienna del crepuscolo asburgico, una denuncia della stupidità umana documentata dall'assurdità della propaganda di guerra, dalla crudeltà e la violenza del nazionalismo e soprattutto dal ruolo della stampa, interprete e divulgatrice superficiale di una tragica realtà.

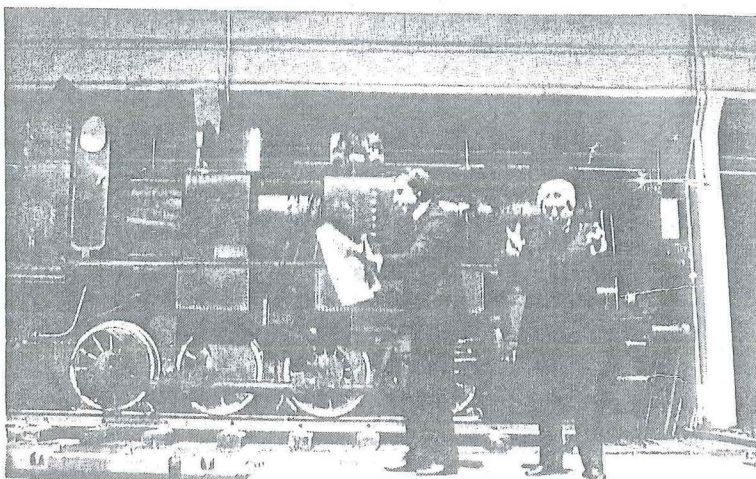
"The staging of this play, which - according to the earthly measures - should take at least 10 nights, has been conceived for a Mars's theatre". With these words Karl Kraus places his work onto uncommon tracks and far away from simple evaluations, thus discouraging any possible staging of "Gli ultimi giorni dell'umanità".

This does not apply to Luca Ronconi, a director used to put impossible works on stage (just remember "L'Orlando furioso" of 1969 and "Ignorabimus", a 12-hour theatre marathon), who wanted to turn the Babel-like text of the Austrian author - a labyrinth made up of 5 acts and 209 scenes, staging 400 characters, ranging from Kaiser Franz-Joseph to a whirl of journalists - into an only-three-hour play. Working very hard, the director succeeded in reducing the text and kept about two thirds of it realising contemporary scenes, which perfectly fit Kraus's intentions: a madley of events, a chronicle-like and imaginative puzzle about the First World War which raged over Europe and which accounts for the background of comments and gossips reported by some correspondences from the front.

A text which realistically depicts the dramatic mess of the Habsburg decline, an accusation against human stupidity proved by absurd war propaganda, by the cruelty and violence of nationalism and above all by the role of the press, shallow interpreter and proclaimer of a tragic reality.

"Gli ultimi giorni dell'umanità" could not be created according to

Alcuni momenti dello spettacolo "Gli ultimi giorni dell'umanità", rappresentato nella sala Presse del Lingotto, ex stabilimento Fiat. Il progetto luci, firmato da Sergio Rossi, ha dovuto considerare tutti i problemi che comportavano le straordinarie dimensioni dell'insolito spazio scenico



Some moments of the show "Gli ultimi giorni dell'umanità", staged in the Presse del Lingotto room, a former Fiat plant. The lighting project, signed by Sergio Rossi, had to cope with all the problems connected with the extraordinary dimensions of the stage

"Gli ultimi giorni dell'umanità" non si sarebbe mai potuto realizzare secondo tradizione: lo impediva l'impostazione cronistica — ma non cronologica — del dramma, la sua lunghezza, il suo ritmo spezzato, documentaristico.

Proprio queste caratteristiche hanno suggerito a Ronconi la soluzione ideale, identificata nella simultaneità delle azioni sceniche e nel parallelismo degli accadimenti.

La visione dello spettatore è risultata condizionata dal frazionamento e dall'interruzione, da una molteplicità di fuochi che ben riflettono lo stile dello scrittore austriaco.

Sede dell'allestimento uno spazio particolarissimo: la sala Presse del Lingotto, ex stabilimento Fiat, nei suoi ultimi giorni di struttura industriale, prima di essere affidato alla riconversione di Renzo Piano.

Ecco che l'ambizioso progetto ronconiano — costato più di 5 miliardi — acquista definitivamente le dimensioni e la valenza di evento culturale e civile unico ed irripetibile, destinato a segnare una tappa significativa nella storia del teatro italiano.

Lo spazio scenico

Nell'ampia volumetria della sala Presse, l'enorme meccano voluto da Ronconi, occupava circa un quarto dell'area sfruttabile.

La complessa scenografia, progettata da Daniele Spisa, riproponeva la Vienna di Kraus riunendo locomotive a vapore, carri merci, un vagone passeggeri, ben 1 chilometro di rotaie, automobili d'epoca, rotative, letti in ferro ed un intero arsenale composto da cannoni, mitragliatrici, tute mimetiche, maschere antigas, sacchetti di sabbia da trincea. Una macchina teatrale complicatissima che ha richiesto l'intervento di uno staff di oltre 60 tecnici.

Frantumata l'unità d'azione, lo spettacolo si sviluppava in momenti paralleli, fruibili da un pubblico rigorosamente in piedi, costretto a selezionare tra gli avvenimenti che gli venivano gettati addosso senza che un vero e proprio racconto ne mediasse gli effetti.

Lo spazio scenico, che copriva un'area totale di 100 mt. di lunghezza per 70 di larghezza, risultava costituito da una serie di cinque arcate che si ripetevano undici volte longitudinalmente. Qui erano collocati, a ferro di cavallo, quelli che in un certo modo potevano configurarsi come palcoscenici anche se di dimensioni eccezionali perché lunghi 100 mt. e profondi 25 circa. Un corridoio centrale fungeva da luogo per gli spettatori, ospitando anche parte delle azioni sceniche che avvenivano su carrelli trascinati dalle comparse o dagli stessi attori. Questa navata centrale era delimitata lateralmente da binari sui quali si spostavano parte dei mezzi utilizzati per l'allestimento scenografico (locomotive, carri merci) e da due palcoscenici, in realtà dei praticabili sopraelevati costituiti dai pianali dei carri merci e dei carri ferroviari. Completavano le piattaforme a disposizione degli attori, altri praticabili di servizio che alloggiavano carrelli per trasportare automobili o cannoni, a seconda del momento. Il palcoscenico di fondo, destinato alla recitazione vera e propria, rappresentava l'ambito più tradizionalmente teatrale.

Il progetto luci

Abbiamo chiesto a Sergio Rossi di raccontarci lo spettacolo da una particolare prospettiva: quella di professionista impegnato nell'elaborazione del progetto illuminotecnico e, contemporaneamente, di complice di Ronconi in un sodalizio artistico-lavorativo che li vede insieme da anni.

"Lavorare con una persona che conosci e frequenti da tempo — esordisce Rossi — costituisce un notevole vantaggio: a volte basta uno sguardo, una parola, per intendersi perfettamente. Questo significa che si è ormai istituito un linguaggio comune, intimo, e la comunicazione è immediata, velocissima. I risultati migliori si realizzano proprio quando il nucleo di lavoro costituito da regista, scenografo, costumista e lighting designer è affiatato e procede nella medesima direzione.

Il teatro è rappresentazione: la scena, le luci, i costumi contribuiscono alla credibilità di qualcosa che comunque non è reale, per questo il lavoro d'equipe è fondamentale. Questi stessi elementi forniscono all'attore lo spazio ed il luogo d'azione ideale».

«Situazioni in apparenza poco significative — continua Rossi — acquistano fascino e pregnanza grazie alla scenografia, ai costumi ed alla luce che racconta, più che il luogo, le emozioni, o meglio, gli stati d'animo che il regista vorrebbe fossero rappresentati dagli attori. Ma qui il discorso si complica, per luce teatrale non so

standard criteria because of its chronicle-like, but not chronological, character of the drama, its duration, its broken and documentary-like rhythm.

Precisely these characteristics have provided Ronconi with the right hint: simultaneous scenes and parallel events.

The resulting effect for the spectator was a fragmented and interrupted vision, a number of flashes typical of the Austrian writer.

The work has been staged in a very particular place: the Presse room of Lingotto, a former Fiat plant during its last days as industrial facility, before ending up in the hands of Renzo Piano for the restoration works.

The ambitious project signed by Ronconi — which cost over 5 billion Liras — definitively acquires the scope and the worth of a unique cultural and civil event, destined to become a milestone in the history of the Italian theatre.

The stage

As much as one fourth of the big Presse room was occupied by the huge meccano-like structure ordered by Ronconi.

The very complex stage-designing, by Daniele Spisa, represented Kraus's Vienna, getting together steam locomotives, goods wagons, one passenger car, 1-kilometer long rails, old cars, rotary presses, iron beds and a whole arsenal made up of guns, machine-guns, camouflages, gas-masks, sand-bags for trenches. A very complex machinery which required a staff of as many as 60 technicians.

Being the unity of the action fragmented, the play developed in parallel stages, which could be enjoyed by a standing public only, which was forced to select among the events it was overwhelmed with, without any real plot.

The stage area, covering a 100-meter long and 70-meter wide surface, consisted of eleven series of five arcades arranged along the longitudinal axis. The huge stages, 100-meter long and 25-meter wide, were placed in a horseshoe-arrangement. A central corridor represented the stalls and part of the background where some of the actions took place, which were performed onto trolleys pushed by walkers-on or by the actors themselves. This central area was sided by tracks on which some of the structures of the stage-designing were moved, i.e. locomotives and goods wagons, and by two stages, made up of the goods — and railway — wagons' raised platforms. Further to these walkable platforms, there were some service stages able to support car — or gun — carrying trolleys. The background stage, where the real acting took place, was the most traditional area.

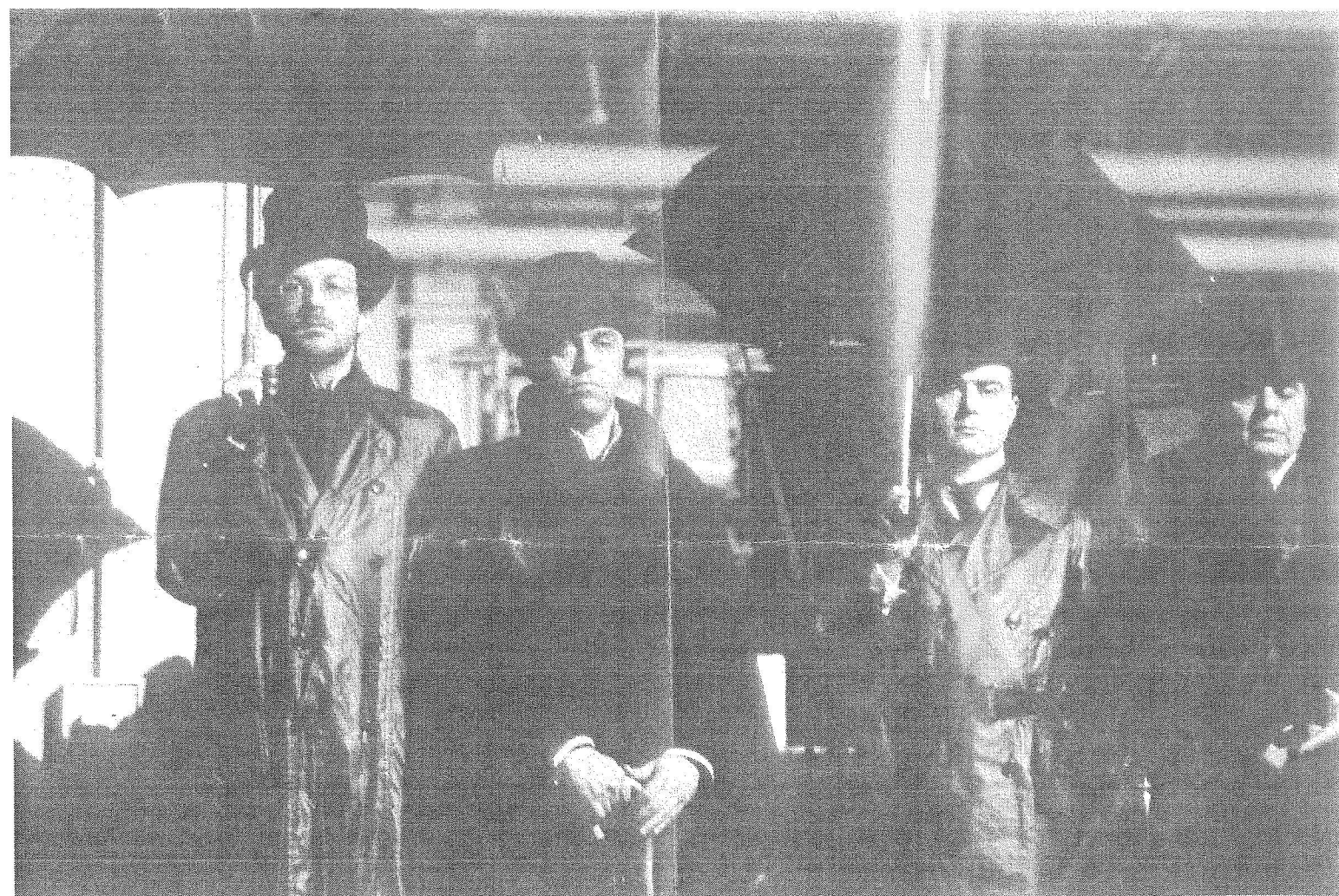
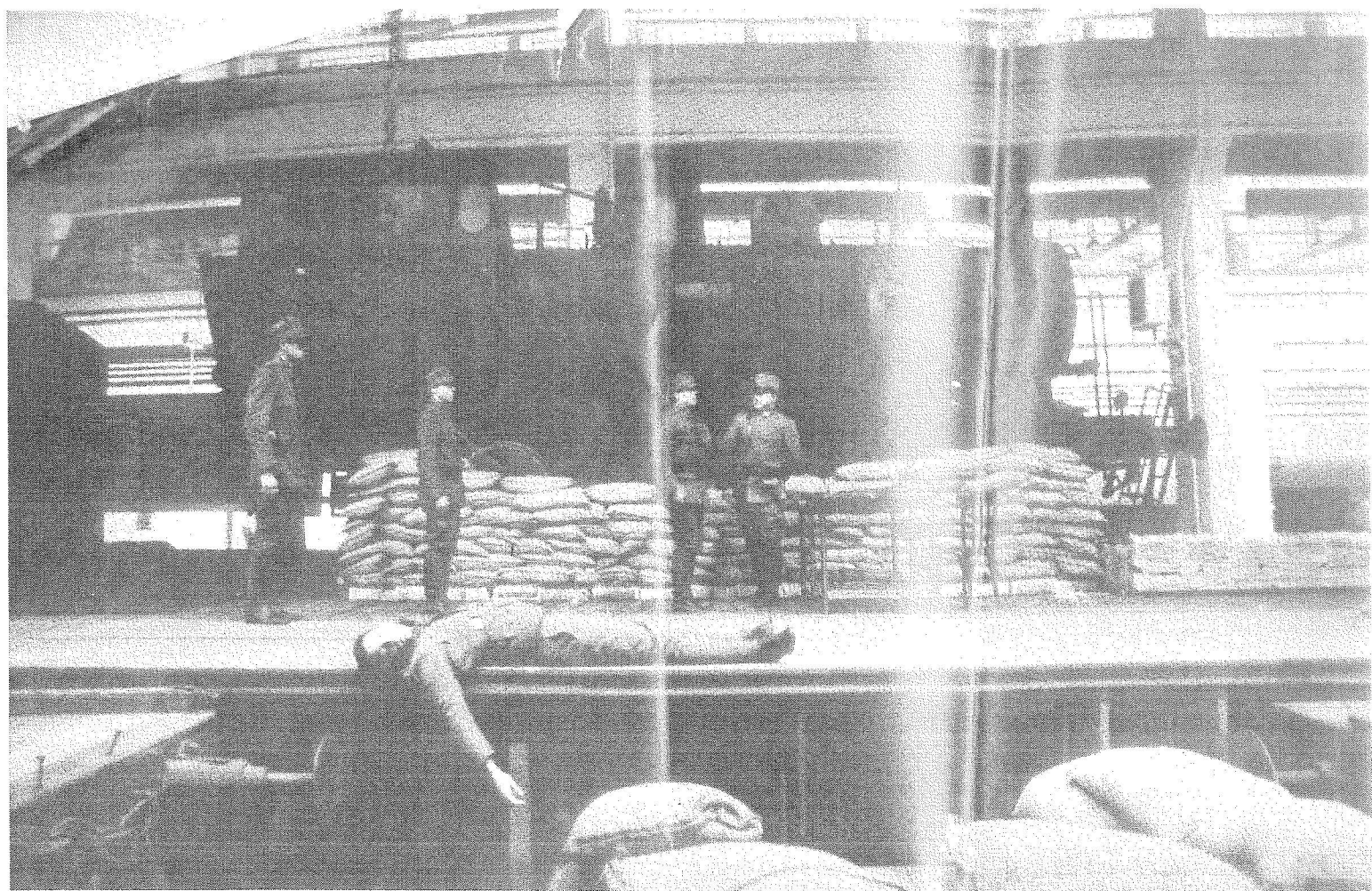
The lighting design

We asked Sergio Rossi to describe us the play from a particular viewpoint: that of a professional engaged in the development of the lighting design and, at the same time, of an "accomplice" of Ronconi in a long-lasting brotherhood.

«When you work with a man you have been together with for many years — so Rossi — it is a great plus: sometimes a glance, a word is enough to perfectly understand each other. This means that a common, very close language and an immediate way of communicating has been established. You can reach the best results only when the team made up of director, stage-designer, costume-designer and lighting-designer is working well together.

Theater is representation: the scene, the lights, the costumes contribute to providing something unreal with credibility, that's why the team-work is essential. These elements allow the actor to enjoy the best possible space and place of action».

«Situations, which are apparently meaningless, do acquire charm and importance thanks to the stage-designing, to the costumes and to light, which tells about the place, but far more about the emotions, or better the mood that the actor are supposed to interpret. But talking about theatre lighting, well, I do not exactly know the meaning of the expression: is it referred to the effects which make the actor himself stand out or to those which provide him with his own dramatic characteristic? I personally consider light to be a basic support to the play. Light tells about the environment, it determines places and spaces, shapes, atmospheres with the help of colours, provides the represented emotions with dimensions. The stage and the stage-designing have no significance unless light comes up. The scene represents a static representation of reality and its own soul can only step up when it is illuminated. Lighting is the final touch before the would-be play is shown to the world, it is the reviving breath. Anyway I do not want to be in-



cosa si intenda esattamente: se degli effetti che valorizzano l'attore in sé o che lo definiscono nella sua qualità di persona drammatica. Personalmente considero l'apporto luministico un supporto fondamentale ed un sostegno dell'intera rappresentazione. La luce racconta l'ambiente, definisce luoghi e spazi, determina le atmosfere con il colore, offre la dimensione del vissuto emotivo rappresentato. Lo spazio scenico e la scenografia non sono tali finché la luce non li completa. La scena rappresenta un modello statico del reale, è dunque l'intervento della componente luministica che lo anima rendendolo dinamico. L'illuminazione è l'ultimo tocco prima che il nascente spettacolo sia affidato al mondo, è l'alioto che vivifica. Ma io non voglio fare poetica, sono piuttosto abituato ad un'impostazione problematica: la luce, che mostra e nasconde, suggerisce e comunica è anche uno strumento molto com-

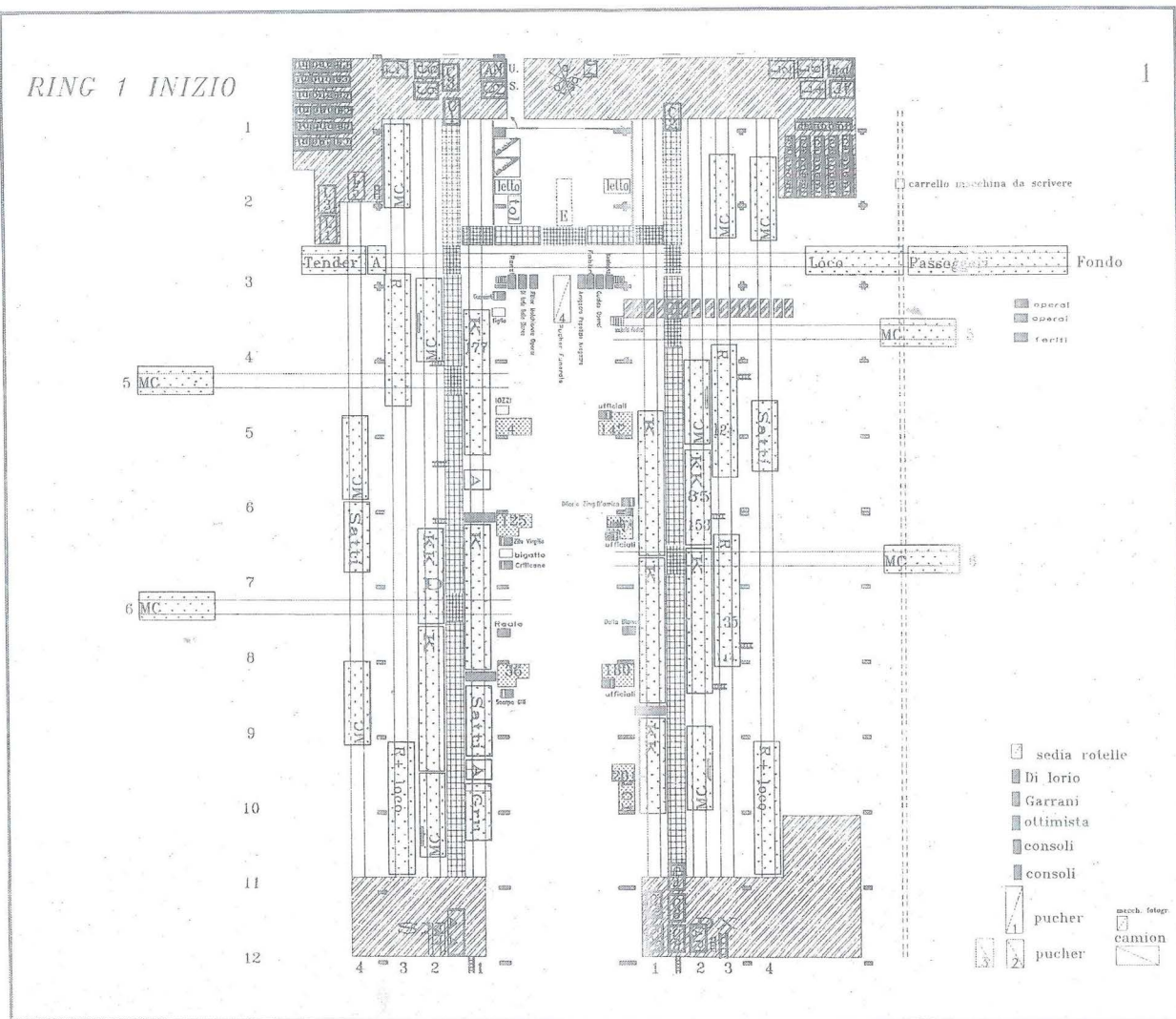
involved in poetics, right on the contrary I am accustomed to tackle practical questions: light, able to show and hide, to suggest and communicate things, is also a very difficult tool to handle. Its basic characteristics are: direction, intensity, colour and quality, i.e. the possibility of using different sources. An overall control of all this is non-sense, with which the director and the technician have always to do. The latter has the task of selecting and placing the fixtures, of regulating their gradations and colours and of providing a technical estimation of the results.

«In particular the lighting project of "Gli ultimi giorni dell'umanità" required the solution of all the problems connected with the extraordinary dimensions of the stage. A traditional play, i.e. pre-established placed destined to the actors and therefore to traditional spot-lighting, was not possible. Ronconi himself decided not to

rappresentare simultaneamente i momenti del dramma — quindi dalla molteplicità dei piani scenici — e motivato dalla particolare dimensione di 'evento' che il progetto andava via via assumendo, in sostituzione a quella di mero 'spettacolo'. Si voleva realizzare un grande affresco, una sorta di murales destinato ad uno spazio sterminato. Questo indirizzo ha dovuto poi fare i conti con il meccanismo della teatralità, che comunque deve proporre scene consequenziali che conferiscano senso a ciò che si sta rappresentando. In qualche modo occorre conciliare due opposti: non voler far teatro, in senso classico, ma comunque consentire agli attori la possibilità di recitare la propria parte. Lo stesso discorso era valido per le luci: gli effetti non dovevano essere teatrali, ma si era costretti a definire lo spazio di recitazione. In un primo tempo io avevo anche pensato che si potesse realizzare un'illuminazione generale, come se fosse giorno; Ronconi suggeriva di sfruttare sorgenti posizionate esternamente che filtrassero attraverso le

bear through the great number of windows of the industrial plant. Unfortunately the windows were partially fogged by lime, in order to get a softer lighting into the factory. Forced to abandon this possibility, we have anyhow decided to create some artificial direct-lighting areas, as in the acting areas — and above in the central part of the stage — there should have been a clear distinction between actors and spectators. As a consequence the director had to create well-distinguished spaces: the 'Kaffeehaus', the front, the Prater; light anyway had not to follow the action, its only role was to enhance it. Instead of creating many different effects, thus dramatising the passing of the wounded or softening the stages of every-day life, we decided to flatten the general atmosphere, representing all the events in a rather crude and almost anonymous way. With the scenes, the action, the acting and the light we tried to express the non-stop evolution of the events, which was not marked by the passing of time. Combining the economic and the

La pianta generale dell'impianto predisposto per l'inizio dello spettacolo: sono segnalate anche le posizioni degli elementi fuori scena

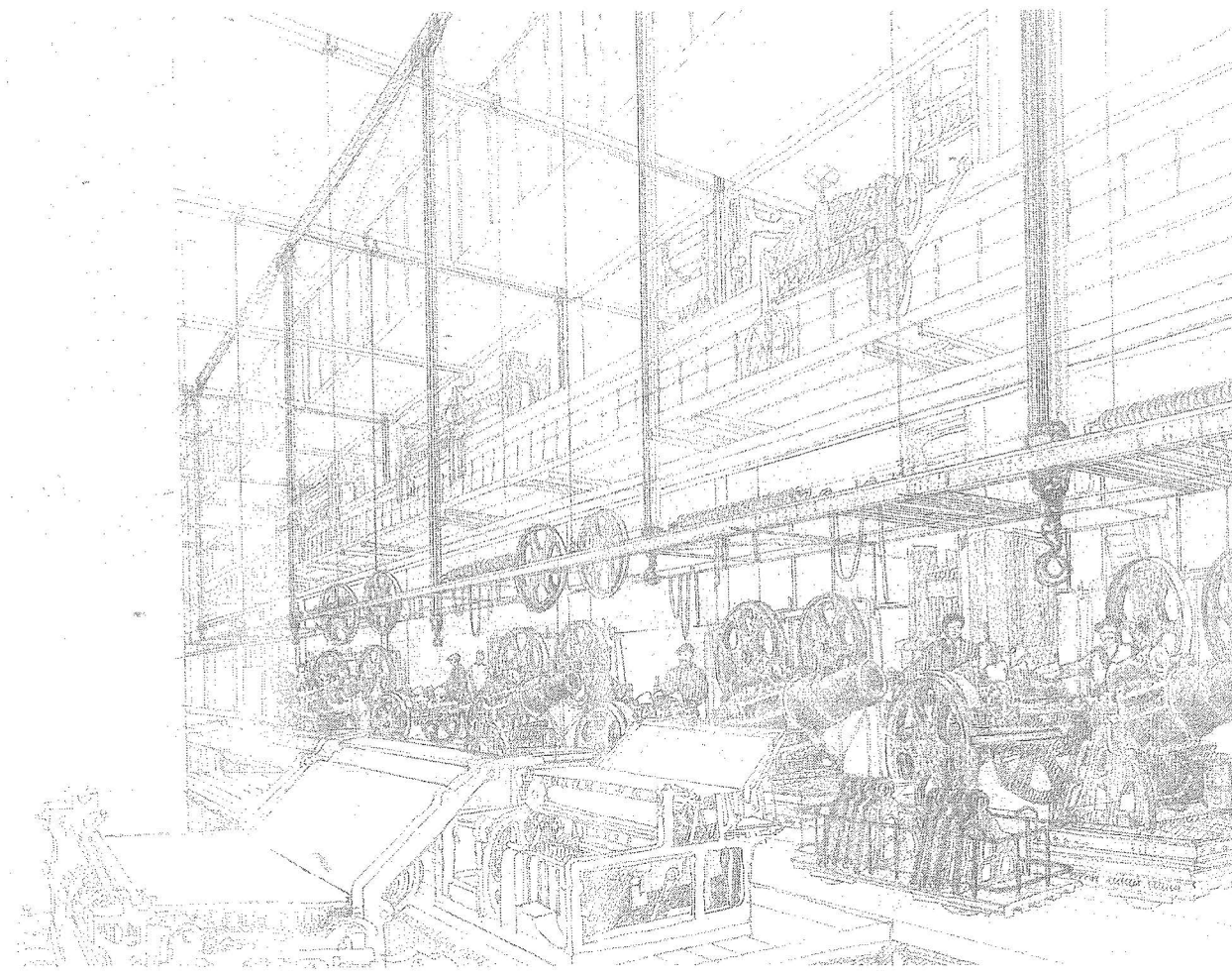


The general plan of the installation prepared for the beginning of the show: also the positions of the off-stage elements are marked

piesso da gestire. Le sue caratteristiche fondamentali sono costituite dalla direzione, dall'intensità, dal colore ed ultimamente anche dalla qualità, quindi dalla possibilità di usufruire di sorgenti differenziate. Controllare tutto ciò, è un controsenso con il quale si cimentano costantemente il regista ed il tecnico, quest'ultimo impegnato a scegliere e posizionare gli apparecchi, a calibrare gradazione e colori e quindi valutarne tecnicamente i risultati». «In particolare per realizzare il progetto illuminotecnico de "Gli ultimi giorni dell'umanità" occorre risolvere i problemi che comportavano le straordinarie dimensioni dello spazio della rappresentazione. Non si poteva pensare ad uno spettacolo tradizionale, caratterizzato da luoghi deputati alla recitazione e quindi effetti luce mirati ed esclusivi. Ronconi stesso decise di non voler ricorrere ad un'illuminazione teatrale, spinto innanzitutto dalla decisione di

turn to a markedly theatre-lighting, being moved by the intention of simultaneously represent the stages of the drama — i.e. the multiplicity of the stage setting — and by the very special character of 'event' the project was assuming. The target was the creation of a big 'fresco', a kind of murales meant for an unlimited space. This intention, however, had to come to terms with the standard mechanisms of theatre, which is to show logic scenes to the public, relevant to the theme of the play. Somehow the two opposites had to be conciliated: no classic theatre on one side, but the possibility for the actors to play their role on the other. The same applied to lights: there should not be theatre-like effects, but the acting space had to be somehow defined. At first I believed that an overall lighting could be possible, a sort of day-lighting; Ronconi's suggestion was to make use of external light-sources, which would

Bozzetto della fabbrica in produzione bellica, collocata nella navate a destra e sinistra, una delle situazioni chiave nell'economia dello spettacolo



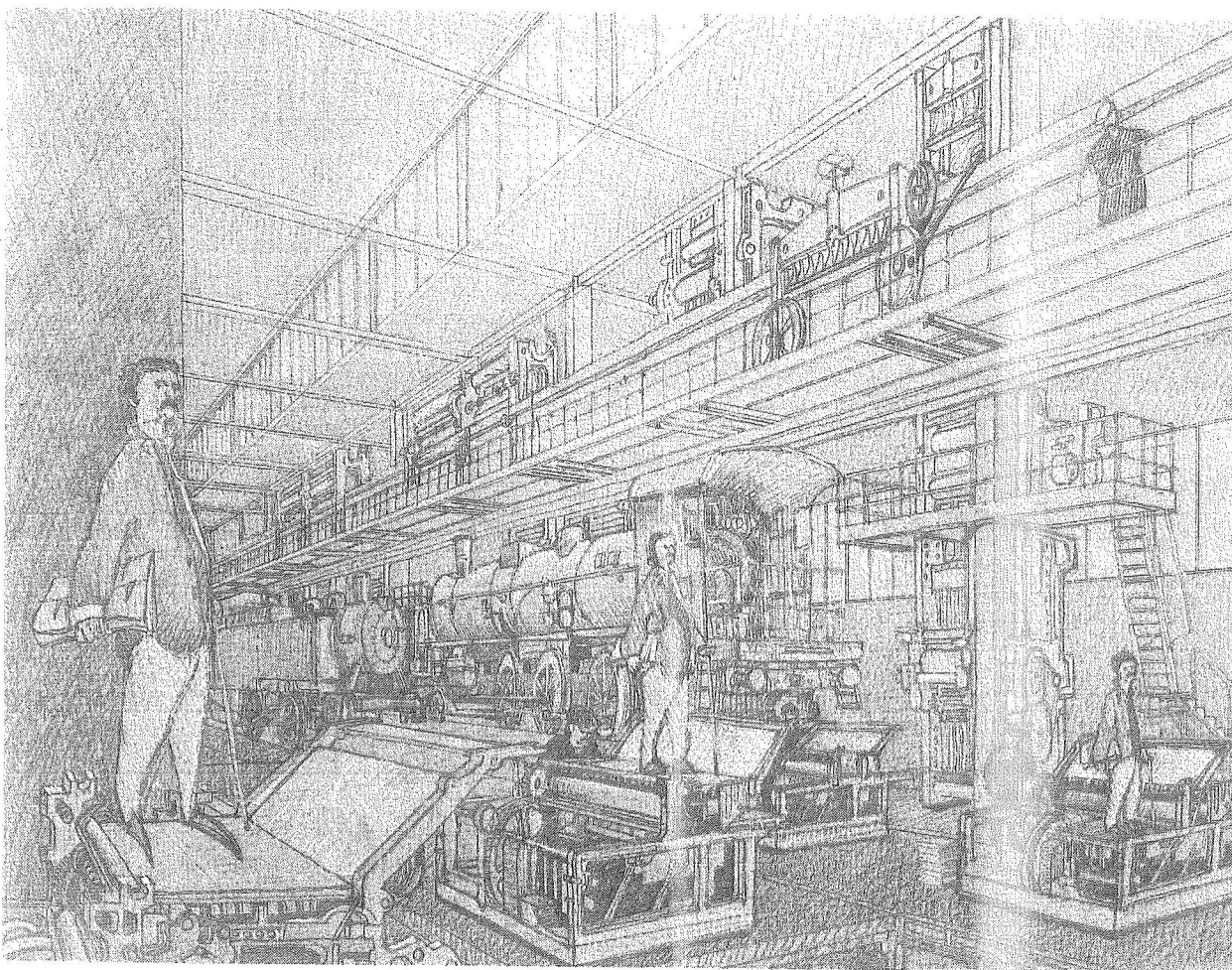
Sketch of the arms industry, placed in the right and left aisles, one of the key elements of the show

numerose finestre che caratterizzano il fabbricato industriale. Purtroppo le vetrate erano parzialmente appannate dalla calce, secondo un procedimento che rende la luce all'interno della fabbrica meno violenta. Scartata questa possibilità, abbiamo deciso che fossero indispensabili comunque dei luoghi deputati, perché là dove, soprattutto nella navata centrale, si recitava, non si potevano illuminare indiscriminatamente attori e spettatori. Il regista ha dovuto quindi definire degli spazi: il Caffè, il fronte, il Prater, la luce in ogni caso non avrebbe seguito l'azione, limitandosi ad evidenziarla. Invece di differenziare gli effetti, rendendo drammatico il passaggio dei feriti o alleggerendo i momenti della quotidianità, abbiamo deciso di 'appiattire' l'atmosfera generale, rappresentando un po' crudamente e quasi anonimamente tutti questi eventi. Abbiamo tentato di esprimere con le scene, l'azione, la recitazione e la luce la continua evoluzione non marcata degli avvenimenti, questo flusso non segnato dalla temporalità. Combinando

expressive requirements with what I could really realise, I definitely chose a flat, not evocative but ever-changing lighting. The war-scenes, for example, were not dark and obscure, with smoke, explosions and bombs; their tragic meaning was marked by the stage-designing — barded-wire, sand-bags, guns — and by the light of the industrial lamps, beaming a cold white/light-green light. What I mean is that in the end we tried to emphasize particular dramatic moments with the help of different lamps, but in general we stuck to an overall homogeneity». «Getting into details, as for the lighting of "Gli ultimi giorni dell'umanità" I have to stress that we had to immediately abandon the possibility of hiding the fixtures. Such an operation, very difficult in a traditional theatre, turned out to be impossible in this space where every place of the theatre was a stage and where spectators could go wherever they wanted. As a result, the central part was illuminated by a double-purpose lighting:

le esigenze economiche a quelle dell'espressività, e a ciò che potevo realizzare fisicamente, la scelta si è definitivamente focalizzata su un'illuminazione piatta, non evocativa, anche se inevitabilmente, volta per volta, diversa. Le scene di guerra, per esempio, non erano oscure o cupe, con fumo, scoppi e bombe: la loro tragicità era piuttosto sottolineata dalla scenografia — fili spinati, sacchetti, fucili — e dalla luce delle lampade industriali, di un freddo bianco-verdino. Quindi alla fine, c'è stato un tentativo di scandire certi momenti interpretabili più drammaticamente mediante l'uso di lampade diverse, ma di base, permaneva una decisa omogeneità. «Passando ad analizzare nel dettaglio le soluzioni elaborate per illuminare "Gli ultimi giorni dell'umanità" premetto che abbiamo dovuto da subito scartare la possibilità di nascondere gli apparecchi alla vista. Questa operazione, già difficile in un teatro tradizionale, risultava impossibile in questo spazio dove si recitava dappertutto e gli spettatori erano liberi di spostarsi.

Bozzetto dell'inizio spettacolo: gli strilloni. Le scene sono firmate da Daniele Spisa, autore dei disegni



Sketch of the beginning of the show: the newsboys. The scenes are signed by Daniele Spisa, the author of the sketches

La navata centrale, quindi, fruiva di un'illuminazione che aveva due scopi: indicare allo spettatore che occupava quest'area che lì stava per accadere qualcosa e, contemporaneamente, consentire un'asse di recitazione ai carrelli che si spostavano abbandonando i palcoscenici laterali. Per non ricorrere ad un'illuminazione centrale completa, gli attraversamenti ed i movimenti dei personaggi in movimento lungo i tre percorsi mediani, perpendicolari al corridoio, erano assistiti da 6 seguipersona che davano accento alle azioni sceniche. La navata era inoltre illuminata da una serie di sagomatori, in parte noleggiati ed in parte acquistati per l'occasione. Questi, circa una settantina, creavano una sorta di strada luminosa ed erano posizionati con un sistema di sostegni alloggiati sui montanti delle travi che sorreggevano il tetto. Per quanto riguarda gli spazi laterali, l'illuminazione doveva essere priva di ombre e di una direzione precisa. Si era deciso che venissero illuminati a sezioni, sfruttando essenzialmente 3 qualità di

a) to provide spectators with a hint that something special was going to happen around;
b) to provide an 'acting axis' to the trolleys which were moving from the side stages.
In order to avoid an overall central lighting, the movements of the characters who crossed the three middle routes, perpendicular to the corridor, were followed by six follow-spots, which gave a special accent to the scenes. The nave was further illuminated by a series of profile-spots, some hired and some bought right for this occasion. As many as 70 of them created a sort of light-way and were placed in tie-like arrangement housed onto the trusses posts which supported the roof.
«As for the side areas, the lighting system had to cast no shadows and to be precisely directed. The areas were to be lit section by section, mainly exploiting three sorts of light. Considering the dimension of the place, we have inevitably chosen 4000 W flood-li-

ghts, providing a diffused light, whereas forty flood-lights housing concentrated-discharge lamps were used to create accent-lighting. About 400 400 W industrial metal-halide lamps — belonging to the same group normally used in industrial plants, characterised by a greenish light — were employed to colour special moments; like for example the actions happening at the front, marked out by a cut-lighting which just slightly emphasized the details. We have also employed low-pressure sodium lamps, characterised by a markedly yellow light, thus eliminating any colour and leaving only a neutral brownish hue behind.
Beyond the side areas a series of arches and columns was to be found — the non-exploited space of the Presse room — which were the boundaries of the stage. These backgrounds were lit by a series of diffusers, the light of which was reflected onto border-mounted gypsum-paper panels. The resulting effect was soft, no well-defined shadows were to be distinguished, only this non-stop

luce. Date le dimensioni la scelta è ricaduta inevitabilmente sui proiettori a scarica da 4000W, che assicuravano una luce diffusa, mentre quaranta proiettori con lampada a scarica concentrata venivano utilizzati come supporto per garantire gli accenti. Circa 400 corpi illuminanti industriali da 400W ad alogenuri metallici — proprio quelli che si usano normalmente nei cantieri, caratterizzati da una luce verdastria — servivano per colorire particolari momenti, per esempio le scene al fronte, caratterizzate da una luce di taglio che dava un minimo di rilievo ai particolari. Infine abbiamo impiegato lampade al sodio a bassa pressione, i primi modelli diffusi, contraddistinti da una luce molto gialla, che tolgono il colore lasciando solo una tonalità marroncina neutra. Oltre gli spazi laterali, si sviluppava una teoria di archi e colonne — lo spazio non sfruttato dalla sala Presse — che delimitavano l'area destinata alla rappresentazione. Questi fondi venivano illuminati da una serie di diffusori che riflettevano la propria luce su pannelli in cartongesso montati a riva. L'effetto era morbido, non si distinguevano ombre precise, ma solo questo moltiplicarsi di colonne».

«Un discorso a parte vale per il palcoscenico di fondo, lo spazio che si caratterizzava come il più tradizionale teatralmente, definito da tagli e controluce classici. A destra e a sinistra erano collo-

reflection of columns.»
«A very special attention is to be paid to the background-stage, the only space which stuck to the standard theatre tradition, distinguished by classic cut and back-lighting. On the right and on the left there were the flood-lights, arranged at a 45° inclination. A front-lighting emphasized the events and the scenes taking place in specially selected areas.
All the functions were co-ordinated by an A.D.B. regulator, indispensable to get out of the enormous job required by the stage preparation. Electricians have placed kilometers of cables, the power units around the huge number of fixtures, stagehands have assembled and disassembled the components of a colossal stage-designing. The decision to use a definitely unusual place led to the necessity of creating everything from scratch, as there was no possibility to use already existing plants. Last but not least, there was the problem of the safety measures (safety-switches, automatic switches, anti-fire lines).
It was a burdensome job then, both from a physical and a mental viewpoint: a very unusual project, the attempt to represent — as much objectively as possible, i.e. without any emotional implication — an absolutely special text. The necessity of eliminating your own experience, which would somehow condition what is directly



“... gli effetti luce non dovevano essere teatrali, ma si era costretti a definire lo spazio di recitazione ...”

“... the light effects had not to be theatre-like, but we were forced to define the acting space ...”

cati i proiettori, posizionati a 45 gradi di inclinazione. Un illuminazione frontale sottolineava quindi gli eventi e le azioni sceniche collocate in veri e propri luoghi deputati.

Coordinava tutte le funzioni un regolare A.D.B., indispensabile per districarsi nell'enorme mole di lavoro richiesta dall'allestimento. Gli elettricisti hanno disposto chilometri di cavo, distribuito i gruppi di potenza attorno agli innumerevoli apparecchi, i macchinisti hanno montato e smontato gli elementi di una mastodontica scenografia. La scelta di uno spazio decisamente anomalo ha comportato la necessità di creare tutto dal nulla, senza poter usufruire di impianti o attrezzature preesistenti. Da non trascurare anche il problema delle misure di sicurezza (salvavita, interruttori automatici, linee antifiamma).

Un grosso impegno, dunque, fisico e mentale: un progetto diverso dai soliti, il tentativo di rappresentare con la massima obiettività e quindi senza implicazioni emotive, un testo assolutamente particolare. La necessità di trascurare, annullandola, la propria esperienza che condizionerebbe, fungendo da prima interpretazione, ciò che è diretto immediatamente allo spettatore. Anche non offrire una chiave di lettura subito fruibile dal pubblico è un impegno, non è detto che la luce debba sempre favorirne o guidarne le reazioni».

meant for the spectator. Also, not to offer a key to the public; the concept that light should always provide a means to interpret the play is not an accomplished fact.

DRAMA: "Gli ultimi giorni dell'umanità", Torino
EXECUTIVE PRODUCERS: Teatro Stabile di Torino, Lingotto s.r.l.
DIRECTOR: Luca Ronconi
SCENES: Daniele Spisa
LIGHTING DESIGNER: Sergio Rossi
MAJOR SUPPLIERS: Philips, Strand Electric, De Sisti, consolle A.D.B.