

Enrico Frattaroli

*«...nec multo post
illa nubes descendere in terras...»*



POSTILLA
a una *Guerra dei mondi*
reimmaginata.

Febbraio 2008

«*Nec multo post illa nubes descendere in terras...*»¹

La *Guerra dei mondi* di Orson Welles non fu un adattamento radiofonico della *Guerra dei mondi* di Herbert George Wells a cui si ispirava. Orson Welles non traspose il romanzo, lo trattò come un avvenimento reale: ne fece la radiocronaca. In altre parole, non usò la radio per mettere in scena il testo letterario, ma il testo letterario per mettere in scena la radio. Nella *Guerra dei mondi* di Welles, la radio fu insieme l'oggetto di messinscena e la scena stessa, la materia e il crogiuolo di un'operazione drammaturgica che trasmutò gli avvenimenti letterari in accadimenti reali e questi in eventi radiofonici: non teatro *alla* radio, ma teatro *della* radio. Quanto necessario perché un'opera di radiofonia si trasformasse, all'atto della sua messa in onda, in una *radiofania*: una manifestazione della radio nel massimo esercizio del suo potere sull'immaginario degli ascoltatori.

«...*aderant, qui Miseni illud ruisse, illud ardere falso, sed credentibus nuntiabant*»²

L'operazione di Welles è diventata celeberrima per il suo effetto mediatico, vale a dire per il panico che scatenò in quella parte della popolazione americana che credette sul serio all'invasione dei marziani. Si è molto discusso se Welles avesse previsto o meno questo effetto. Secondo alcuni, la prova generale della trasmissione non lo aveva convinto affatto – anzi, l'aveva trovata noiosa – e, dopo la messa in onda, corse in teatro a provare la *Morte di Danton*, incurante di un risultato che avrebbe dovuto invece interessarlo se fosse stato da lui auspicato e atteso. Altri affermano, che durante la trasmissione Welles fu informato del panico che si stava scatenando per le strade, ma che non per questo volle interromperla, anzi. D'altra parte, esiste un'intervista in cui Welles afferma di non avere né previsto né saputo quanto accadde, ma avrebbe potuto dire altrimenti? Dal mio punto di vista, l'involontarietà del risultato non toglie alcun valore all'operazione di Welles, anzi, ne aggiunge. Quanto avvenuto non sarebbe potuto accadere se non oltre le aspettative e sue e degli ascoltatori: cosa si sarebbe *manifestato* se fosse stato già noto e prevedibile?

In ogni caso, fu questo effetto di isteria collettiva che fece dell'opera radiofonica di Welles una leggenda, un oggetto di culto (sono stati eretti monumenti a Grovers Mill, nel New Jersey, il sito di atterraggio del primo “cilindro”) e un *topos* della fantascienza e quindi dell'immaginario collettivo.

Fu questo effetto strepitoso e impreveduto che convinse la Campbell's a produrre, dal dicembre del 1938 al marzo del 1940, tutte le successive realizzazioni radiofoniche di Welles, la cui compagnia, da *Mercury Theatre on the air* diventò *Campbell's Playhouse*.

Fu questo effetto che indusse, negli anni successivi, altre emittenti radiofoniche di altri paesi a realizzarne nuove versioni per ottenere lo stesso effetto. Le reazioni di panico furono cinicamente perseguite e abilmente

¹ Plinio il Giovane, *Lettere*, VI, 20\h, seconda *Epistula* a Tacito sull'eruzione del Vesuvio del 79 d. C. («Non passò molto tempo che quella nube discese sulla terra...»). Tutte le traduzioni sono mie).

² *Ibidem*. («Alcuni annunciavano che a Miseno un edificio era crollato, che un altro era stato divorato dalle fiamme: era falso, ma c'era chi ci credeva»).

progettate a Santiago del Cile (1944), a Quito, in Ecuador (1949), a Buffalo, nello stato di New York (1967) da emittenti che vollero dare così una dimostrazione della loro forza mediatica (evidentemente non esente da ritorni di natura pubblicitaria ed economica). L'involontarietà del gesto autoriale di Welles, la sua gratuità, la sua verità epifanica furono in tal modo celebrate ma, per il fatto stesso di essere messe a frutto, tradite: una cosa è il potere *della* radio, ben altra il potere *sulla* radio.

Se la radio ha potere su di noi è perché si rivolge, innanzitutto, al nostro immaginario, e ciò che è vero per il nostro immaginario è vero prima ancora della realtà, dal momento che è attraverso le sue verità che guardiamo e diamo forma alla realtà stessa. Il radiodramma di Welles aveva in sé le premesse della verosimiglianza e dello smascheramento e non si proponeva altro fine – come rivelato dallo stesso Welles alla fine della trasmissione – se non di essere «un divertimento offerto in un giorno di festa: la maniera radiofonica del Mercury Theatre di indossare un lenzuolo e saltare fuori da un cespuglio urlando “Buul!!!”». La sera del 30 ottobre 1938, non fu la realtà a superare la fantasia ma la fantasia con cui si percepiva la realtà a prendere il sopravvento e a smascherarsi. Non a caso, era la vigilia di Halloween!

«...*non solum metus, verum etiam casus pertulerim*»³

Si può utilizzare la *Guerra dei mondi* di Welles come un *format* per produrre panico, quindi, o evocarla per giocare alla radio ma, in entrambi i casi, l'oggetto originario resta, per sua natura, ineffabile.

La *Guerra dei mondi* di Welles, il cui principio drammaturgico è la radiocronaca, ha senso solo se si svolge in modo sincronico e sintopico ai tempi e ai luoghi della sua messa in onda – condizione, questa, perché scatti l'effetto di realtà che rende radiofonicamente plausibile la cronaca dei fatti. Irriunciabile, quindi, per implicito valore testuale e drammaturgico, l'aggiornamento degli eventi al periodo della trasmissione e la ri-mappatura dei luoghi sulle aree di diffusione dell'emittente radiofonica. Questa procedura è istituita *assiomaticamente* dallo stesso Welles, che ridata gli avvenimenti dall'agosto 1897 – anno, peraltro, in cui la radio non esiste ancora (Marconi ha appena brevettato la sua invenzione) – al 30 ottobre 1938 (vigilia di Halloween) e li sposta dalle zone a sud-ovest di Londra (Horsell Common, Working) a quelle a sud-ovest di New York (Grocers Mill, New Jersey). Lo scarto tra il 1897 e il 1938 è significativamente marcato dalla presenza/assenza della radio: altro sarebbe stato lo svolgimento degli eventi descritti da H. G. Wells se tra le circostanze fosse stato possibile ascrivere, come quarant'anni più tardi, una radiocronaca.

Dal momento che la *Guerra dei mondi* concepita da Welles coincide con il testo solo nei limiti spazio-temporali della sua messa in onda, ogni sua reimmaginazione è destinata ad essere, a sua volta, *datata*: inedita e insieme irripetibile. Mai come in questo caso il testo ha valore di *accezione singolare* relativamente all'idea che in esso si attualizza. Operativamente, possiamo leggere la trascrizione di quanto trasmesso la sera del 30 ottobre 1938 come un sistema di *indizi* attraverso cui risalire, passo passo, all'idea e ai principi che ne hanno generato quella stesura.

³ *Ibidem*. («...non soltanto lo sgomento, ma anche le calamità che ho dovuto affrontare»).

Per concludere, non possiamo replicare né tradurre la *Guerra dei mondi* di Welles se non nei termini di una re-immaginazione, di una ri-creazione, di una ri-scrittura. Il paradigma di questa operazione è – sorprendentemente – *Finnegans Wake* (pubblicato tre mesi dopo la trasmissione di Welles, il 2 febbraio 1939), vale a dire un testo intraducibile se non ri-creato attraverso l'applicazione di un processo linguistico-poetico che si ri-declina nel passaggio da una lingua all'altra – come Joyce dimostra nella sua versione italiana di Anna Livia Plurabelle. Far giocare la *Guerra dei mondi* in Italia significa far giocare l'Italia alla *Guerra dei mondi*.

«...quamquam animus meminisse horret... incipiam»⁴

Sono tornato alla radio, quindi, e alla sua peculiare dimensione drammaturgica, più interessato all'effetto che la re-immaginazione in Italia avrebbe prodotto sull'opera che al panico che avrebbe dovuto provocare sugli ascoltatori italiani. Il mio scopo non era l'effetto da perseguire, ma l'opera da ri-raggiungere: una scena radiofonica in cui gli annunciatori, i giornalisti, gli inviati, gli intervistati fossero i personaggi; gli studi ed ogni altro luogo microfonicamente raggiungibile i luoghi scenici; la radiocronaca il principio drammaturgico chiamato a farli dialogare.

Sull'ordito wellesiano degli eventi, ho tessuto un testo inedito in cui personaggi, luoghi e scenari risultano trasfigurati sia dai settanta anni di distanza sociale, mediatica, tecnologica, astronomica e militare, sia dalla particolare natura fisica, culturale e politica del territorio italico su cui li faccio approdare, sia, infine, dalla peculiare natura del mio immaginario poetico.

Il punto di 'avvistamento' dei marziani è l'Osservatorio Astronomico di Castelgrande (PZ), in cui lavora l'astronomo Alberto Longhi, principale protagonista della vicenda. Luogo dello sbarco sono gli scavi archeologici di Pompei, alla cui devastazione vulcanica lo stesso Herbert George Wells paragona quella dei suoi marziani a Londra. Gli antichi reperti della Grande Palestra e dell'Anfiteatro sono i primi scenari dell'invasione, che si propaga, successivamente, a Napoli – ne sono testimoni la Stazione Garibaldi, il Teatro San Carlo, Piazza Plebiscito, il Molo Angioino – e a Roma, dove l'assalto dei tripod, riferito in tempo reale da un'inviata dalla terrazza di Castel Sant'Angelo, avanza fino ad inglobare Piazza San Pietro e il Vaticano.

I personaggi sono tutti italiani, alcuni reali, assunti per i loro stessi ruoli professionali (annunciatori del giornale radio come Valentina Montanari, inviati speciali del TG3 come Pierardo Davini, il compositore e conduttore di *Radio3 Suite* Nicola Campogrande, il direttore dei programmi Radio Rai Sergio Valzania, ma anche l'astrofisica Margherita Hack e il sindaco di Roma Walter Veltroni); altri fittizi, come il già citato Alberto Longhi, il custode a Pompei Vincenzo Cuocolo, il colonnello Ettore Lanciani; altri evocati dal passato, 'napoletani' di epoca romana e testimoni eccellenti dell'eruzione cui dobbiamo l'esistenza stessa di Pompei, Plinio il Giovane e Plinio il Vecchio. La lingua, con l'avvicinarsi dei personaggi, dei luoghi, degli eventi, passa così dall'italiano al napoletano al latino.

Atterrare in Italia non vuol dire approdare in un luogo, ma in più luoghi; non in un certo istante, ma in più ere. L'Italia è un luogo plurale: si può essere in un luogo e al tempo stesso in un luogo sottostante e quindi cronologicamente anteriore. Da noi, attraverso lo spazio si può andare avanti e in-

⁴ *Ibidem*. («Benché il mio animo inorridisca a ricordare... comincerò»).

dietro nel tempo (un altro *topos* della fantascienza!) e il futuro sa sempre un po' di passato remoto. Per questo, l'inviato a Castelgrande è naturalmente portato a paragonare la stazione osservativa ad una «Sfinge con la testa di alluminio» e l'astronomo Alberto Longhi a descrivere il raggio termico nei termini dell'antico "fuoco greco" dei Bizantini («un'arma del passato declinata al futuro») o a far risuonare, negli scenari dell'attuale catastrofe, gli scenari del 79 d. C. descritti da Plinio il Giovane nelle due *epistulae* a Tacito. In ultima istanza, è proprio la memoria, ovvero l'anima stessa dei luoghi, a manifestarsi, come un archetipo, nel flusso delle annotazioni vocali dell'astronomo che ripercorre, come un archeologo – ma gli astronomi non sono forse archeologi dell'universo? – la devastazione lasciata dai marziani, dalla Villa dei Misteri di Pompei al Molo Angioino di Napoli.

Gli studi RAI di Saxa Rubra e di via Asiago sono, naturalmente, i luoghi radiofonici della messa in onda. *Radio3 Suite* vi gioca un ruolo chiave, essendo sia il contenitore che ospita le produzioni del Consiglio Teatrale e quindi della *Guerra dei mondi*, sia la trasmissione interrotta per dare corso alla *Guerra dei mondi*, sia il programma di musica che è parte del contesto reale in cui si svolgono gli eventi della stessa *Guerra dei mondi*. La musica da ballo trasmessa in diretta dalla Meridian Room dell'Hotel Park Plaza di New York (che prevedeva brani come la *Comparsita* e *Polvere di stelle*) diventa qui un concerto in diretta dal Teatro San Carlo di Napoli, precisamente una suite tratta dal balletto *Gayaneh* di Aram Khachaturian il cui ultimo movimento, l'*Adagio* (criptocitazione di *2001 Odissea nello spazio*) finisce per diventare – ed è un quarto livello – la colonna sonora degli ultimi venti minuti (nonché dei titoli di coda) della *Guerra dei mondi*.

«*Haec nequaquam historia digna non scripturus leges et tibi, scilicet qui requisisti, imputabis, si digna neepistula quidem vibebuntur.*»⁵

La *Guerra dei mondi* di Welles non appartiene d'ufficio alla letteratura teatrale, eppure non c'è altra opera che imponga come questa di ripensare il teatro alla radio attraverso la radio. Rappresentare teatro alla radio non è 'fare teatro', è 'fare radio', qualcosa di più vicino alla narrazione, all'affabulazione o alla musica che alla messinscena teatrale.

La mia *Guerra dei mondi* parte da un bollettino del Servizio Meteorologico dell'Aeronautica Militare, attraversa un concerto in diretta, passa alla radiocronaca, diventa radiodramma, vira in satira, chiude in poesia e fa dei titoli di coda una forma di fabulazione radiofonica. Ogni variazione di registro implica una variazione d'ascolto: una *ri-sintonizzazione* con l'opera da parte dell'ascoltatore.

Lavorando alla *Guerra dei mondi* di Welles, ci si accorge presto che il vero marziano in cui ci si imbatte è proprio l'opera – o l'idea – di Welles: un *marziano* che, ancora oggi, parla di *marziani ai marziani*.

Enrico Frattaroli

⁵ *Ibidem*. («Leggerai queste cose indegne di storia senza doverne scrivere, e non imputerai che a te stesso, che me le hai chieste, se saranno indegne anche di una semplice lettera»).