

teatro/prime

Il dilagante testo di Kraus messo in scena da Ronconi al Lingotto di Torino

«Gli ultimi giorni dell'umanità» celebrano il grande delirio della guerra e della retorica

TORINO — «Questa lettura trarrebbe una sufficiente motivazione morale già solo dalla consapevolezza che l'umanità al centro del mio dramma e come essa si presenta all'autore in ogni uditorio, ha dimenticato la guerra e ne combatterebbe volentieri un'altra. Perciò le si può e le si deve parlare della guerra». Così Karl Kraus nel 1927 introdusse a Parigi una lettura pubblica del suo dramma «Gli ultimi giorni dell'umanità». E, fra l'altro, aggiunse: «Perché non posso descrivere la tragedia dell'umanità incitata a correre incontro alla morte dall'aridità della propria immaginazione?»

In queste parole troviamo oggi la piena giustificazione etica e intellettuale di un allestimento così complesso (a monte del quale sono probabilmente in prevalenza le motivazioni più strettamente teatrali o almeno di quella particolare «poetica» definibile ronconiana) come è la messinscena del fluviale testo dell'autore austriaco da parte dello Stabile di Torino con la regia, appunto, di Luca Ronconi. Un dramma la cui caratteristica principale, riconosciuta (anzi difesa) dallo stesso Kraus, è la sua irripresentabilità: per la lunghezza (così come è scritto richiederebbe uno spettacolo di circa quindici ore), per il numero degli attori (a Torino ne sono stati utilizzati oltre sessanta più le comparse), per la complessità scenografica. Difetti (teatralmente parlando) che Ronconi ha sicuramente visto come una provocazione fino a diventare una tentazione irresistibile quando il regista ha combinato nella sua mente il testo e lo spazio-così particolare della sala presse del Lingotto, l'ex stabilimento della Fiat che sta per essere trasformato in una struttura polifunzionale a disposizione di Torino. Senza con ciò voler svinire, neppure nelle intenzioni di Ronconi, quelle motivazioni più intimamente legate alla sostanza degli «Ultimi giorni dell'umanità», accennata all'inizio.

Fatto sta, comunque, che il regista, ripartendo dalla celebre esperienza dell'«Orlando furioso» (1969), ha trovato la possibilità di rappresentazione del dramma di Kraus non solo e non tanto in drastici tagli ma soprattutto nella contemporaneità di varie azioni, consentita dall'assenza di tutti i luoghi deputati del teatro tradizionale (dal palcoscenico alla platea) e dalla utilizzazione di varie pedane, fisse e mobili o anche su carrelli che fendono il pubblico, lasciato libero di muoversi come meglio crede nella «navata» centrale del Lingotto, mentre quelle laterali, come anche ciò che rimanendo in tema può essere definito un «transetto», sono occupati dai binari su cui scorrono autentici vagoni e locomotive, lasciando tuttavia spazio per il passaggio degli attori e per lo scorrere di scenografie semoventi, comprendenti automobili, linotype, cannoni, mortai e altri oggetti d'epoca.

Questa ricerca o meglio creazione dello spazio scenico nella sala del Lingotto, condotta da Ronconi insieme con lo scenografo Daniele Spisa e la costumista Gabriella Pescucci, ha portato alla sistemazione di un apparato tanto complesso quanto perfettamente funzionale per dare evidenza, grazie al confronto esaltato dalla concomitanza di fatti e personaggi, e tutte le contraddizioni che Kraus attribuisce alla società austriaca del suo tempo, specchio fedele e dichiarato, comunque, dei difetti dell'umanità, senza confini né geografici né temporali. Così l'esaltazione febbrile dei sostenitori della guerra (si parla del primo conflitto mondiale), alimentati nei loro slanci eroici dalla retorica lontana dalla verità dei giornali (la stampa è per Kraus la principale imputata del dirottamento delle coscienze dalla strada maestra della convivenza), trova il contraltare nella durezza impotente delle scene di guerra; la retorica dei corrispondenti dal fronte (Kraus appunta i suoi strali soprattutto su Alice Schalek, redattrice della «Neue Freie Presse») si scontra con i problemi di sopravvivenza di ufficiali e soldati; l'incoscienza stupidità o, secondo i casi, la colpevole ambizione dei membri del governo fanno il paio con l'arido senso degli affari degli industriali bellici e con la tranquilla disprezzazione



Luciano Virgilio e Massimo De Francovich negli «Ultimi giorni dell'umanità»

ni dei soliti raccomandati, bravi a farsi riformare e a organizzare affari-truffa con i generi di prima necessità. Né mancano altri tipi, dal giornalista (ancora la stampa come bersaglio!) che si compiace del miglior nutrimento che i pesci dell'Adriatico possono godere grazie ai numerosi morti italiani, alla madre di famiglia dispiaciuta di avere i figli tanto piccoli che non può sperare l'onore di averne uno caduto in guerra, da coniugi e fidanzati che nella loro corrispondenza rilevano gli aspetti disumani di una forzata e inutile separazione al consigliere di corte e signora impegnati a mettersi in evidenza frequentando le attività filantropiche per i parenti delle vittime e l'elenco sarebbe an-

cora lungo. Una forza magmatica che si nutre della satira feroce di Kraus, della capacità premonitrice della sua intelligenza (Kraus fu poi tra i non molti a prevedere le generazioni del nazismo), del senso di un grottesco poco incline alla speranza che pervade tutta l'opera e che si ritrova intatto nella messinscena di Ronconi. Lo spettacolo dunque si fa metafora del delirio dell'uomo e della sua incapacità di autogoverno, sia che si parli ancora di guerra (come oggi se ne parla e a far da freno non c'è la ragione ma solo la paura perché ad andarci di mezzo non sarebbero più soltanto i generici «altri» da mandare al fronte) sia di quell'insensato «correre alla morte» che ai nostri

giorni si incarna nelle distorsioni inflitte alla natura e nella caduta di un vero e proprio senso di moralità, determinata dai miti del successo e del denaro.

C'è da pensare allora, e non sia detto per il gusto o viceversa per il timore di mettere in discussione Ronconi, che il pubblico, libero di muoversi e di costruirsi a proprio modo la rappresentazione ma anche di chiacchierare, di fare incontri e conoscenze, di essere distratto insomma, non fa altro, almeno per una sua parte, che recitare un ruolo: quello dell'insensibilità ai problemi che non toccano l'immediato o il particolare ma che richiedono un più improbabile impegno civile e sociale. Anche se poi la stanchezza fisica (occorre stare tre ore e mezzo in piedi e in movimento) oltre a determinare l'abbandono di molti che a teatro vanno a riposare (in tutti i sensi) finisce col provocare una maggiore adesione allo spettacolo, perché pure passando il tempo si impara a seguirlo meglio, sia che si scelga il frastuono dell'insieme (caso in cui la percezione visiva ha comunque la capacità di intercettare differenze e confronti) sia che si preferisca concentrarsi di volta in volta su una scena a scapito delle altre. Alcune situazioni prevalgono comunque per la maggiore evidenza che gli viene riservata: sono in genere quade affidate al pericoloso scorrere dei carrelli fra il pubblico, in una commistione di percorsi fisici e mentali riproduzione mobile del coretto delle stazioni del teatro espressionista. Rimane, però, la strana impressione, accentuata dalla divisione in navate cui si è accennato, d'una sacralità da altari e processioni piuttosto fuoriboga. Sui carrelli soprattutto discutono e duellano vealmente (in senso lato) altro ricordo dell'«Orlando» Ottimista e il Criticone, quest'ultimo incarnazione disperata pensiero di Kraus vittima egli stesso della vù di vedere

lontano («io che avevo gli occhi per vedere il mondo così, con uno sguardo che l'ha colpito e l'ha fatto diventare come io lo vedevo»).

Da notare ancora come la messinscena, pur grandiosa (e costosa) nell'utilizzazione di uomini e cose, sceglie la strada degli effetti e non quella che si può chiamare degli effetti speciali che evidentemente Ronconi considera inadatti al teatro. Cioè i continui movimenti si devono alla forza manuale e a quella meccanica (con i tecnici, alcuni in costume, impegnati a vista) senza il ricorso a mezzi più sofisticati. Ci sono certo i microfoni, indispensabili nelle situazioni che si vogliono sottolineare, ma quando nel tragico finale al banchetto dello

stato maggiore austriaco si accavallano le notizie della sconfitta e le visioni dei protagonisti di quegli anni di sofferenza, Ronconi fa ricorso alla semplicità e al realismo dell'immagine scenica, che così riesce a sottolineare la realtà di una tragedia vissuta e pronta a ripetersi.

L'interpretazione, di grande livello, non punta certo su processi psicologici ma sceglie di mostrare, di indicare (a volte con ironia, in altre con un più evidente senso del tragico) come si arriva agli «ultimi giorni dell'umanità», nel rinnovarsi di un percorso che ha fatto scrivere che in realtà «gli ultimi giorni non finiscono mai». Diversa solo la scelta interpretativa riservata al personaggio del Criticone (Massimo De Francovich, somaticamente simile all'autore), su cui pesa l'angoscia di Kraus, il vedere senza poter intervenire se non con l'uso della parola che non si rivela sufficiente a combattere l'insensatezza di altre parole e dei fatti da esse provocate. Impossibile ricordare tutti gli interpreti (fra essi, molti i fedelissimi ronconiani), se ne possono citare alcuni facendo torto a molti: Maura Fabbri (la madre che non ha figli da mandare in guerra), Annamaria Guarnieri (la Schalek), Luciano Virgilio (l'Ottimista), Ivo Garrani, Claudia Giannotti, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi e Lino Troisi.

Qualche perplessità, si diceva, serpeggiante fra il pubblico per una discutibile conclusione canora e anche per un calo di tensione nella parte iniziale quando forse gli spettatori hanno necessità di maggior vigore per prendere coscienza di un ruolo per una volta molto diverso dal solito. Uno spettacolo più lucidamente interessante e provocatorio che coinvolgente. Ma al termine grandi applausi, anzi un trionfo.

Vincenzo Bonaventura