

LUCA RONCONI METTE IN SCENA A TORINO «GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ'»

# Il valzer di Kraus

■ GIANFRANCO CAPITTA ■

**S**ono molti i riti che, intrecciati e complessi, si celebrano contemporaneamente ogni sera (e fino al 20 dicembre) in quella che fu la sala presse dello stabilimento Fiat del Lingotto. Quelli sociali si intrecciano con un modo certo poco usuale di comunicazione, per quanto spettacolare, e sul veicolo di quei carrelli oleati e silenziosi con i quali i personaggi di Kraus fendono la folla, si imbarca un secolo, ormai quasi alla fine, ma che non è stato in grado, nonostante i mezzi strepitosi e inimmaginabili del progresso, di salvarsi dal naufragio. Luca Ronconi ha «messo in scena» (ma mai come questa volta l'espressione ha il significato convenzionale della metafora) *Gli ultimi giorni dell'umanità* come si appresta una zattera. Una zattera alla deriva nel mare ormai strutturale della comunicazione divenuta industria primaria, equipaggiata di tutti gli approvvigionamenti necessari e imbandita anzi perché, nel caso servisse come testimonianza a futura memoria, offra l'immagine più completa e articolata del secolo che lei stessa conduce negli «abissi», con una agghiacciante simmetria rispetto a quel Titanic che, sempre metaforicamente, ne segnò l'inizio. Dove il tono apocalittico trova in Kraus e nel suo titolo più che un solido riferimento.

Una zattera però, e non una Azzurra o un galeone Montedison, soprattutto perché l'impiego lussuoso di tecnologie e mirabile resta pur sempre condizionato all'energia umana, fiato sudore e fatica d'attore, che ne è insostituibile propellente. Il paragone è d'obbligo perché la prima mostruosità dell'operazione è nel marchio produttivo, che allinea all'istituzione pubblica dello Stabile torinese la Fiat (come padrone di casa e come finanziatore diretto) e numerosi altri gruppi, bancari e industriali, dalle Ferrovie al Gft alla Cassa di Risparmio di Torino, comune regione e provincia al comando militare territoriale ad infiniti altri, decisi a investire in un'operazione che li riguarda poi nei loro stessi caratteri istitutivi.

Una qualche emozione è inevitabile già entrando, in un luogo forte di storia sociale, e non solo del lavoro, per di più in questi giorni di lotte contrattuali dove si propongono insieme cassintegrations e nuovi stabilimenti, proprio in nome degli «ultimi giorni dell'automobile».

Ma il clima poi, particolarmente nelle due sere di apertura che hanno chiamato a raccolta buona parte dello spettacolo e della cultura italiana, è quello amicale e chiacchiereccio di un enorme, per quanto settoriale, struscio. E diventa quasi un problema, a rappresentazione iniziata, salutare con discrezione chi non si è visto prima, o non farsi distrarre dalle stranezze, immancabili in ogni riunione, di chi mostra disinvoltamente il sedere sotto il solo collant a rete larga o di chi sfoggia, come fosse in Hyde Park, il seggiolino issato sul bastone da passeggio. Perché viene naturale sdegnare la tribunetta allestita in rialzo, e il pubblico si muove nella grande vasca delimitata su tre lati da una pedana di centinaia di metri.

CONTINUA A PAGINA 26



Lingotto, ex sala presse. In uno scenario apocalittico, che ridesta i fantasmi della civiltà industriale, dando corpo a quella informatica e immateriale, Luca Ronconi accumula e monta in parallelo, vertiginosamente, eventi minimi e massimi del XX secolo: tutto perde di senso nelle reti insidiose del linguaggio, in una inebriante e angosciosa moltiplicazione di visioni e punti di vista, ottenuta attraverso un incastro mai stabile di carrelli, binari, praticabili e corridoi

UN SECOLO ACCUMULATO IN UNA SCATOLA GIGANTESCA, CON FER...

SEGUE DA PAGINA 25

Un incastro mai stabile di carrelli, binari, praticabili e corridoi su cui per quasi quattro ore si muovono incessanti locomotive vere e automobili d'epoca, linotype e rotative che sfornano pagine con la fusione a caldo, ospedali militari fitti di letti e feriti che solo a vederli danno odore di acido fenico, raffinati tavolini secessione di caffè viennesi che scorrono lungo il Ring, patiboli riccamente riforniti di sacrifici umani dai codici marziali, teorie di sedie Thonet per imbandire tavolate di ufficiali e le bare laureate dei funerali dell'arciduca Francesco Ferdinando, vagoni di munizioni e trincee, sciocchezze cinguettate al telefono e telefoni da campo per sanguinari interventismi, pubblicità d'inizio secolo e cortei di maschere antigas, Francesco Giuseppe che canta una deliziosa filastroca e un'ipocrita moglie che tormenta il marito, i peggiori sentimenti di una madre e la voce della giustizia punitrice di tanta follia, che si suppone non possa provenire altro che da Marte.

Uno spettacolo dunque che non è un spettacolo, ma che accumula in scala gigantesca un secolo, e che nella contemporaneità di molte scene trova non solo una possibilità di dimensione oraria, ma una più forte unità drammaturgica. Un esempio è la sincronia tra il papa Benedetto XV in pena per quel massacro d'anime (un Lino Troisi a metà tra Pio XII e la disavoltura di Woytjla) e il giornalista Benedikt (Ivo Garrani) che relaziona sui crostacei dell'Adriatico che dei cadaveri di guerra con gioventù si nutrono. Se un riferimento quasi ovvio è stato avanzato da molti sulla somiglianza tra questo Kraus di Ronconi e lo spettacolo che vent'anni fa ne rivelò il genio registico, l'Orlando furioso, scattano subito almeno due differenze vistose. La prima riguarda proprio il «clima», che li era di festa giocosa, di riappropriazione di tutta la parte vitale e allegra del teatro, mentre qui domina invece un'ironia feroce, irresistibilmente comica e altrettanto luttuosa e tragica; l'altra diversità è nel meccanismo percettivo: allora lo spettatore non sapeva neppure cosa fosse il telecomando, oggi la consuetudine allo zapping rende lecito ad ognuno un proprio personale montaggio. E quindi è possibile scegliere un proprio «filo» nella miriade di visioni, incubi multipli cui una sorta di computer miracoloso fa prendere corpo e continuamente mutare. Anche se a prevalere non è la possibile sensazione iniziale di enorme luna park, di una barocca scatenata «maraviglia», quanto quella dolorosa e talvolta struggente di un tunnel che non è possibile evitare. Non solo gli attori e i personaggi sono orientati e individuati da fari seguiper persona, radiomicrofoni e casse acustiche seguieocchie, ma lo stesso spettatore entra in una dinamica assolutamente analoga (grazie ai prodigi del tecnico del suono Hubert Westkemper).

Un altro pericolo che presto scomparire, pur lasciandosi prendere dal bombardamento di immagini e effetti, è quello dello smarrimento. Anzi quella cronistoria della prima guerra mondiale, diventa il percorso obbligato di ogni avventura bellica, con sinistri, impressionanti riflessi sulla nostra odierna vicenda del Golfo. Come nel torrenziale testo di Kraus, seguendo la disputa tra il Criticone (ovvero lo stesso autore, mente lucida nello straripamento guerra-fondaio di un universo imbecille) e l'Ot-

timista che finisce inevitabilmente per giustificare ogni turpitudine, assistiamo allo scoppio della guerra guidata da gerarchie militari irresponsabili, l'apertura dei fronti e il protrarsi dell'agonia mentre in città prosegue l'avanspettacolo di una società incosciente, la disfatta e quindi l'apocalisse di un paese e di un mondo che continuerà a ballare e cantare. E schierata come i cannoni, l'industria ancor più pesante della stampa, vera protagonista, esattamente come oggi, dell'informazione e della sua manipolazione. Il passato di Kraus è già incubo incombente di questi giorni, dove il via alle operazioni militari si proietta a sua volta sullo spettacolo.

Al Lingotto così ci si ritrova oltre il teatro, e la precarietà inusuale di quella condizione di spettatori fa proiettarli stereotipi del secolo sui personaggi e i loro straordinari interpreti. Che meriterebbero ognuno una analisi particolareggiata così come il delirio costruttivo delle «scene» di Daniele Spisa o i costumi, perfetti, di Gabriella Pescucci. Nella necessità arbitraria di una selezione, non si può non ricordare la massaia abbacinante e dolcemente assassina di Marisa Fabbri, intenta a ingegnarsi a una domestica economia di guerra, che rimpiange di avere figli troppo giovani per la guerra e troppo grandi per essersi potuti chiamare Hindenburg e Zeppelina; la giornalista d'assalto di Anna Maria Guarnieri, scellerata cronista di guerra per cui solo

la morte è «umanità», esponente di una stampa becera e cialtrona, volgare e voyeuristica. E lo strepitoso Francesco Giuseppe di Gabriella Zamparini, esile come un fantasma ma incoscientemente canterino; la scatenata «marescialla» di Claudia Giannotti e Galatea Ranzi splendente vedova di guerra o voce lucida di coscienza marziana da far venire il nodo alla gola. Bravissimo Mauro Avogadro abbonato fedele alle frottole dei giornali e in perpetuo dibattito con il patriota Virgilio Zernitz; i due ufficiali di Massimo Popolizio e Riccardo Bini prototipi di ambigua adesione alla guerra e di sicura interpretazione; l'Ottimista di Luciano Virgilio; le lezioni di giornalismo di Luca Zingaretti alla linotype («fare il pezzo di colore!») e di Piero di Iorio, la solidità dei vecchi attori come Franco Mezzera e la duttilità dei più giovani, Massimo Verdastro, Valter Malosti e Antonino luorio, gli allievi dell'Accademia d'arte drammatica e gli amatori del dopolavoro Sip. Sono più di cento le persone impegnate nello spettacolo, tra tecnici e artisti, e andrebbero nominati tutti. Certo, motore e tempo di tutti è l'interpretazione straordinaria di Massimo De Francovich nel ruolo del Criticone. Una interpretazione non scontata a questo livello, e che lo promuove ai massimi livelli del teatro italiano. Con lui, se Ronconi ci ha portato in questo tunnel oltre il teatro, questo stesso riconquista un ruolo e un senso.

Tra i cadaveri di guerra l'avanspettacolo di una società incosciente

Lingotto, cattedrale di guerra

GIANNI MANZELLA

Si fa presto a dire archeologia industriale. Certo, il colpo d'occhio è impressionante, all'ingresso della sterminata sala presse del Lingotto, contornata dalle sagome aliene delle vecchie rotative che buttano fuori le copie fresche di stampa dei giornali, mentre gli strilloni gridano la notizia dell'attentato di Serajevo. Non è soltanto la monumentalità del cemento e delle tubature a vista, immobilizzata nella distanza del tempo. C'è qualcosa di vitale nel vecchio edificio industriale torinese, come se ne fossero appena usciti gli uomini e i macchinari che per sessant'anni hanno presieduto alla produzione automobilistica della Fiat.

La prima sensazione forte è la scoperta della dimensione liturgica di questo spazio. La fabbrica come cattedrale del XX secolo. Il luogo dove si celebra la liturgia del progresso tecnico. Della cattedrale sembra replicare anche la struttura, oltre che le dimensioni, con la grande navata centrale aperta e quelle laterali percorse da binari e passerelle predisposte per le stazioni del dramma. «C'è un nesso anche qui?», si chiederebbe il Criticone-Kraus davanti alla scelta di Ronconi di mettere in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità* all'interno del Lingotto. Di riportarlo in vita riempendolo di nuovo di quel lavoro che gli è stato tolto. Qual è cioè il filo che lega la memoria del lavoro che questo spazio tien dentro di sé e quella cui fa appello il dramma di Kraus, la sua stessa ragione: la denuncia appassionata della rimozione della guerra? A questa duplice memoria richiama costantemente l'affascinante parata di «macchine» che scandisce tutto lo spettacolo. Non la «macchinaria» barocca della fantasia al potere. La macchina come grande metafora di una guerra che non è più di alcuni uomini contro altri uomini, ma dell'umanità intera contro la natura. È il grande albero abbattuto che percorre come una vittima sacrificale la sala, mentre si dice come in tre ore venga trasformato in carta da giornali. Sono macchine reali, non toccate dalla finzione del teatro, quelle che appaiono e scompaiono come in un museo della tecnica animato da una forza misteriosa. Automobili d'epoca lustrissime, ancora rara prerogativa dei potenti in epoca pre-tayloristica, percorrono le retrovie del fronte. Convogli ferroviari si



Luciano Virgilio e Massimo De Francovich in «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus messo in scena a Torino, Lingotto ex sala presse, da Luca Ronconi. Foto di Tommaso La Pera

La replica ossessiva di niente

OLIVIERO PONTE DI PINO

Non vuol essere la ricostruzione della Grande Guerra, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. Piuttosto, il modo in cui questo evento si è riflesso nelle parole e nei giudizi di chi l'ha vissuto. Quella che Kraus coglie e riproduce nel suo sterminato copione è già una dimensione intrinsecamente teatrale: non la tragedia del reale, ma la sua eco, l'autorappresentazione che costruisce chi ne viene coinvolto. Siamo perciò nel regno della parola e della rappresentazione - e della citazione, del frammento. Kraus procede per accumulazione, allineando centinaia di schegge: ritagli di giornale, conversazioni da caffè, eventi osservati per la strada. Ciascun episodio - lo sfogo dell'uomo qualunque o la dichiarazione del Ministro - può illuminare l'intera realtà, come sintomo della malattia mortale che ha infettato il genere umano. Ronconi rimonta questi frammenti «in parallelo» ritornando dalla linearità alla tridimensionalità, circondando gli spettatori, aggredendoli di parole. Utilizzando insieme gli stili della

spettacolo-festa, che in passato avevano celebrato l'esplosione fantastica dell'*Orlando furioso*, la catarsi dell'*Oresteia* o il sogno di *Utopia*: coinvolgimento del pubblico, complesse e stupefacenti macchinerie, moltiplicazione dei punti di vista a creazione di infiniti spettacoli possibili. Ma quella allestita al Lingotto, in una fabbrica smantellata e in forma di paradossale celebrazione è, questa volta, un'Apocalisse: incosciente e frivola, malgrado le lacrime e il sangue, e proprio per questo ancora più inquietante e terribile.

Ma qual è il cadavere che si merita un funerale così grottesco e beffardo, sontuoso e ironico, delirante e invadente, a mezza strada tra la realtà, la Sacra Rappresentazione e l'incubo visionario, con il suo finale tra l'operetta e la Tentazione? Kraus porta in scena, con atroce lucidità, la fine della storia. Che non finisce certo perché sia stata realizzata l'utopia. Al contrario, a questo testimone d'eccezione la storia appare come collassata su se stessa; il conflitto tra l'uomo e la natura si è concluso con la totale disfatta dell'aggressore e della vittima. Kraus prende di mira la società nel suo insieme e nelle sue componenti «istituzionali»: lo stato e la giustizia, l'esercito e l'industria; infine e soprattutto la stampa, che delle loro menzogne e verità è insieme la bandiera e la tomba. E che della frattura tra la realtà e il linguaggio, tra la cosa e la parola ha fatto la sua ragione di vita. Ma se la società è colpevole, i singoli sono egualmente responsabili, senza attenuanti: vittime e artefici della Grande Menzogna. Il dramma collettivo diventa così la somma di mille piccole follie. Gli obiettivi dell'assolo di Kraus sono infiniti, ma il loro nucleo è coerente e facilmente individuabile. In primo luogo la sete di denaro, che impone al

mondo un valzer folle, un'assurda volontà di potenza di cui la guerra è l'apoteosi, ma che in tempo di pace procede semplicemente in silenzio, ma con identica forza distruttiva. Poi il perbenismo, la cura ossessiva delle apparenze, con il suo figlio primogenito, il Buon Senso, la cui eco s'avverte oggi immutata, ridicola e agghiacciante: «Noi siamo per la pace ma non per la pace ad ogni costo», con tutto quel che ne segue. E infine il grande fantasma della Stupidità, profetessa di questa catastrofe.

Kraus non offre soluzioni o vie d'uscita. Non si sogna neppure di riprodurre antichi dogmi e moralismi, ormai fatalmente svotati di senso dall'ipocrisia dei loro portavoce. Non si avventura in un viaggio nel profondo e nell'irrazionale, né cede al fascino dell'assurdo e della distruttività. Quel che offre non è un obiettivo o una direzione, ma piuttosto un metodo da applicare puntigliosamente: è necessario soppesare ogni parola, ogni affermazione, alla ricerca del fondo di verità (e più spesso di menzogna) che essa contiene. In questa prospettiva, l'estetica - l'occasione krausiana per lo stile - può diventare metro di giudizio. Rifiutando la morale come norma, Kraus riesce così a istituire un tribunale, se possibile, ancora più sottile e implacabile. E l'allestimento di Ronconi, con la sua rigorosa funzionalità antinaturalistica, con il suo rifiuto del grand guignol ma anche dell'estetismo fine a se stesso, con la sua apparente astrazione e freddezza, offre questo sterminato materiale allo spettatore: che, chiamato in causa da Kraus come testimone al tribunale della Storia, viene trasformato da Ronconi in complice e imputato - travolto e affascinato come è dalla visione della catastrofe e della disfatta, diviso tra sgomento e nostalgia e insieme in giudice.

CARTE

CARTE

 **il Mulino**

**CARLO M. CIPOLLA**

**IL GOVERNO DELLA MONETA**

Le vicende della moneta a Firenze e Milano fra XIV e XVI secolo, in un intreccio nitido e brillante fra storia economica, realtà politica, condizioni sociali e pregiudizi culturali del tempo

**VITO FUMAGALLI**

**SOLITUDO CARNIS**

L'ombra del monachesimo notturno sulle quotidiane illusioni e gli insopprimibili impulsi della carne, nel Medioevo