

GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ

Un regista di grandi spazi e di macchine ad effetto mette in scena al Lingotto un testo definito irripresentabile

Policentrico e sferragliante

di Renato Palazzi

Già da qualche tempo Luca Ronconi andava progettando una produzione teatrale che non si collocasse entro le coordinate spazio-temporali limitate (per quanto dilatabili) dello spettacolo canonico, ma si proponesse in qualche modo come Evento Assoluto, capace in una certa misura di rappresentare la Totalità stessa della Vita, con la sua molteplicità, la sua frammentarietà, la sua simultaneità di azioni. Pareva a un certo punto che quest'idea dovesse concretizzarsi in un testo su una vita quotidiana di una grande metropoli, appartamenti e tram, traffico e storie incrociate nel segreto di un anonimato che la parola teatrale porta alla luce. Poi la scelta è invece caduta su *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, un testo forse culturalmente più consono al repertorio che il regista va configurando nella sua direzione del Teatro Stabile di Torino, ma in fondo non troppo lontano dall'ipotesi precedente, incentrato su quell'anomalia anziché sulla norma, sulla guerra invece che sul vivere d'ogni giorno, ma in cui la violenza omicida dei popoli diviene in qualche modo ordinaria prassi quotidiana, si insinua a ogni livello nell'infinitesimale tessuto della società.

Gli ultimi giorni dell'umanità, che Kraus elaborò praticamente in concomitanza con gli avvenimenti descritti, fa parte di quella categoria di grandi opere da sempre considerate "irripresentabili", un labirinto linguistico e mentale di quasi ottocento pagine, popolato da una folla di decine di personaggi, dove le vicende drammatiche della prima Guerra Mondiale si parcellizzano e si ricompongono in un potente affresco attraverso gli infiniti punti di vista di una straripante galleria di figure grandi e piccole, l'imperatore Francesco Giuseppe gli ufficiali, i soldati, ministri, massaie, cronisti, preti, commercianti, frequentatori di caffè, prostitute, scienziati, una miriade di voci catturate in gran parte dalla Voce stessa della realtà, minuziosamente trascritte dai giornali, dai discorsi, dalle conversazioni nelle strade e nei locali, a comporre un immane canovaccio o edificio poetico che è insieme satirico e incommensurabilmente tragico, grottesco e cupo, delirante e profetico: una sorta di lussureggiante ibrido drammaturgico, dove il grande bagno di sangue che si svolge tra il '14 e il '18 è visto non come la cronaca di un massacro, ma come il segnale dell'avvento dell'epoca stessa dei massacri, il tempo dell'impossibilità della pace, dell'imprevedibilità sovrapposizione tra vita e guerra.

Logicamente, nell'affrontare un materiale teatrale così pullulante e multiforme, ancorché energeticamente sfrondato e ridotto, Ronconi non poteva non scegliere la strada — oggi meno diffusa che in un recente passato — di una dilagante costruzione dell'immaginario in un colossale spazio atipico, uno spettacolo itinerante, deambulante, policentrico com'erano il suo *Orlando Furioso*, il suo *XX*, o il memorabile 1793 della

di Pietro Crivellaro

«La messa in scena di questo dramma — avverte Kraus nelle prime righe de *Gli ultimi giorni dell'umanità* — è concepita per un teatro di Marte». Comunque la si interpreti, non si direbbe che la paradossale prescrizione sia stata tradita da Luca Ronconi: il teatro di Marte è atterrato sul serio in via Nizza n. 294 a Torino, ex sala presse del Lingotto, un complesso leggendario dell'archeologia industriale, alla vigilia di un radicale "riuso" firmato da Renzo Piano.

Nello stesso luogo dove hanno lavorato Stockausen e Luigi Nono e dove di recente Abbado ha diretto i Wiener Philharmoniker e ha cantato Laurie Anderson. Ma nessun spettacolo può risultare più pertinente al severo santuario — sacro a quel che resta della classe operaia, ma anche ai nipoti della borghesia —, niente può riuscire più gradito al "genius loci" del Lingotto dello spettacolo di Kraus/Ronconi. Nemmeno il Salone dell'Automobile — la fiera della più seducente tecnologia e dell'ultimo grido che da qualche anno gioca in casa nella ex fabbrica di automobili — si trova davvero a suo agio nello spazio abitato da troppi pilastri e da persistenti memorie di duro lavoro.

Molto più che un contenitore capiente, attrezzato e disponibile, il Lingotto si sposa con il copione di Kraus per strette affinità tematiche e cronologiche. L'immensa fabbrica, che occupa una superficie di 152.957 metri quadrati per un volume di 796.000 metri cubi, è stata concepita negli stessi anni (1916-1921) in cui lo scrittore austriaco stendeva l'immane testo. Mentre a Vienna si affermava l'architettura senza fronzoli di Adolf Loos (ottimo amico di Kraus), Giacomo Mattè Trucco realizzava la meraviglia di cemento armato della nuova fabbrica della Fiat, resa necessaria dall'enorme sviluppo della produzione, messo in moto dalla stessa guerra di Kraus. Per non dire di altre affinità non meno strette, quella tra le armi, macchine da guerra, e le automobili, tra l'uniforme militare e la tuta degli operai, tra i giornali e l'industria e i giornali e la guerra.

Manteniamoci ai fatti. L'allestimento di Ronconi ha arredato uno spazio di per sé muto e deserto, ec-

cessivo e un poco deprimente, con una scenografia di macchine vere e macchine inventate di cui finora è stato soprattutto divulgato il gigantismo, senza tener conto del copione di Kraus.

Lo spettacolo occupa sette campate dell'ex sala presse suddivise da pilastri per un totale di quasi diecimila metri quadrati. Sei di esse, tre per parte, sono attrezzate dalla scena e dai servizi retrostanti (camerini, sartoria con 600 costumi, laboratori scenografici...). In centro, la settimana campata ospita il pubblico in uno spazio lungo un'ottantina di metri e largo una dozzina. Intorno al pubblico i binari definiscono un perimetro a U come le gradinate di uno stadio privo di una curva intorno al terreno di gioco. Chiude in testa la U proprio una gradinata pensile da 300 posti, destinata agli spettatori che preferiscono dominare dall'alto o rinfacciarsi dalla fatica di seguire lo spettacolo che si svolge su un fronte di oltre 200 metri (il perimetro della U) e in mezzo allo stesso pubblico.

Nell'antro di Marte signore e signori rivivon la guerra

La soluzione dei treni su una vera ferrovia è l'impianto base che ha risolto il problema della definizione dello spazio scenico, insieme con quello della recita simultanea di diverse scene indipendenti. Sarebbe stato uno spreco (di denaro e dell'idea) piazzare tre locomotive storiche, fornite dal Museo Ferroviario Piemontese (per gli intenditori una 865 da 60 tonnellate, anni di costruzione 1908-1915, una 640 del 1907-1911 che con il tender del carbone tocca le 90 tonnellate e una 880 da "sole" 50 tonnellate del 1918-1922), per lasciarle ferme come dei monumenti. Del tutto logica la posa di veri binari per muoverle, duemila metri di rotaia di quella robusta da 60 Kg al metro, con 1.500 traversine di legno, tutto prestato dalle Ferrovie dello Stato, unitamente a 37 tra carri merci chiusi e pianali, più un lungo vagone passeggeri.

Non si sente l'odore del carbone, ma non si sfugge al fascino evoca-

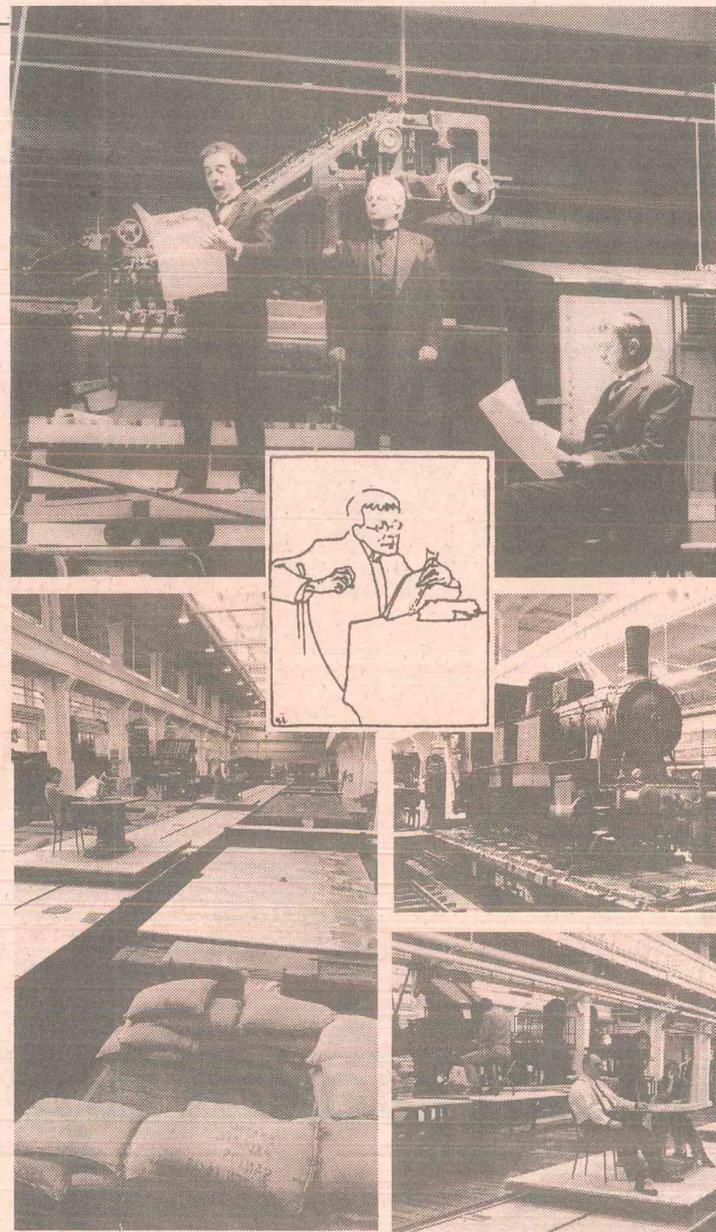
tivo del treno, metafora della forza delle macchine e del viaggio, di partenze e arrivi, di novità e di addii, di routine quotidiana e di sogno, la tradotta che parte da Torino, le deportazioni, quello che volete. Per Ronconi il tender si trasforma anche in sommergibile, una locomotiva diventa un idrovolante armato di siluri. Ed ecco messo in moto il gioco della finzione scenica, il gioco degli accostamenti improbabili che porta lo spettacolo in uno spazio mai visto che può essere quello di Marte.

Per analogia coi carri ferroviari, vengono impiegati una cinquantina di carrelli che con gli attori (sessanta) portano in scena auto d'epoca del Centro Storico della Fiat, cannoni del Museo Nazionale d'Artiglieria, letti di ferro e arredi dell'ex ospedale psichiatrico di Grugliasco (c'è anche un vero apparecchio per l'elettroshock), tavolini da caffè. Va e viene ogni genere di attrezzatura autentica fornita da una schiera di enti torinesi, o costruita nei laboratori dello Stabile di Torino e della Scenotec di

Firenze specialista nella plastica termoformata, come le batterie di grossi mortai a canna tozza copiate dall'enorme Skoda da 380 che sta a guardia del Museo della Guerra di Rovereto.

Accanto ai treni, chiave del movimento, dominano la scena le macchine da stampa, chiave tematica secondo Kraus. Le vecchie macchine pianocilindriche e le sferraglianti linothipes uscite dal Museo Universale della Stampa di Torino, accanto a mostruose rotative verticali inventate dallo scenografo Daniele Spisa e un'infinità di giornali impilati a pacchi o sventolati dagli strilioni o sfogliati al caffè, autentiche testate copiate dalle biblioteche di Vienna, come la *Neue Freie Presse*, il *Reichspost*, l'*Arbeiter Zeitung*. Un invito a nozze per ogni giornalista che abbia un minimo di memoria del mestiere anteriore all'epoca del computer, benché le nozze si rivelino poi uno spietato processo contro i giornali e giornalisti.

Come si sa Kraus scrisse il suo smisurato copione senza fare troppi sforzi di fantasia, limitandosi a raccogliere l'infinita casistica di episodi autentici della Grande Guerra, allegramente raccontati dai giornali del tempo, per svelarne l'ottusa atrocità. Fatti veri che sembrano inventati, proprio come le macchine autentiche impiegate da Ronconi per la finzione del teatro.



Sopra, un'immagine de «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus, diretto da Luca Ronconi; sotto macchinari di scena nell'allestimento al Lingotto de «Gli ultimi giorni dell'umanità»; al centro un disegno di Karl Kraus

dona a un'insolita socializzazione, si aggira, sceglie, commenta, si concede pause per la sigaretta nella attigua caffetteria — come avviene in certe interminabili rappresentazioni orientali — e a tratti "entra" in qualche modo nell'azione, come quando istintivamente si accoda al passaggio di una bara calandosi in un improvvisato funerale.

È persino imbarazzante addentrarsi — a tamburo battente — in una valutazione in qualche misura definitiva su uno spettacolo che si presenta comunque volutamente mostruoso, sovraccarico, ipertrofico, ispirato a una vena di divertimento amaro e di penetrante angoscia. È imbarazzante tentare di giudicare un avvenimento che certo fa e farà discutere per la sua mole, per il suo impegno, per i suoi costi esorbitanti — ancorché coperti da ampie sponsorizzazioni — in rapporto a un limitato numero di repliche, e di cui tuttavia sono anche da difendere i caratteri in qualche modo di unicità, di irripetibilità. Diciamo subito che se il teatro pubblico deve avere funzioni diverse da quelle del privato, tra esse c'è sicuramente quella di allestire opere di proibitivo impegno (ma anche di straordinaria qualità poetica) come *Gli ultimi giorni dell'umanità*, e che una volta accettata questa sfida l'operazione è stata condotta nell'unico modo possibile, e al più alto e suggestivo livello di intenti e di risultato, concedendo tutti gli strumenti necessari alla più ampia libertà creativa di quello che è forse l'unico uomo di teatro al mondo capace oggi di portare impeccabilmente a termine un'impresa del genere. Non sarà facile dimenticare la millimetrica perfezione e al tempo stesso l'apparente disinvoltura con cui Ronconi — coadiuvato da un vasto stuolo di collaboratori, dallo scenografo Daniele Spisa alla costumista Gabriella Pescucci, dai molti assistenti alla superimpegnata équipe tecnica — ha governato questa macchina complicatissima, sovraffollata e debordante, profondendo intuizioni drammaturgiche, tesori d'invenzione, incredibili risorse di mestiere, curando il precisissimo funzionamento dell'ingranaggio complessivo senza per questo trascurare la tensione drammatica o la godibilissima cifra d'ironia di ogni singola scena orchestrando l'apporto di qualcosa come una sessantina d'attori e tuttavia evidenziando anche prepotenti individualità, dallo strepitoso Massimo De Francovich, lucido e insieme febbrile nella parte del "Criticone", proiezione dello stesso autore, alla sempre sorprendente Galatea Ranzi, al bravissimo Lucian Virgilio, alla torva Annamaria Guarnieri, a Marisa Fabbri, Ivo Garrani, Franco Passatore, per citarne solo alcuni. Eppure è anche difficile liberarsi dal sottile sospetto che l'area ingegneristica compositiva prevalga sulla profondità dell'emozione, e che la messinscena di un testo che comunica segrete sensazioni mentali come *L'uomo difficile* di Hofmannsthal avvenga in uno spazio magico ben più arduo e impegnativo di questa pirotecnica kermesse del sarcasmo e dell'orrore.

di Andrea Casalegno

L'Italia è (almeno lo era nel 1980, data della pubblicazione) l'unico Paese che, per merito di Adelphi, possa vantare la traduzione integrale, curata e annotata in modo esemplare da Ernesto Braun e Mario Carpitella, di *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus: un testo considerato non solo irripresentabile per la sua lunghezza e complessità, ma anche intraducibile.

«La messa in scena di questa dramma — dice l'autore nella Premessa — 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 reggerci. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili... in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità». Tra il 1915 e il 1922, data dell'edizione definitiva, si stratifica una «tragedia in 5 atti con preludio ed epi-

logo» divisa in 219 scene, con centinaia di personaggi reali e immaginari, che coglie l'atto di nascita, prefigura gli sviluppi ed è il primo e l'ultimo Giudizio dell'orrore del XX secolo: 700 fitte pagine, per metà citazioni di documenti dell'epoca. «I fatti più inverosimili qui riportati sono accaduti veramente; ho dipinto — e Kraus inverte una citazione da

Schiller — ciò che altri si sono limitati a fare».

Opera sconvolgente e innovatrice che basta da sola ad assicurare a Kraus l'immortalità nella storia della letteratura e dell'impegno civile. *Gli ultimi giorni* non sono, un testo sulla guerra, ma sull'umanità: sugli infiniti aspetti della stupidità, dell'abiezione e della crudeltà umana (che sono per Kraus la stessa cosa) at-

traverso la Grande Guerra, e dal punto di vista della patria di Kraus, l'impero d'Austria-Ungheria. Ma l'umanità si rivela con le parole non meno che coi fatti: l'intraducibilità è legata all'uso dei più diversi tipi di linguaggio, a tutti i livelli sociali, etnici, gergali e professionali del variegato impero. «Non c'è una sola voce della guerra — commen-

ta Elias Canetti — che Kraus abbia traslocato». *Gli ultimi giorni dell'umanità* non è teatro da leggere. Kraus (su di lui il lettore italiano può ora ricorrere a un ottimo studio pubblicato dal Mulino, *La Vienna di Karl Kraus* di Edward Timms, che dedica al dramma gli ultimi due capitoli) lo negò ai più celebri registi teatrali del suo tempo, in nome della sua poetica della parola, ma ne recitò più volte in pubblico lunghi brani. Oggi soltanto la rappresentazione dal vivo può rendere giustizia a questo dramma terribilmente anticipatore.