

**LUCA RONCONI METTE IN SCENA AL LINGOTTO DI TORINO UNO SPETTACOLO CON SESSANTA ATTORI**

# La nuova scommessa sul kolossal teatrale

Lo sterminato e apocalittico testo («Gli ultimi giorni dell'umanità») è dello scrittore austriaco Karl Kraus - Per ammissione dell'autore, «è rappresentabile solo su Marte» - L'azione si svolgerà simultaneamente in tre luoghi diversi dell'ex fabbrica

di UGO RONFANI

CONOSCO un artista - si chiama Raymond Moretti ed è di origini italiane - che da oltre trent'anni, a Parigi, lavora a una scultura gigantesca destinata a crescere senza fine. È uno sterminato assemblaggio di legno, metallo e pietra che pesa parecchie tonnellate, che sta «scoppiando» in un sotterraneo del quartiere della Defense e che tutti, a cominciare da Moretti, chiamano «le monstre», il mostro.

Dov'è, in questi casi, il confine fra genio e follia? La stessa domanda vale per Karl Kraus (1874 - 1936), scrittore austriaco, di famiglia ebrea della Boemia, al quale si deve lo sterminato, apocalittico, satirico dramma «Die letzten Tage der Menschheit» («Gli ultimi giorni dell'umanità»), di cui il lettore della traduzione italiana pubblicata da Adelphi può misurare a colpo d'occhio l'abissale complessità: quasi 800 pagine, cinque atti, 55 scene, un prologo e un epilogo in versi, centinaia di personaggi fra cui l'imperatore Francesco Giuseppe. Opera irrepresentabile, o rappresentabile «soltanto su Marte» per ammissione dello stesso autore, che negò il diritto di metterla in scena a registi fra le due guerre come Max Reinhardt ed Erwin Piscator.

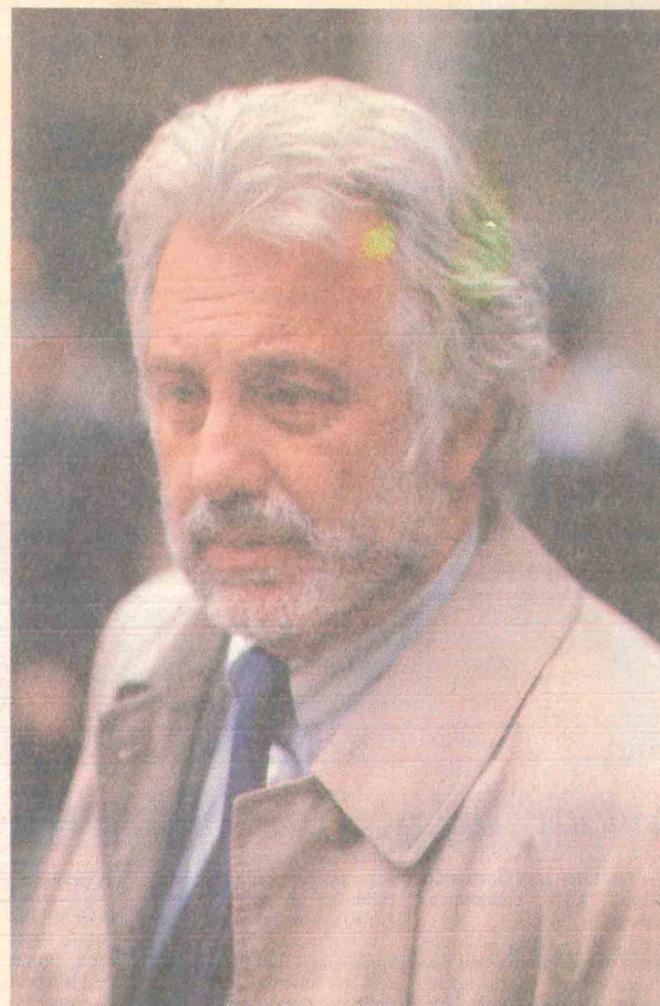
Ed ora - come tutti ormai sanno, perché già funziona un «battage» pubblicitario tipo «show» di Madonna - Luca Ronconi il magnifico, lo sregolato, il testadura, mette in scena il dantesco, sgangherato dramma, approfittando del fatto che né Kraus né gli eredi (ma ignoro se ce ne siano) possono protestare a oltre cinquant'anni dalla morte dell'autore.

Ovviamente, anche per il regista viene formulata, non sempre con intendimenti benevoli, la fatale domanda: dove sta il confine fra genio e follia? Alla quale un'altra se ne aggiunge: stavolta non si romperà la testa, il Ronconi? «Gli ultimi giorni dell'umanità» non saranno anche, professionalmente parlando, gli ultimi giorni del regista più prodigo, diciamo pure più spendaccione, del teatro italiano, i cui trionfi sono coincisi (vedi le nove ore di «Ignoramus» di Holz in una scena inamovibile di pietra e cemento al Fabbricone di Prato; vedi l'allestimento dei «Dialoghi delle Carmelitane» di Bernanos con cinquanta cambiamenti a vista) con fallimentari consuntivi di amministrazione?

«L'arte non ha prezzo», replicano naturalmente i sostenitori di Ronconi, che gli stanno intorno ben stretti, le «pie donne»

votatesi alla clausura dei suoi allestimenti in testa. Brontola invece - possiamo capirlo - il proletariato del Teatro Povero, la cui esistenza dipende dalla buonagrazia di un ministero che è avaro elemosiniere: perché tutto a lui e a noi niente? Tiran fuori quella cifra - quattro miliardi per un mese di repliche, forse meno - con cui oggi si gira un film appena così così, ma che fa girare la testa a Talia, musa del Teatro, morigerata e frugale.

Per la verità, non è che lo Stabile di Torino - abituato ad una gestione alla piemontese, con la lesina - abbia deciso di svenarsi in un raptus suicida. No; i costi della nuova cattedrale ronconiana risultano suddivisi fra sponsor bancari, enti locali, ministero della Difesa, Ferrovie dello Stato e, last but not least, la Lingotto Spa, leggi Fiat. La quale non soltanto mette a disposizione l'immensa fabbrica silenziosa nella vecchia Torino delle case basse e dei tram, ma caccia nell'impresa un bel mucchio di soldi, quasi a voler pagare tutto in una volta un debito verso una città che negli Agnelli non ha mai visto (opinione diffusa fra i torinesi) l'equivalente di mecenate all'americana: e chissà che sotto sotto non ci sia stato il ruolo persuasivo del nuovo sindaco Zanone.



Luca Ronconi, il regista teatrale che ama il rischio. (Giovannetti)

**Nell'«Orlando Furioso» del '68 il pubblico partecipava alla sarabanda «inseguendo» continuamente le situazioni**

Fatto sta che i soldi son tanti; e dati a Ronconi son sottratti ad altri, magari alla Filodrammatica di Moncalieri. Sicché Ronconi, pur continuando a manifestare un franco disprezzo d'artista per i costi di questa sua ultima follia, e forse pregustando (è un po' nella sua natura) le «desiate tempeste», dice nelle interviste che «ha una fifa tremenda», che si considera tutt'altro che intoccabile, anzi fragile come un «biscuit»: «Vedrete, vedrete dopo la prima».

La prima è già slittata di un mese, a fine novembre, secondo una consuetudine ronconiana, perché con lui le prove - somma di azzardi e di ripensamenti - si sa quando cominciano ma non quando terminano. E del resto Luca il magnifico ha ragione: partiti così alla grande, senza badare a spese, cos'è un mese di prove in più?

Siamo al kolossal teatrale, genere inedito nel nostro Paese. Si tratta di dirigere una sessantina di attori, già rotti alle più spericolate messinscena del maestro (la Guarnieri e la Fabbri, la Giannotti e la Zamparini, l'Avogadro e il di Iorio), i nuovi aderenti al club Ronconi (Massimo De Francovich, Massimo Popolizio, Luciano Virgilio, Lino Troisi e la rivelazione Galatea Ranzi), nonché i devotissimi, entusiasti ma inesperti ragazzi che l'Accademia Silvio D'Amico ha mandato su da Roma. Si tratta di ottenere che la tribù attoriale cambi facce ed abiti quattrocento volte, quanti sono i ruoli, senza una smorfia di troppo o un bottone fuori posto. E si tratta di «muovere la massa» su tre palcoscenici (per meglio dire, su tre luoghi dell'azione, perché non di palcoscenici convenzionali si tratterà, naturalmente), in modo da creare una sistemica simultaneità di situazioni e di scene, che gli spettatori, ora seduti sulle tribune a tubi Innocenti ed ora in movimento, vedranno «a loro garbo», seguendo



Un momento dell'«Orlando Furioso», il famoso maxispettacolo messo in scena da Ronconi nel 1968.

stimoli e curiosità, angolarzioni e suggestioni visive.

Questa soluzione, di uno spettacolo ammannito come un menù alla carta, consentirà la quadratura del cerchio. «Gli ultimi giorni dell'umanità» minacciavano le nove ore di «Ignoramus», nonostante certi tagli giudiziari (ma il regista ha dato risalto a personaggi come il Criticone e l'Ottimista, che avevano già retto bene la scena a Basilea in un «digest» del '74). Invece, con la triplice simultanea il tempo di rappresentazione potrà essere diviso per tre.

Soluzione ingegnosa, ma non nuova. L'«Orlando Fu-

rioso» del '68, il già mitico «Orlando Furioso» ridotto per la rappresentazione da Edoardo Sanguineti, che ha girato per il mondo e che conteneva i fondamenti dell'estetica ronconiana, era già nel suo nucleo essenziale una grande macchina espressiva articolata, e in movimento, che «macinava» la favola aristotelsca in dimensione spazio-temporale sempre cangiante, con il pubblico che partecipava a questa dinamica «inseguendo» continuamente le situazioni.

Più visibilmente in «X X» di Wilcock (1971), in «Utopia» da Aristofane (1975), ma anche nelle rea-

lizzazioni successive, quelle di questi anni comprese, Ronconi ha giocato sulla compresenza di diverse situazioni drammaturgiche, sulle distorsioni spazio-temporali, sulle dislocazioni prospettiche dello spettatore; ed ora, con la «sinfonia krausiana», riprende per intero ed anzi amplifica questa proposta telescopica dello spettacolo.

Dice il regista, filosofeggiando: «Oggi siamo come dominati dalla molteplicità, da una visione frammentata e simultanea delle immagini. Il telecomando non è soltanto un accessorio del video, è la rappresentazione tecnologica del nostro

modo di organizzare le visioni. Piaccia o no, il nostro modo di recepire uno spettacolo è diventato questo, e il teatro deve tenerne conto».

Ronconi, o della coerenza. «Della cocciutaggine», dicono i detrattori. «Oggi s'impone la necessità - proclamava nel '66, quando stava abbandonando i coturni dell'attore per buttarsi nella regia - di affrontare l'impegno drammaturgico senza alcuna soggezione agli schemi prestabiliti, con un recupero di tecniche e una proposta di altre tecniche, con l'uso di attori fuori dalla linea accademica e quotidiana, con la scelta di

ambientazioni che ricreino lo spazio scenico». Ed ecco in nuce, in quelle parole, la sarabanda fantastica dell'«Orlando» e, oggi, la quasi dantesca «bufera infernale» del dramma di Kraus.

Dice ancora Ronconi, la barba e le chiome alla Hugo precocemente incanutite dai giganteschi rovellati: «Recitare non è, per il mio attore, fare del naturalismo, o dello psicologismo. È "scoprire il testo", dargli rilievo; e siccome è impossibile lavorare sulle "nuances" in uno spazio vasto come quello del Lingotto, gli attori dovranno recitare Kraus su toni di dimensioni adeguate, immediate, brutali. Tanto più che "Gli ultimi giorni dell'umanità" non è tanto un testo sulla guerra, quanto sulla discussione intorno alla guerra, uno sterminato collage di citazioni d'epoca, colte da un Kraus onnivoro sui giornali, dalla bocca di storici personaggi e da quelle della gente. In una dimensione però visionaria, non realistica».

Queste le (avere) dichiarazioni del regista alla vigilia, che spuntano in mezzo alle mirabolanti anticipazioni della stampa, con gaudium e spes degli sponsor. I vecchi torinesi del Lingotto, intanto, devono domandarsi se non stiano sognando. Che il Lingotto, vecchio elefante mandato a morire dall'automazione, si ridesti a nuova vita? Cosa sono quei furgoni che entrano nella vecchia fabbrica abbandonata stracarichi di pezzi di rotaia, di macchinari, di materiali vari? Perché quelle due locomotive scaricate all'interno, gli aerei di tela alla Francesco Baracca, quel cannone tipo Berta, le Berline capottate anni Dieci, e le gru, le linotypes, le tende da campo, le brande d'ospedale?

Poi i giornali spiegano. No, il Lingotto resta il Museo Grevin dell'automobile. La fabbrica «che fece grande Torino» (e che l'avvolse nella bambagia grigia dello smog, nelle ambasce

dell'industrializzazione) diventa un teatro per una rappresentazione che, secondo l'autore, avrebbero dovuto vedere soltanto i marziani. E i marziani saremo noi, da Ronconi introdotti nel labirinto mentale di Kraus.

Quand'era scoppiata la prima guerra mondiale, stabilitosi in Svizzera con la bella e colta baronessa Sidonie Nadherny (che gli fu a lungo accanto, ma non volle mai sposarlo), Kraus - che s'era già rivelato spirito insofferente e caustico, moralista irridente, fustigatore dei vizi della società austrotedesca, una sorta di Swift viennese - si sentì investito da non si sa quale demone della missione di «cantare», in grottesco, l'incommensurabile, crudele stupidità della guerra.

Abituato a macinare pagine su pagine (la rivista «Die Fackel», «La fiaccola», se la scriveva tutta da solo; e quante frustate menava!) febbrilmente si mise all'opera, costruendo il suo monumento di acre scrittore satirico sullo sterminato, sinistro sciocchezzaio dei discorsi sulla guerra: citazioni giornalistiche, retorica ad uso bellico e, in contropiede, i suoi aforismi al vetriolo, i suoi paradossi di «marziano». La stessa logica - ricordiamolo - lo avrebbe poi spinto a scrivere «Die dritte Walpurgisnacht» («La terza notte di Valpurga»), contro l'apocalisse hitleriana.

«Ho voglia di verificare l'importanza del teatro nella mia vita; scoprire se è solo un fatto illusorio o una realtà che nasce da un sentimento vero». Parole di Ronconi, in una vecchia intervista a Dacia Maraini.

A noi spettatori di questa sua ultima «folle» impresa resta invece una speranza: che nel gran guazzabuglio internazionale, fra patti di distensione e ombre rosse sul Golfo, lo spettro della guerra si dissolva, dentro di noi, come un fantoccio di carnevale, nel crepitio dell'ironia krausiana.