

/ Esplosione di spazi e di voci negli "ultimi giorni"
di Luca Ronconi

Mettendo in scena al Lingotto «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus, Luca Ronconi ha utilizzato codici linguistici che sono propri di vari mezzi di comunicazione, e non solo del teatro. La versione televisiva dello spettacolo presenta non poche variazioni a livello strutturale: ogni "traduzione" da un linguaggio ad un altro, infatti, è sempre un'interpretazione, un adattamento, una sostituzione di schemi e di codici espressivi.

Nel dicembre del 1990 il Teatro Stabile di Torino ha messo in scena, con la regia di Luca Ronconi, il testo di Karl Kraus *Gli ultimi giorni dell'umanità* nell'ex Sala Presse del Lingotto, lo storico stabilimento utilizzato dalla Fiat per la sua produzione automobilistica dalla metà degli anni Trenta fino a pochi anni fa. Nel mese di settembre dell'anno scorso la Rai ha trasmesso la trasposizione televisiva dell'opera, sempre con regia dello stesso Ronconi. In occasione di tale evento, è stato pubblicato il volumetto *Gli ultimi giorni dell'umanità dal Lingotto alla televisione* (Aleph Editore, Torino), per il quale è stato scritto il testo che segue.

La Sala Presse del Lingotto è un locale di enorme estensione, adatto a contenere le grandi macchine di una vecchia fabbrica meccanica, oppure vaste esposizioni industriali, ma del tutto inadeguato ad accogliere una messinscena teatrale. A meno che questa

messinscena abbia caratteristiche strutturalmente diverse da quelle tradizionali nella cultura europea degli ultimi sei secoli. È in tale direzione che ha lavorato Ronconi, utilizzando questo spazio inedito ed "eccessivo" per superare i limiti linguistici delle rappresentazioni teatrali a cui siamo abituati, e insieme per verificare i confini di quella sperimentazione che egli stesso conduce sullo spazio scenico fin dai tempi dell'*Orlando furioso*. Inoltre, la scelta del luogo non può non sembrare suggestiva, se si pensa che dove hanno lavorato generazioni di operai è stata eretta una macchina scenica atta a rappresentare l'umanità dilaniata dalla macchina della guerra.

L'allestimento ronconiano de *Gli ultimi giorni dell'umanità* non è un approccio ad un "teatro impossibile", al "teatro di Marte" di cui parlava Kraus (che lo ipotizzava come unica sede dove poter mettere in scena un'umanità ormai estinta), ma è la scommessa di trovare il metodo adeguato per rappresentare un testo di colossali proporzioni che tanti in passato hanno sognato di portare in scena. «Ho l'impressione», diceva tempo fa il regista a proposito dei suoi lavori televisivi, «che con il passare del tempo i linguaggi dei vari mezzi espressivi siano sempre meno lontani tra loro, ma tendano anzi ad apparentarsi, a confluire quasi in un unico linguaggio che li ingloba tutti». Proprio nello spettacolo del Lingotto (e anche nella sua versione televisiva) sembra che queste parole di Ronconi trovino un loro completo riscontro pratico, perché i codici linguistici sui quali esso è costruito soltanto in parte appartengono ai modi espressivi che si suole definire "teatrali". Il "linguaggio che ingloba tutti i linguaggi" sperimenta forme di comunicazione prese a prestito da ambiti semantici estranei al settore dello spettacolo, e al tempo stesso recupera antichi modelli culturali, quali ad esempio la tragedia e la sacra rappresentazione medievale. Così il lavoro registico sullo spazio sceni-

co è al tempo stesso evasione dalla "scatola teatrale", innovazione a livello di struttura drammaturgica, proposta di una comunicazione totalizzante.

Con la sua selva di pilastri in cemento armato, la Sala Presse si presenta al pubblico del Lingotto ingombra di oggetti "veri", non creati per il teatro (binari ferroviari, locomotive a vapore, vagoni, automobili, macchine tipografiche, carrelli scorrevoli di varia dimensione), e priva di scenografie tradizionali, sipari e "quinte". Lo spettacolo inizia quando ancora gli spettatori non hanno terminato di accedere al grande "corridoio" centrale loro riservato: le voci di vari "strilloni" si rincorrono per tutta la sala annunciando un'"Edizione straordinaria!" A queste seguono altre voci provenienti da vari punti nello spazio, variamente intrecciandosi tra loro, accavallandosi, sovrapponendosi. Ad ogni levarsi di voce corrisponde l'apertura di un nuovo spazio schematicamente caratterizzato (trincea, ospedale, caffè viennese, tribunale, ecc.) o l'apparizione di un carrello che scorre tra il pubblico: in tal modo vari eventi vengono presentati simultaneamente, con una scansione di tempi drammatici precisissima, una studiata ricerca di simmetria.

In questo gioco a incastri non casuale, lo spazio scenico tende a moltiplicarsi, offre allo spettatore una serie di rappresentazioni alternative, *esplode* letteralmente con una sovrabbondanza di proposte visive e acustiche di fronte alle quali nessuno può restare fruitore passivo, ma diventa testimone di eventi, viaggiatore in un labirinto di fatti tra i quali è possibile operare delle scelte. Chiunque può accostarsi a un settore dello spazio scenico per concentrarvi la propria attenzione, oppure può cercare in qualche modo di seguire simultaneamente lo svolgimento di tutti gli eventi, ascoltando brandelli di frasi e spiando da lontano movimenti e azioni: come il passante o il viaggiatore, appunto, che scruta - talora distrattamente - ciò che avviene intorno a sé. Non occorre insomma vedere e sentire ogni cosa per orientarsi in una situazione di completa disgregazione narrativa, nella quale frammenti di accadimenti e di frasi spesso simili tra loro si accumulano in modo da concorrere alla definizione precisa di uno stesso tragitto semantico.

Parzialmente percorribile e fonte di proposte e di sorprese, lo spazio scenico resta co-

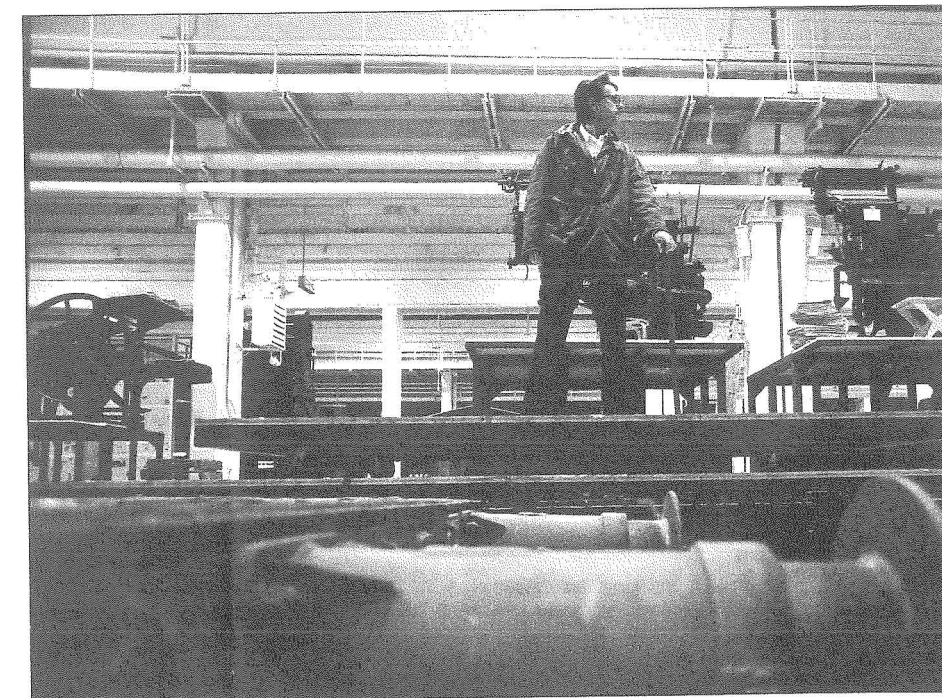
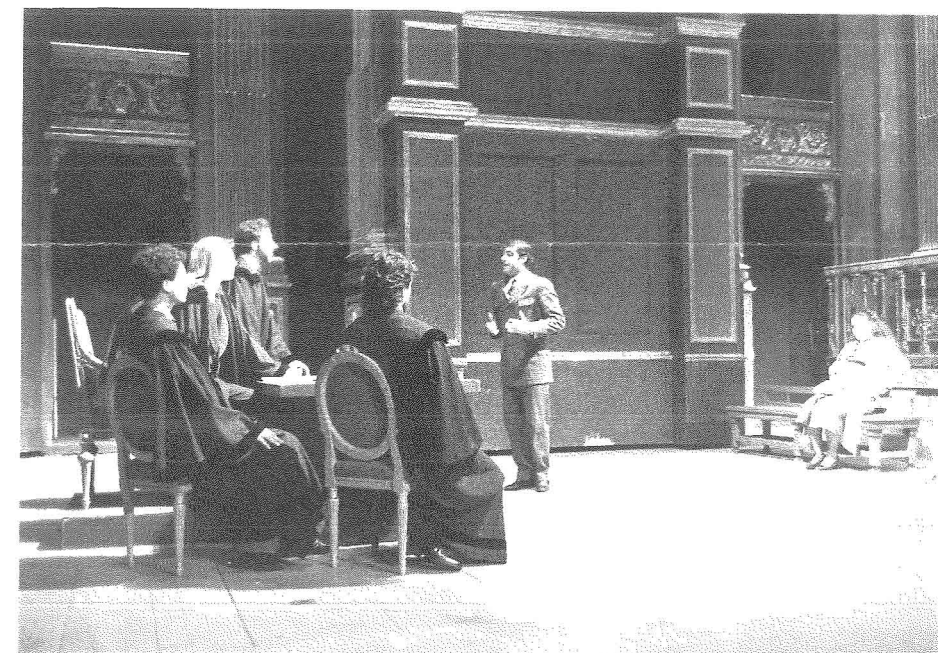
munque un luogo di cui lo spettatore non ha esperienza: egli è immerso in un contenitore senza confini chiaramente delineati, inesplorabile, sfuggente. In questo luogo delle meraviglie sorgono a sorpresa voci e immagini volte a delineare la condizione tragica dell'umanità giunta al momento della propria distruzione.

Il discorso sulle caratteristiche dello spazio scenico e sul ruolo dello spettatore all'interno di quello muta sostanzialmente quando prendiamo in considerazione la versione televisiva dello spettacolo. Nelle sue precedenti regie per la Rai, Ronconi aveva realizzato messinscene appositamente per questo scopo, aveva cioè studiato struttura drammaturgica, scenografia, recitazione, ecc. finalizzate alla ripresa e alla trasmissione video, aveva effettuato le riprese senza la presenza del pubblico in teatro di posa. Le condizioni produttive particolari de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, l'impossibilità di trasportare lo spettacolo in altra sede, il ferreo termine ultimo entro il quale era necessario cessare le repliche (a causa della prevista demolizione della Sala Presse), hanno imposto al regista di organizzare le riprese nel corso delle recite con il pubblico presente (con l'eccezione di due

brevi scene girate "a porte chiuse"). Tutti gli elementi drammaturgici che appaiono nell'edizione televisiva erano già quindi presenti in quella "teatrale", ma ciononostante essi assumono sullo schermo una forma ed una sostanza profondamente nuove e originali.

Il linguaggio degli audiovisivi e della televisione in particolare ha codici specifici, diversi da quelli dei linguaggi del teatro, della gestualità, della performance, ecc. Ogni forma espressiva ha le sue regole "sintattiche", tanto che la "traduzione" di un testo da un linguaggio ad un altro è sempre un'interpretazione, un adattamento, una sostituzione di schemi e codici. Non deve quindi stupire che la trasmissione televisiva dia un'idea assai vaga dell'utilizzazione spaziale della Sala Presse: il video offre allo spettatore una porzione di spazio scenico delimitata, ritagliata dal contorno dello schermo stesso. È lo schermo, insomma, che si sostituisce alla scena, presentando di volta in volta soltanto quelle immagini che il regista sceglie di mostrare.

Soltanto in alcune occasioni una telecamera posta ad un'altezza molto elevata descrive panoramiche che mostrano nella loro interezza i vasti luoghi in cui si svolgono le azioni, e solo quando la visione del "totale"

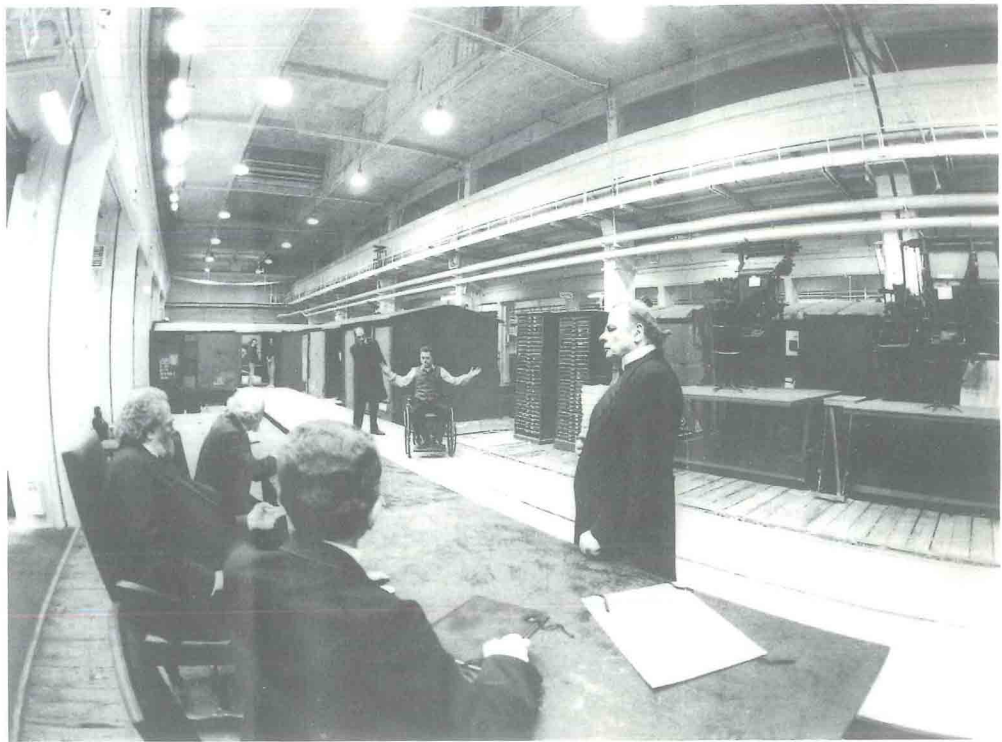


assume funzioni narrative precise. Più spesso vengono inquadrati anche gli spettatori accanto ai quali scorrono i carrelli nel "corridoio" centrale, oppure le loro teste emergono dal margine inferiore di certe inquadrature: essi vengono dunque riconosciuti come parte integrante dello spettacolo, come entità che è degna di occupare una porzione dello spazio scenico. Sono figure immerse nell'ombra, che rappresentano, agli occhi del pubblico televisivo, l'"umanità" a cui Kraus aveva dedicato la sua tragedia. Tutto il mondo, tutta l'umanità diventano in qualche modo "protagonisti", si affollano nello spazio scenico, nel quale viene in tal modo concentrata una tragedia di enormi dimensioni. Lo spazio così compresso e pregnante subisce una serie di "implosioni" le quali provocano aperture oniriche e visionarie che il "tutto visibile" del Lingotto finiva in parte di umiliare.

Fino dalle sue prime esperienze televisive, Ronconi ha dichiarato di considerare l'attività dello spettatore di fronte al televisore più simile a quella di un lettore davanti al libro che a quella del pubblico teatrale. Da un lato, infatti, la trasmissione tv si rivolge sempre soltanto al singolo, il quale sperimenta una fruizione individuale; dall'altro il mezzo video informa, offre dati, racconta, ma non "mette in scena" nulla. Occorre allora, in questo caso, che le riprese video esaltino la dimensione "intima" e "didattica" de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, trascurando tutti gli "effetti" spettacolari, i quali peraltro sarebbero ridotti a misera cosa sul piccolo schermo (se infatti assistiamo al movimento di un vagone ferroviario a pochi centimetri da noi, proviamo sorpresa o persino preoccupazione; se lo vediamo in televisione, lo consideriamo insignificante e banale).

Mentre al Lingotto ogni spettatore cerca di "montarsi" il proprio spettacolo, lo schermo tv si pone come una barriera tra evento e fruitore, per cui quest'ultimo non può intervenire in alcun modo in quello, non può operare scelte, ma deve accettare la scelta compiuta dal regista, dal quale viene condotto in un labirinto di suoni e di immagini secondo un percorso preciso, tendente a comunicare una certa visione del mondo. La struttura episodica e frammentaria del testo di Kraus e dell'allestimento al Lingotto vengono "tradotte" per la televisione in un impianto narrativo. Le varie scene, i vari blocchi drammaturgici, infatti, possiedono necessariamente, nella trasmissione televisiva, un ordine preciso tra loro, così da costituire tutti insieme un continuum temporale e di significati. È la tv stessa che impone a qualsiasi immagine di inserirsi in una sequenzialità, in un insieme iconico organizzato che si configura come discorso, messaggio, racconto.

L'intreccio allucinatorio delle "voci" è forse il dato preminente del testo di Kraus, come nota Calasso nella sua *Postfazione* all'edizione italiana, per cui tutta la struttura



della tragedia ne viene informata. L'autore è la "voce" che si rivolge al mondo raccogliendo con scrupolo tutte le altre "voci" che ode accanto a sé: egli assembla brani di articoli, discorsi, dispacci, lettere, bollettini di guerra, relazioni scientifiche, discussioni da caffè, ecc. e li considera documenti utili per avere il "quadro" della situazione di quel tempo. L'elemento vocale è fondamentale anche nella scrittura scenica di Ronconi, perché ogni personaggio ha una sua consistenza drammatica soltanto come entità capace di esprimere parole. Non possiede una propria psicologia precisa, non compie azioni tali da sviluppare in qualche modo la progressione della vicenda: è un archetipo (spesso privo di nome) con funzione esemplificativa (o di campionatura), che si presenta quale testimone di una situazione sociale e morale. Non esprime opinioni, ma ripete le menzogne diffuse dalla stampa, non cerca neppure di nascondere quella sua profonda stupidità che è effetto non solo della propaganda militarista, ma di tutta una cultura nemica della libertà delle idee.

Quanto è ancora attuale oggi il messaggio apocalittico del letterato austriaco, dopo settant'anni? Nella sostanza, non possiamo dire che l'incubo della guerra sia ormai superato, anzi dobbiamo riconoscere l'impossibilità della pace in un mondo dominato dagli interessi della finanza: viviamo ai confini di una catastrofe sempre prossima ad avere il sopravvento. Quando lo spettacolo del Lingotto venne presentato alla stampa nel novembre del '90, un giornalista fece notare a Ronconi che un tema come quello della polemica contro la guerra era ormai inattuale; meno di due mesi dopo scoppiò una guerra che coinvolse

eserciti di quattro continenti. Come non accorgersi allora con un brivido dell'importanza nel presente delle parole di Kraus sulla guerra batteriologica, sugli obiettivi civili colpiti "per errore", sulla generale disapprovazione verso i pacifisti? Secondo il Criticone la prima guerra mondiale è l'inizio di una nuova era in cui la guerra non avrà più fine: «Essa è imperversata dentro la vita stessa. Il fronte si è esteso a tutto il paese. E vi resterà». Gli "ultimi giorni" dell'umanità sono quelli che stiamo vivendo dal primo decennio del secolo, sono ormai uno "stato cronico" di pace mescolata alla guerra, di pace fondata sugli orrori.

Franco Prono

Sopra e a sinistra: due scene di *Gli ultimi giorni dell'umanità*, messo in scena da Luca Ronconi.