

RONCONI-KRAUS

Tema: la prima guerra mondiale. Su questa impresa, il teatrante italiano si prepara a giocare la carriera

Il regista mette in scena "Gli ultimi giorni dell'umanità", un testo arduo e scintillante dello scrittore austriaco

C omunque vada, sarà l'avvenimento teatrale dell'anno per l'elementare ragione che uno spettacolo così nessuno l'aveva mai messo in piedi. Se c'era una città adatta per ospitare l'impresa era Torino. E, a Torino, la sala presse del Lingotto che da quando non è più una fabbrica è diventato un simbolo architettonico del vecchio capitalismo, della siderurgia, del lavoro industriale come oggi non è nemmeno più pensabile. Entrando, la prima cosa che viene incontro è l'odore penetrante e marcato, come quello degli ospedali e dei refettori. Solo che qui è odore di olio lubrificante, di travesine ferroviarie impregnate, di ferro ossidato. Dentro, ci sono locomotive a vapore, treni interi, carri-ponte, carri-gru, autoblindo, ambulanze, vecchie auto, sacchetti di sabbia delle trincee del 15-18, macchine per la stampa, piane e rotative, una dozzina di quelle linotype d'una volta col crogiolo del piombo e i tasti che vanno su e giù sferragliando mentre allineano le righe di metallo fuso. Letti d'ospedale, bianchi, con le testate a sbarre verticali e sotto il pilaletto: decine di veri, patetici pitale di stagno. L'archeologia industriale, i reperti dissotterrati della memoria borghese, i macchinari e il ferro di fine Ottocento. Luca Ronconi era riuscito a metterli perfino nella "Velchiria" che allestiti per la Scala. Il testo di Karl Kraus certamente gli

dà un pretesto più solido: «Gli ultimi giorni dell'umanità» (Die letzten Tage der Menschheit), è l'ipiccedio dell'Austria dilaniata dalla Grande Guerra, della stupidità dei giornali e delle folle che stupidamente li leggono: un confuso coro di voci da strada, nessuna delle quali coglie nel segno ma che, proprio per questo, danno, tutte insieme, lo spirito del tempo. Questo coacervo in cinque atti, gremito di 207 scene più un prologo e un epilogo, sarebbe una scommessa parata in partenza a volerlo allestire come un normale «copione».

Probabilmente lo sapeva anche il suo autore che in vita (Kraus morì nel 1936) rifiutò il permesso di metterlo in scena nonostante registi del peso di Reinhardt o di Piscator gli garantissero le tecniche e gli stratagemmi più moderni e ingegnosi.

Kraus era consapevole della difficoltà al punto da scriverlo, in apertura alla sua breve premessa al dramma: «La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte». Più tardi si pentì di tanta baldanza e cercò di rimediare sfrendando il testo e riducendo le scene. Il tentativo però fallì anche perché sopravvennero antipatiche complicazioni politiche. In pratica, dal momento in cui è stato scritto, «Gli ultimi giorni» ha avuto solo due

rappresentazioni. Una nel 1964 a Vienna, l'altra dieci anni dopo a Basilea. Pare che nessuna delle due sia risultata indimenticabile. Che cosa può aver spinto Ronconi a ritentare un'impresa così difficile? A parte il fatto che si tratta appunto d'una impresa difficile? Sono domande alle quali non è facile rispondere per uno come lui che parla malvolentieri, sfuggendo di continuo l'interlocutore, nascondendosi dietro toccanti esitazioni. E' certo che su Kraus Luca Ronconi si gioca un bel pezzo di quella che si definisce usualmente «carriera», proba-

bilmente lo stesso rapporto con il Teatro Stabile di Torino di cui è direttore da un anno.

Riempiere una navata del Lingotto con quegli emozionanti relitti del nostro passato prossimo, animarli con quasi cinquanta attori, far muovere quei treni, far cigolare quelle linotype e gemere quei torchi, far parlare le folle viennesi, farle gridare con voci opportunamente amplificate mentre si agitano, adeguatamente illuminate, lungo un praticabile di molte decine di metri, in primo luogo costa. Intorno ai quattro miliardi, si dice, e anche questa è una cosa che in teatro non s'era mai vista. Se nessuno è disposto a confidare cifre più precise, dipende probabilmente dal fatto che, oggi come oggi, nessuno sa bene quale sarà il vero costo finale, quando tutte le

somme saranno state tirate. Dipende anche da come andrà lo spettacolo. Sulla carta sono previste quattro settimane di repliche (a partire da fine novembre) e poiché la capienza della navata è di mille persone, se fossero quattro settimane di «esauriti» si tratterebbe di 24 mila spettatori. Non è una cifra «televisiva», ma non è nemmeno poco. Quello che si sa è che circa la metà dei soldi li ha messi la Fiat attraverso la società Lingotto Spa. Un investimento culturale sul quale si può discutere (e infatti si discute), ma che rientra sicuramente tra gli stanziamenti che una grande impresa può fare. Poi c'è il contributo della Cassa di Risparmio, l'aiuto delle Ferrovie dello Stato che hanno messo a disposizione locomotive e vagoni. Tra l'altro è stato rimesso in funzione il vecchio tronco di binario che entrava nel Lingotto per il trasporto del «prodotto finito». Poco meno di un miliardo e mezzo lo ha stanziato lo Stabile dal suo bilancio ordinario per la stagione in corso.

Naturalmente la discussione se valga la pena di spendere quattro miliardi per uno spettacolo che nasce intrasportabile in partenza e che starà su, ad andar bene, un mese, potrebbe essere molto lunga e accorata. In un paese dove le sale di rianimazione sono quello che sono e le aule scolastiche anche e i problemi del Sud eccetera. Almeno in questa sede però, cioè su un giornale come «Mercurio», la darei per fatta. Non per cinismo e nemmeno per eccessivo amore del

Una coppia da fine del mondo

di CORRADO ALIGIAS



Quel cannibale che si mangiò l'Europa

Il grande autore satirico non voleva redimere il mondo, voleva denudarlo. Suo bersaglio è la Stupidità Universale

di GIORGIO MANACORDA

Bello a scapito dell'Utile. Non per brevità e nemmeno in forza dell'ovvia constatazione che poi ognuno resta del parere che aveva. Eviterei l'argomento perché il torto e la ragione si vedranno soltanto alla fine. Se lo spettacolo sarà ciò che certe premesse lasciano intruire, nessuno parlerà di miliardi. In caso contrario, si parlerà solo di quelli. E' per questo che, come dicevo prima, Luca Ronconi su «Gli ultimi giorni» si gioca un bel pezzo di carriera.

Dunque l'impresa è difficile. Però bisogna anche dire che l'idea di partenza è geniale. Kraus pensava a una rappresentazione che sarebbe durata dieciserate. Ronconi - che in fatto di lunghezze e di orari non è certo tenero con i suoi spettatori - ha fatto in modo di comprimere tutto in due ore e mezzo circa. Come? Rappresentando contemporaneamente più scene. Quel praticabile a ferro di cavallo, lungo decine e decine di metri, diventerà il celebre Ring di Vienna, luogo deputato, scenario collettivo, del dramma di Kraus. All'interno del ferro di cavallo gli spettatori si muoveranno a piacer loro fermandosi a guardare ciò che meglio crederanno. Intanto, tutto intorno, altre scene si verificheranno, si leveranno altre grida, altri commenti, altre grottesche tragedie si compiranno. Anni di teatro sperimentale ci hanno abituato a ogni stravaganza e credo che ormai siano pochi quelli disposti a meravigliarsi davanti a una trovata formale. In questo caso

però l'idea di Ronconi, simile a quella del celebre «Orlando furioso» (Spoleto, 1969), arriva dritta al cuore degli «Ultimi giorni». Scrivendo il suo dramma Kraus aveva in mente le frasi, i detti, gli slogan, le pubblicità, i commenti, le parole perdute, i titoli, che chiunque avrebbe potuto raccogliere, negli anni della guerra, sui giornali viennesi o in strada. Per quasi la metà, il suo testo è fatto di citazioni e la tragedia scaturisce da un montaggio documentario, da un incredibile impatto linguistico, sociale ed etnico.

Prima di ogni scena una didascalia fornisce il puntiglioso elenco dei personaggi che vi prenderanno parte: «Gli strilloni. Un dimostrante. Un cittadino colto. Una prostituta. Diversi passanti. Un malvivente. Lafolla. Due reporter. Due fornitori militari. Quattro ufficiali. Un piccolo medicante. Due ragazze. Un vigile. Un intellettuale».

Un testo del genere, dice sottovoce, tra mille esitazioni, Ronconi, rappresentato su un normale palcoscenico non ha senso. Infatti la ragione, non avrebbe senso. Forse non sarebbe nemmeno possibile allestirlo. Per metterlo su, l'idea dello svolgimento simultaneo di più scene è la migliore, forse la sola all'altezza della situazione. Non solo perché riduce a proporzioni umanamente tollerabili la durata dell'evento, ma anche perché riproduce e

mima, nel momento in cui lo restituisce allo spettatore, il metodo usato da Kraus per scrivere il suo testo. L'annegamento del lettore, dice anche Ronconi, è implicito in questo testo maestoso e mostruoso, la sola alternativa è di farlo diventare, molto a lungo, il proprio *livre-de-chevet*.

Ronconi aggiunge altre cose. Per allestire «Gli ultimi giorni», dice, ci sono in realtà due strade. O trattarlo come un testo letterario, per esempio leggendolo semplicemente in pubblico, oppure accettarne la sfida tirando fuori ogni teatralità

dai risvolti in cui la teatralità è andata a cacciarsi: nella sovrapposizione delle voci, nella miscela di banalità e d'intelligenza, di sordido e di eroico, di drammatico e di ridicolo che c'è sempre, confusamente mescolato, nel teatro urbano delle scene di strada. Lo spettacolo, assicura, rispecchierà anche in questo i materiali di partenza offrendo a ogni spettatore la doppia scelta: ammettere nella babelica totalità, come a ognuno di noi è capitato cento volte in una qualsiasi piazza, o seguire i dettagli perdendo di vista il tutto. Visto così, il collage di citazioni fatto da Kraus, quest'opera profetica e visionaria, trasforma tutto in dialogo e in teatro, compreso il processo attraverso il quale si forma la cronaca quotidiana, non solo i fatti, ma il loro

blando e infedele surrogato rappresentato dai giornali. Nell'«Uomo senza qualità», Mussil osserva a un certo punto, sogghignando, che i fatti reali sono sempre più lontani e sfumati e che la sola realtà di cui si dispone sono le notizie riportate dai giornali. Kraus - che nei confronti della stampa era molto più feroce - aggiunge che talvolta i fatti esistono solo perché, scrivendone, i giornali li hanno creati. Una didascalia torna di continuo nel dramma «Si formano capannelli», e le frasi che i vari personaggi ripetono sono per lo più quelle apparse sulle gazzette. Ecco perché le ambigue relazioni tra realtà e cronaca, tra fatti e commenti, sono uno dei temi dello spettacolo. Le rotative e le linotypes, dice Ronconi, ne sono il segno scenografico.

Ciò che nello spettacolo sicuramente mancherà è l'atmosfera da «finis Austriae», il mito della decadenza asburgica, la nostalgia venata di lacrime del «mondo di ieri». Kraus non ha scritto, secondo Ronconi, un testo documentario sui fatti, semmai una raccolta di travisamenti su quei fatti, in ogni caso è riuscito a creare un qualcosa che sarebbe sbagliato relegare ai primi decenni del secolo perché invece ci riguarda molto da vicino. In questo concorda con un'osservazione di Roberto Calasso (Adelphi è l'editore italiano del testo), che a proposito di questo dramma ha scritto: «Così è arrivata l'età perennemente sospesa nel segno di questi «ultimi giorni dell'umanità» che non finiscono mai».



Un libro mostruoso, proliferante e ingordo come un cancro, eppure pieno di fiori ed eruzioni, di fuochi, di tenebra, e di orrori e di sarcasmi, e inaudite felicità della scrittura. Questo libro grande e perverso è un inno indignato e partecipe alla conflittualità perenne. E' un libro infernale, è un libro dedicato al male del mondo. Ha ragione Roberto Calasso quando dice che non è un libro «edificante», benché contro la guerra. Kraus non voleva redimere l'umanità, voleva denudarla; che questo, poi, potesse risultare d'aiuto al prossimo suo, era un fatto possibile, ma secondario. Questo libro dice che gli assassini governano il mondo e mandano la gente al massacro in tempo di guerra, ma seguono ad uccidere in tempo di pace. L'assassino, direbbe Ingeborg Backmann (che di Kraus è una sorta di svagata, metafisica discendente), è l'unica forma dei rapporti umani. E Kraus sapeva di es-

sere anche lui un assassino, anzi un assassino di professione. Che cosa è uno scrittore satirico se non un killer? Canetti, dopo aver detto che Kraus è «il più grande scrittore satirico di lingua tedesca, l'unico nella letteratura di questa lingua che abbiamo diritto di nominare accanto ad Aristofane, Giovenale, Quevedo, Swift e Gogol», dice che Kraus ha in comune con quegli scrittori «una sostanza del tutto peculiare, che chiamerei la sostanza assassina». Walter Benjamin, sempre a proposito di Kraus, va anche più in là: «Lo scrittore satirico è la figura nella cui veste il cannibale è stato accolto nella nostra società». Un cannibale smodato e onnivoro che la società se l'è voluta mangiare e rivomitare tutta.

L'assassino appare come l'unica forma dei rapporti umani. Da un certo punto in poi (luglio, 1915) questo cannibale non si è più accontentato di spillucchiare ghignando e ridendo, niente più stoccatine e assaggi: inizia la grande antropofagia abbuffata, il magnifico deforme esilarante banchetto della tragedia assoluta. Tutta «la materia bruta» che pas-

saremmo entrati nell'era della Volgarità. Per allontanare l'arroganza della Volgarità Karl Kraus si nutre di stupidità nel tentativo di restituirla come intelligenza: intelligenza del fenomeno della stupidità diffusa. Ecco perché Kraus è un killer, ma, come tutti i killer di qualità, *malgré lui*, rischia di essere un eroe. Perché la qualità, cioè lo stile, è tutto. Infatti, «la prima preoccupazione di Kraus è stata di distinguere informazione e opera d'arte». Per questo, come seguita a ricordare Benjamin «non si è stancato di denunciare Heine», che, secondo lui, era colpevole di avere contribuito a mascherare «il confine che separa il giornalismo dalla poesia». Un confine che per Kraus era vitale, nutrendosi di giornalismo e producendo letteratura.

Kraus non considerava la stampa uno strumento di informazione, ma uno strumento di persuasione occulta, l'origine di ogni falsificazione. Eppure era la fonte privilegiata della sua ispirazione: dove avrebbe potuto prendere, altrimenti, le notizie, gli spunti polemici, dove cogliere sublimi insipienze stilistiche se non sui giornali? Kraus affondava le mani nell'enfasi delle gazzette, pescava nel mare dei sargassi della quotidianità lo spezzone di verità, la scheggia ine-

splosa che bastava saper innescare. Gli era sufficiente isolare una frase per uccidere chi l'aveva pronunciata. La citazione in mano sua è un'arma. Par di coglierne il sorriso sadico: «Mettere il mio tempo tra virgolette». Non per caso uno dei generi più coltivati «dall'uomo più malvagio di Vienna» è l'aforismo, di cui lo stesso Kraus diceva che «o dice una mezza verità o una verità e mezza».

Un aforisma dice una mezza verità o una verità e mezza. Kraus sembra non conoscere il senso della misura: o la folgorazione di poche righe o quel gesto sterminato che è «Gli ultimi giorni dell'umanità». E' l'unico libro che ha scritto, gli altri sono raccolte di articoli, saggi, aforismi e poesie. Ma questo affresco al nero della società europea alla svolta della prima guerra mondiale non è un testo teatrale, ma un romanzo. Un romanzo in cui siano saltate descrizioni e divagazioni, riflessioni e, insomma, tutta la dimensione interiore. E' un romanzo d'azione in versi e dialoghi. Benché sia stato messo in scena (ed ora Ronconi lo mette in scena) non è un'opera per il teatro. E' pura epica, sia nel senso che è un'opera narrativa, sia perché il suo vero modello o punto di riferimento sono i grandi poemi epici - o forse certi grandi romanzi «picareschi» del Seicento che ne sono la continuazione rovesciata. D'altronde, la «Courasche» o il «Simplicissimus» di Grimmelshausen non sono per la guerra dei trent'anni ciò che «Gli ultimi giorni dell'umanità» è per la prima guerra mondiale? Nella Vienna del crepuscolo asburgico, Karl Kraus è stato la coscienza aspra e ironica di «una città che produceva estetica come materia prima». Questo spiega la sua insofferenza per l'artefatto, il leggero, il frivolo, il «letterario». La sua insofferenza per Hofmannsthal, per esempio, e il suo amore per Wedekind, invece. Karl Kraus tendeva a una scrittura essenziale e duttile, ancorata alla lingua viva, senza orpelli, funzionale alla satira. La sua stupefacente capacità di giocare con la lingua non è mai un gioco. Perché in lui c'era una necessità interna: qualcosa di profetico, e quasi di sacerdotale. Vedevo la sua epoca da fuori, ma la vivevo sulla propria pelle. Il suo è un sarcasmo oracolare.

Ronconi e Kraus in un disegno di Dariush e Ronconi fotografato al Lingotto