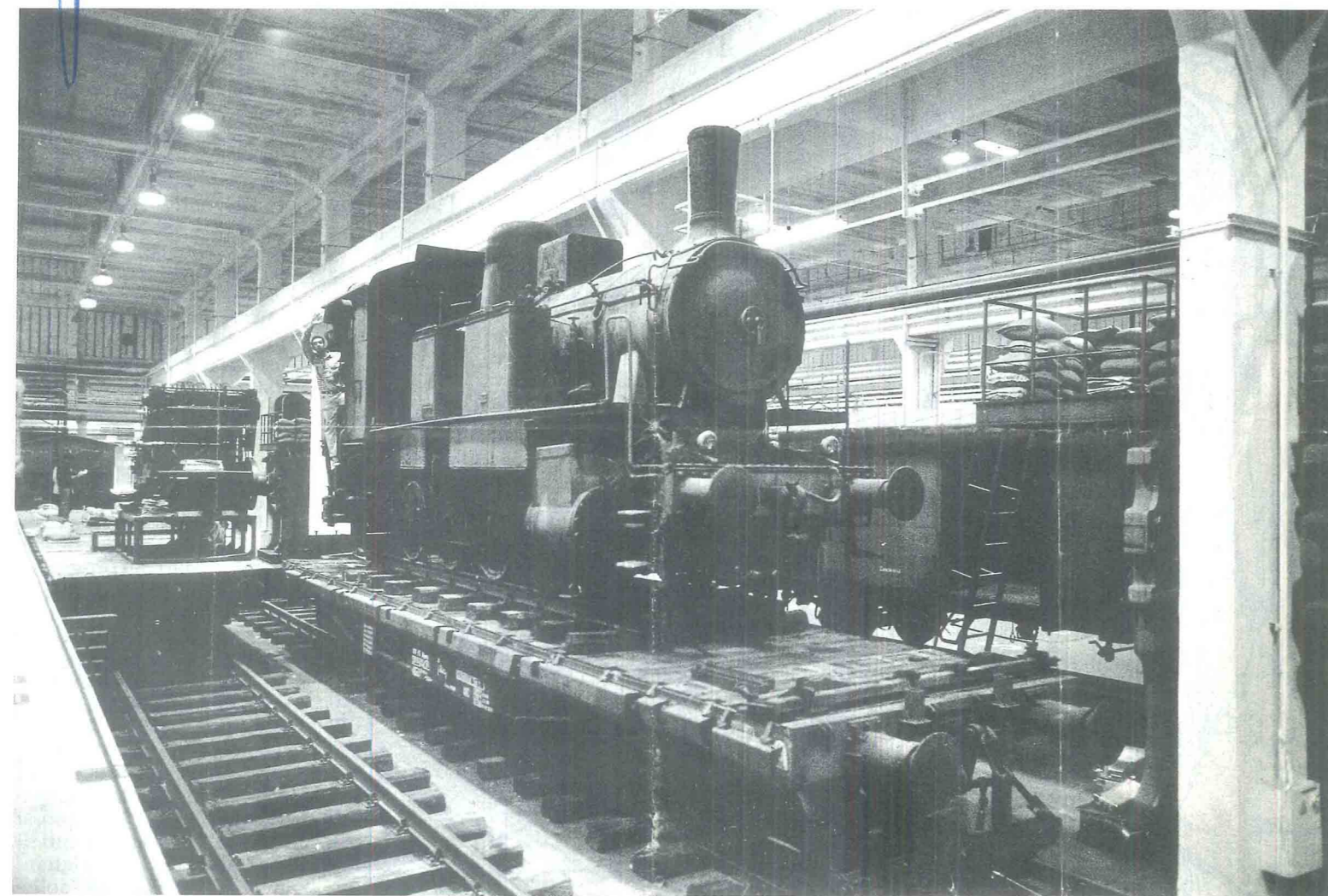


# Molti rumori per il Nulla



● di MAURIZIO GRANDE

Torino. Tra le peculiarità dell'immenso dramma di Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, si deve annoverare innanzitutto lo spostamento d'accento dal *visivo* all'*acustico*, dalla centralità della scena ottica alla «illocalità» dell'ascolto tumultuoso delle voci della strada, del caffè, della camera da letto, del fronte, del negozio, del gabinetto ministeriale, senza restrizio-

ne di campo percettivo. Il testo di Kraus è un attentato alla struttura e alla forma del dramma in quanto unità organica di parti e d'azione, ma è ancor più un attentato all'idea di rappresentazione scenica e di «finzione teatrale».

Elaborando un materiale verbale caotico nella sua quasi-immediatezza, Kraus andava scrivendo qualcosa che al massimo poteva essere detta più che letta, meno che mai trasposta in una scena. In tal

modo, andava componendo per giustapposizioni e incastri di voci un interminabile «spettacolo» fuori del teatro, un flusso di suoni e parole la cui spettacolarità consisteva nel superamento del luogo teatrale tradizionale o anche sperimentale.

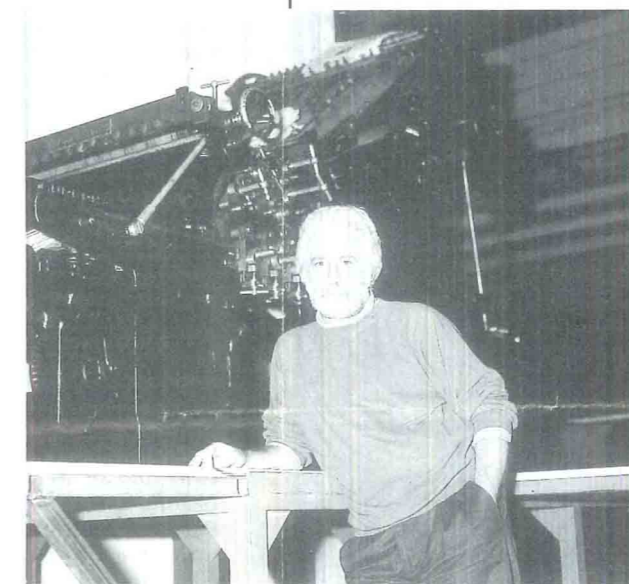
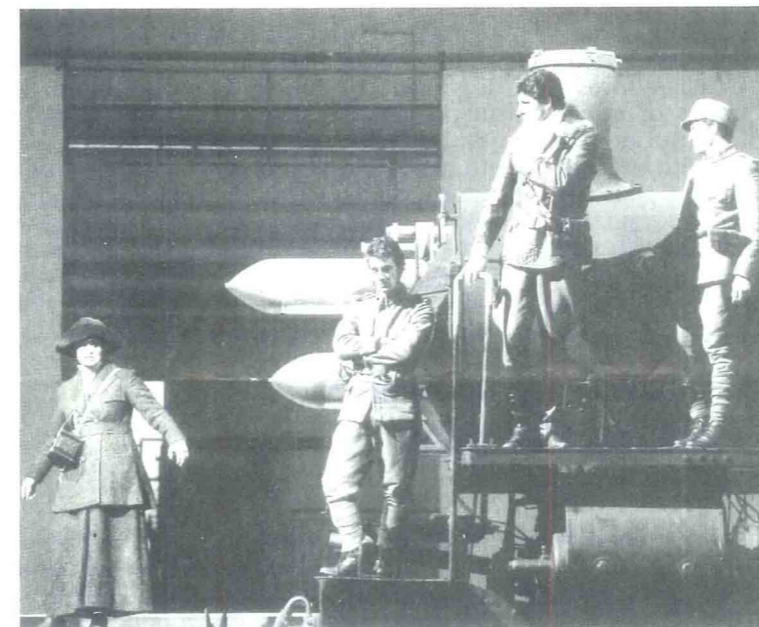
Luca Ronconi ha colto questo senso «antiteatrale» dell'opera di Kraus e ne ha fatto qualcosa di vagamente estraneo all'idea di spettacolo o di «messa in scena», utilizzando l'ex sala presse del Lingotto

«Gli ultimi giorni dell'umanità», a Torino: uno spettacolo al limite del teatro, in cui si duplica la tragedia della guerra mentre sta accadendo

Fiat come spazio in continua evoluzione, nel quale non vengono ricostruiti il Ring viennese o il caffè o il Fronte, ma dove Ring Caffè e Fronte compaiono come pezzi di una scenografia mutante montata su ruote e carrelli. Allo stesso modo, i personaggi non sono altro che simulacri di una umanità che va al macello «in simultanea» (cioè nella parata militare, al Fronte o nel negozio dell'accaparratore), ripetendo le



Karl Kraus. Sotto, Annamaria Guarnieri con Filippo Gili, Francesco Siciliano e Martino D'Amico in una scena di «Gli ultimi giorni dell'umanità». In basso, il regista Luca Ronconi



## Scrittura in movimento

Intervista a Luca Ronconi

Mi sembra che tu abbia adottato il testo di Kraus come superamento della messa in scena o dell'idea di spettacolo, rovesciando la dichiarata «irrappresentabilità» del dramma nel suo contrario, in una specie di teatro iperbolico.

Andare al di là delle convenzioni teatrali è imposto dal testo; non è una esigenza di «novità», ma una vera e propria necessità artistica. Noi non siamo gli esecutori testamentari degli autori, dunque possiamo andare oltre le loro intenzioni. Per di più, le possibilità odierne della messa in scena erano impensabili ai tempi di Kraus. Oggi si può mettere in scena questo testo senza cadere nel brechtismo o nel cabarettismo Anni Venti, lavorando sulla percezione dello spettatore e non sulla «macchinaria» più strepitosa. Questo spettacolo è anche fondato su modi diversi di assistere allo spettacolo. Gli attori possono ritagliarsi il loro pubblico, aprire intervalli, stabilire pause, così

come il pubblico può seguire autonomamente le cose che più lo attraggono o lo interessano senza perdere niente dell'insieme. Infatti, il montaggio simultaneo non toglie nulla alla sequenzialità della vicenda.

Come è nata l'idea di costruire un vero e proprio scalo ferroviario? C'è una qualche attinenza con il vagone di *Strano interludio*?

Anche questa soluzione è stata in qualche modo imposta dal testo. Ci troviamo dinanzi a un insieme di materiali grezzi, spesso immediati, in continua trasformazione; lo spettacolo doveva rispettare la mobilità della scrittura drammaturgica, anche nella sua apparente aleatorietà. La logica di fondo è data dall'esigenza di mobilità che deve avere uno spettacolo del genere, per non essere né una visita guidata né un dramma a tappe. Il rovesciamento dei normali rapporti di percezione fra spettacolo e spettatore richiedeva un tracciato mobile e non uno schema fisso.

All'interno di questa continua mobilità, il Criticone e l'Ottimista si ritagliano uno spazio centrale, quasi monumentale.

Ancora una volta, ciò è dovuto alla struttura del testo. Quando mette in campo il Criticone e l'Ottimista, l'autore non si limita più a «registrare» ciò che sente, sia pure in maniera distorta. Al contrario, accanto a ciò che sente *fa ascoltare* ciò che sentono questi personaggi, determinando due distinti piani di percezione e di comunicazione. Anche questo è un elemento di mobilità della scrittura drammaturgica, che crea diversi piani di ascolto e di rifrazione.

m.g.

formule stereotipate, turpi e malsane, della stampa-sciacallo. La requisitoria di Kraus nasce dalla nausea per le menzogne, le aberrazioni esaltanti, la bigiotteria idealistica di un giornalismo tronfio e corrotto, cassa di risonanza di una ideologia della strage da inoculare nelle folle avidi di resurrezione nel sangue.

Scritto durante gli anni della Grande Guerra, il testo di Kraus è l'orrida *ripetizione verbale* della guerra, come ha scritto Roberto Calasso nella postfazione alla edizione italiana (traduzione di Ernesto Braun e Mario Carpitella per Adelphi) di questa monumentale tragedia in cinque atti (settecento pagine, duecento scene, una miriade di personaggi e di luoghi dell'azione). Si tratta della «ripetizione» di materiali verbali prelevati in gran parte dal Ring e dai giornali, redistribuiti sulla pagina scritta e rifluiti nella lettura orale che lo stesso Kraus eseguiva in pubblico. L'impresa di Ronconi è stata di farne uno spettacolo al limite del teatro, saggiando le possibilità di *resa fisica* di un testo che nasce come dissoluzione dei generi drammatici e come inaugurazione di una scrittura aberrante: duplicare la tragedia della guerra mentre sta accadendo, utilizzando le espressioni di una folla cieca «parlata» dalla stampa di Stato.

Nei locali del Lingotto, Ronconi ha allestito un vero e proprio scalo ferroviario, con binari, carrelli, locomotive, vagoni, ponteggi su ruote, e manovrato a mano da circa sessanta tecnici. Lo spettacolo è anche un saggio sulla mobilità della scena e sulla ricezione, dato che gli spettatori seguono ciò che accade in simultanea scegliendo il punto di vista e la stessa collocazione fisica, dal momento che si spostano liberamente nel grande corridoio centrale del padiglione. Il binario, il carrello, la piattaforma mobile, il podio scorrevole da cui gli attori parlano, gli oggetti-monumento (le linotypes montate su supporti dai quali gli strilloni annunciano le innumerevoli «edizioni straordinarie»): tutto è una gigantesca tribuna della guerra ascoltata e parlata da una folla che è la vera protagonista del dramma, così come il protagonista dello spettacolo di Ronconi è il pubblico trasformato in folla-attore.

Impossibile rendere conto di questo «non-spettacolo» di spazi e tempi simultanei, la cui sintassi è data da una alternanza di piani diversi e di relazioni aperte fra insieme e dettaglio, fra scena «dominante» e contrappunto che la riverbera in diramazioni «locali» (le lettere dei soldati, le fucilazioni dopo sommari processi, gli

speculatori, gli agitatori, il mercato nero e così via). Treni e vagoni, automobili d'epoca e seggiolini volanti, letti da campo e sacchi di sabbia da trincea, mortai e tavolini da caffè montati su carrelli vanno e vengono tra i corridoi paralleli del padiglione industriale, materializzando le larve di un atroce spettacolo «che trascorre per cento scene e cento inferni», come ha scritto Kraus, in una vicenda «impossibile, frastagliata, priva di eroi».

Tra le figure di rilievo spiccano alcuni «caratteri» abnormi: la signora Wahnschaffe di Marisa Fabbri, querula e feroce, tutta fanatismo nazionalista e tendine da cucina; il Criticone (alter ego di Karl Kraus) interpretato da Massimo De Francovich, che porta in scena questo simulacro della passione etica con una pulsione energetica e uno stile intellettuale inusitato tra gli attori italiani; la corrispondente di guerra di Annamaria Guarnieri, sublime per orrenda stupidità; il vibrante staccato metallico di Galatea Ranzi, che annuncia da un altro pianeta il ribrezzo per questa vile umanità. E ancora: Luciano Virgilio (l'Ottimista), Claudia Giannotti, Piero Di Iorio, Mauro Avogadro, invasato generale austriaco che danza sulla disfatta. ■

## Nella fabbrica della Balilla

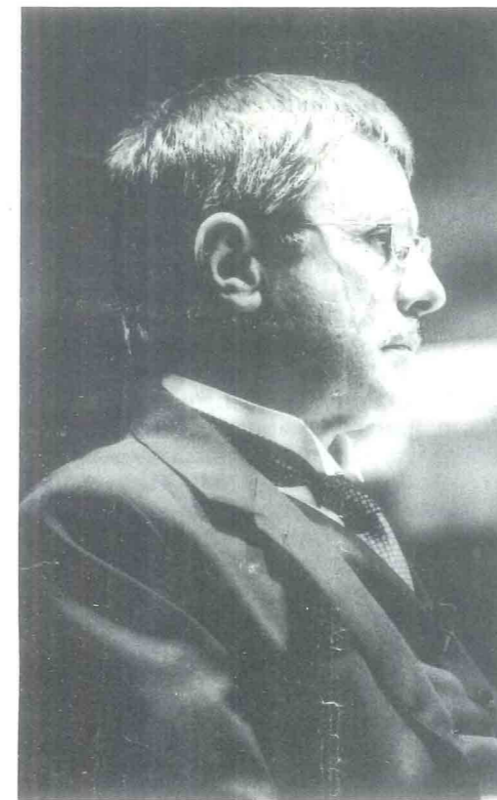
● di ORESTE PIVETTA

Per inconfondibile scherzo del destino, il più imponente monumento al lavoro italiano, dopo mezzo secolo di travagliata esistenza, si ritrova a sopravvivere inoperoso: un relitto che copre 126mila metri quadrati, adagiato lungo la ferrovia, alla vista delle montagne, blandamente riciclato come spazio espositivo, luogo di congressi, palcoscenico per spettacoli di vario tipo.

Una sorte amara e forse inattesa a chi, vedendolo da lontano o visitandolo, aveva celebrato il Lingotto, la prima grande fabbrica neo-taylorista della Fiat, inaugurata nel 1922, come un esempio fulminante di ordine, razionalità, progresso. Edoardo Persico, intellettuale e architetto di grande valore, ne era rimasto colpito al punto da

scrivere: «Questa fabbrica sembra esistere in sé come un'idea morale, un esempio della struttura delle leggi». E poi: «Quando fischia l'ultima sirena, gli operai all'uscita sembrano immensi battaglioni che sfilano dietro bandiere: li guida un'invisibile bandiera sulla quale sono scritte parole inesorabili che l'uomo può scordare talvolta; ma che la volontà di Dio ha segnate in fondo alla coscienza dei popoli, vero gregge dell'ordine. Un ordine antico di obbedienza...».

Al di là dell'enfasi e delle metafore, sono parole che una verità la comunicano: la verità cioè dello sfruttamento secondo i ritmi inesorabili della catena di montaggio introdotti per la prima volta dall'America di Ford nell'Italia degli Agnelli. Il padrone, nel sogno o nell'alibi del pro-



## Ombra su ombra

Il teatro totale di Ronconi ci restituisce i lividi colori della nostra sconfitta. È appare ormai lontana la danzante fantasia che accendeva l'Orlando furioso

● di ALBERTO ASOR ROSA

1. Il teatro totale di Luca Ronconi. Nell'immensa sala presse della Lingotto Luca Ronconi ha radunato rotative, locomotive, carri ferroviari, trincee, ospedali da campo, redazioni giornalistiche, caffè viennesi, e soldati, ufficiali, nobili, borghesi, proletari, potentati dell'esercito e vili straccioni. Un palcoscenico così, pochi registi hanno mai potuto sognarlo, concepirlo e praticarlo. Eppure, si capisce che il confine per quanto sterminato della sala, ani-

mata dal principio alla fine da dieci scene contemporanee, rappresenta soltanto l'obbligata reclusione di un processo espansivo, che, se potesse, abbraccerebbe strade e piazze, folle e macchine, fino a identificarsi con una straordinaria, infinita dimensione metropolitana. L'illusorietà più spinta del gioco scenico tende a coincidere con la realtà assoluta delle situazioni umane portate sulla scena. I *tableaux vivants* della rappresentazione sono le rappresentazioni teatrali della vita. Ciò che è morto, è come se fosse vivo; e ciò che è vivo è, in effetti, già morto.

Nel pieno della sua maturità, Ronconi torna dunque all'invenzione del *Furioso*. Ma il grigiore tetro della sconfitta, dell'umiliazione e del dolore ha sostituito i colori vivaci della danzante fantasia ariostesca. Non è più tempo di festa. La totalità del teatro ronconiano ci restituisce ora, come uno specchio livido, i colori smorti della nostra sconfitta. Anche Ronconi ha come

In alto, Massimo De Francovich; sotto, Marisa Fabbri con Anna Gualdo e Luciano Melchionna; a sinistra, Franco Mezzera



gresso, si faceva sentire di più cominciando a promuovere la produzione in serie per i consumi di massa a venire (al Lingotto negli anni Trenta nacque la prima vettura popolare, la Balilla, alla quale seguirà non molto tempo dopo la ultrapopolare Topolino), attraverso un'organizzazione parcellizzata, spersonalizzata, dettata da tempi vincolanti, del lavoro.

Quale fosse il risultato e che cosa insomma diventasse il Lingotto per chi vi trascorreva ore e ore lo spiegano con grande efficacia gli stessi operai torinesi, che a partire dal 1927 titolarono il loro giornale interno *Portolongone*. Trasferite macchine e catene di montaggio altrove (l'ultimo prodotto fu la Lancia Delta nel 1979, ma la crisi di obsolescenza si era manifestata molto prima), adesso si ricorda il Lingotto come opera di architettura di un ingegnere Fiat, Giacomo Mattè Trucco, lodata da Le Corbusier (che confessò di aver tratto ispirazione dalla pista sul tetto - la pista di prova

delle auto - per risolvere problemi di viabilità nel suo piano di Algeri), esempio di «stile futurista» come decretò Marinetti, lo si ricorda per la bella rampa elicoidale che conduce dai piani bassi, scandendo i diversi momenti della lavorazione, fino alla pista di prova, per i grandi capannoni, le grandi sale delle officine articolate da una maglia di pilastri a sei metri uno dall'altro (maglia che peraltro segnò la fine del Lingotto perché impedì l'installazione degli imponenti macchinari, propri della nuova automazione), per le visite di Mussolini, sempre accolte nel gelo più feroce e ostile dei lavoratori torinesi.

La Fiat, oculatamente, pensò presto a un riutilizzo dell'imponente manufatto (in una zona peraltro accessibilissima di Torino dietro lo scalo di Porta Nuova) e bandì un concorso internazionale a inviti cui parteciparono venti prestigiosi architetti, alla ricerca di soluzioni materiali e di destinazioni d'uso, le solite

peraltro - alte tecnologie, ricerca, centro congressi, università, parco della scienza - tranne azzardate proposte di edilizia popolare. Alla fine la Fiat, d'intesa con il Comune, affidò un incarico all'architetto Renzo Piano (il quale era già intervenuto per adattamenti parziali in funzione di alcune occasionali manifestazioni). Nel progetto di Piano (che propone spazi di ricerca, per piccole imprese, spazi di congressi e mostre, eccetera eccetera) la terra e il verde di alcune collinette aggrediscono gli edifici facendo sparire a volte uno a volte due dei cinque piani delle palazzine, così che viene meno la rigida e spettrale imponenza della fabbrica, che sembra adagiarsi lentamente nelle tenebre, rievocando, finalmente anche per il visitatore di passaggio, quel che aveva rappresentato per migliaia di operai negli anni più duri del fascismo: una prigione, appunto, tenebrosa quanto può esserlo *Portolongone* e insieme la speranza di qualche cosa di nuovo.

piuto, come lo Spirito del tempo, una parabola. E ce la mostra.

2. *Lo spettatore solitario.* Nello spazio magico evocato dalla teatralità onniavvolgente s'aggira la folla borghese, che può essere la sola spettatrice di quel teatro (perché gli altri spettatori non ci sono, sono assenti). Obbligata a spostarsi di situazione in situazione, avvolta nelle spire dell'invenzione registica, invece di compattarsi secondo un'unica intuizione, essa si frammentizza, si spezzetta, si isola in monadi circoscritte, ognuna delle quali lancia uno sguardo obliquo rispetto a quello di tutte le altre. Invece di comporsi, la folla si scompone: ognuno segue il filo che può. Sorrisi, battute, commenti, sospiri, sbadigli, marciano le diverse identità in modo indelebile. Quello che la «sala teatrale» solitamente unisce, Ronconi divide. La sen-

ti corre per il filo della schiena, quando pensi, ascoltandolo, che la recita prosegua. E che l'orrore del 1914 da allora non ha avuto più fine, è ancora in atto. Nessun gesto di reazione è possibile, perché lo spettatore è solitario, e perciò muto, non comunica, e non ha nulla da comunicare se non, forse, fuori di lì. Il rito ha le sue regole: tutti sanno che è finito, che è, appunto, rituale. Solo a questa condizione ci consentono di rappresentarlo. Però, è stato un bel coraggio anche soltanto rappresentarlo.

4. *Il delirio dell'informazione.* Montagne di pacchi di giornali invadono da ogni parte la sala. Stridule si levano le grida di richiamo degli strilloni. Azzimati ufficiali si leggono reciprocamente da lontano, buffamente commentando, le «ultime notizie». L'informazione è già per Kraus

5. *Il grande attore.* Come nel respiro di un uomo si collocano al posto giusto le aspirazioni e le espirazioni, così nel grande affresco movimentato, che entra e continuamente esce dalla realtà, la voce del Criticone detta le pause del pensiero e spalanca le porte alle sublimi altezze dell'indignazione. In questa parte Massimo De Francovich raggiunge vette che è raro riscontrare. Dico questo non soltanto per ammirazione nei confronti di una presenza scenica come questa. Ma perché egli solleva il teorema krausiano fino alla dimensione di una disputa dell'uomo con Dio. Forza, energia, stringatezza, semplicità, e fuoco, passione, concentrazione, sofferenza, – in questo spazio umano fisico e vocale l'impotenza dell'essere umano di fronte alle potenze inferi non poteva essere meglio resa.

6. *Gli assenti.* Lo spazio teatrale della guerra, della menzogna, dell'ipocrisia e della dissacrazione coincide con il luogo operaio per eccellenza, svuotato peraltro dei suoi protagonisti e delle sue vere macchine. Il gigantesco armamentario teatrale e la folla degli attori e degli spettatori riempiono lo spazio che fu di fatica e di lavoro. Lo confesso: io avverto come il senso di una dissacrazione, di un impossessamento arbitrario. Questa permutabilità, e questa persuasività, del meccanismo culturale gelano il sangue, sono come il prologo tragico della macchina scenica krausiana immaginata da Luca Ronconi. Il rito soppianta la realtà. Ma la realtà permea l'ambiente, nessuno se la può scrollare di dosso. L'indignazione disperata del Criticone riversa i suoi acidi corrosivi sul mondo fantasmatico che le *silhouettes* austriache anni '14-'18 lividamente rievocano. Tuttavia, nei pori, negli interstizi della rappresentazione, il rumore cupo delle esplosioni e dei colpi di cannone richiama alla mente il fragore pesante e metodico delle presse. Ma i protagonisti di quelle scene non sono presenti, sono altrove, forse, ci dicono, non ci sono più. La rappresentazione di morte si svolge, giustamente, in un luogo di morte. Il *dinner* finale, squisito, offerto dalla Ditta agli spettatori, è come l'ilarità cena che si svolge al capezzale di un defunto. Siamo ormai al di là del confine dello spazio scenico, pur vastissimo, offerto dal Lingotto. Attingiamo il confine oltre il quale si rientra nella realtà, nella nostra realtà. Ombre inseguiamo di stazione in stazione, ombre che hanno soppiantato altre ombre. In questo percorso non abbiamo incontrato veramente nessuno. Ma siamo passati certamente attraverso qualcosa: l'illusione scenica ronconiana ha ricreato per noi la nostra morte, perché potessimo misurare in essa tutta la nostra presente vacuità. ■



Una veduta esterna del Lingotto

zaione è come quella che si prova in un vagone della metropolitana sfrecciante nel buio: tutti guardano tutti ma nessuno vede l'altro.

3. *La guerra.* Riesumere Kraus di questi tempi, affrontare un discorso sulla guerra, è cosa insolita, che di per sé determina un trauma. Il discorso di Kraus sulla guerra è iperbolico, assoluto, irripetibile e fantastico. Della guerra Kraus scopre l'assurdità, la vergogna, gli infingimenti, l'ipocrisia e il dolore, l'afflizione, il rancore indelebile, il pentimento. Ma ciò di cui parla Kraus è ben altro: è la visione di morte che l'umanità riflette di sé ogni qual volta il morbo marziale la colpisce. Su questo argomento il personaggio, che Kraus chiama il Criticone, dice parole che andrebbero insegnate a memoria agli studenti delle scuole elementari di tutto il mondo. Un brivido

tutta dentro la logica del sistema che conduce alla guerra. Essa è la fonte della menzogna. L'araldo del tempo moderno, il Giornale, è una macchina inventata appositamente per distorcere la Verità. Gazzettiere è sinonimo di furfante e di truffatore. Il grande, inesorabile flusso del «senso comune», che sempre volge al peggio, passa attraverso il piombo della composizione come dentro la materia più preziosa. L'acido corrosivo della satira distrugge il tessuto della notizia, riducendola a frammento, a brandello, a citazione continua. Kraus dimostra che «senso comune» e «non-sense» praticamente coincidono, che il giornalista (o la giornalista infoiata di lussuria patriottica) è il vero sacerdote di questo osceno connubio. Tutti ne sono colpevoli allo stesso modo, anche chi non vi partecipa.