

EVENTI TEATRALI 1/DEBUTTA AL LINGOTTO DI TORINO «GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ»

Tutta colpa dei giornalisti

Karl Kraus lo scriveva settant'anni fa. Luca Ronconi lo ribadisce oggi nella sua regia
 Attenzione a non farvi ingannare dai giornali: la guerra è una tragedia

Piero Violante

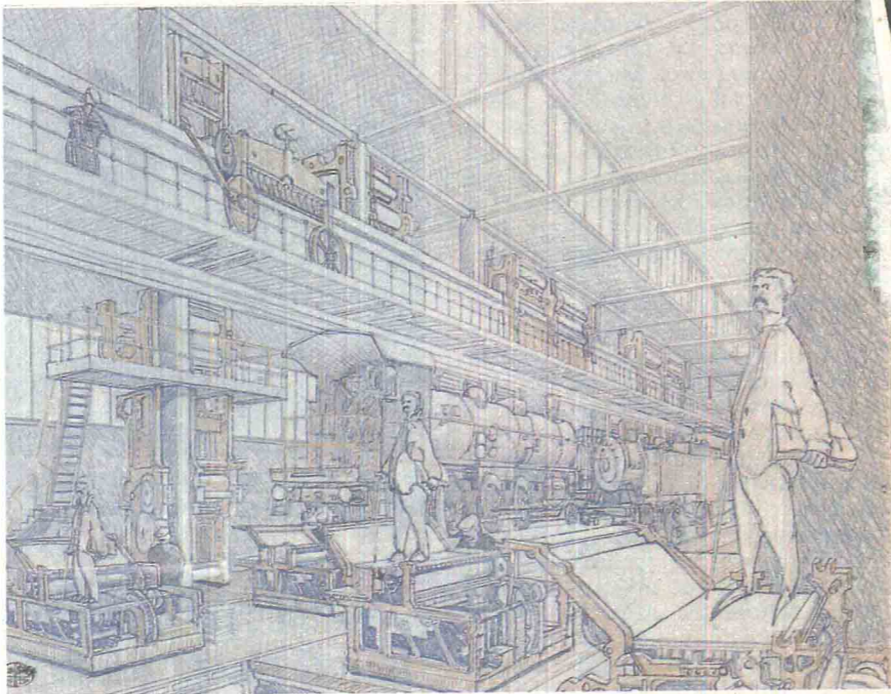
Lavorava di notte per non essere disturbato dalla stupidità che abitava il giorno. In effetti lavorava di notte per annotare con puntiglio maniacale ciò che la stupidità aveva prodotto e aveva consegnato trionfalmente ai giornali. Karl Kraus, il Grande Testimone, durante la guerra non dormì mai: la macchina della stupidità lavorava troppo a pieno ritmo perché egli si potesse distrarre. Ed eccolo ad accumulare, notte per notte, a scrivere la sua Apocalisse, l'Apocalisse del Mondo di Ieri che altri avrebbero mitizzato e che lui aveva sempre fustigato. Gli stupidi erano stati sempre lì a due passi: tra la Kaertnerstrasse e la Hofburg, e la stupidità si stendeva regolare sulle colonne della *Neue Freie Presse*. Sino al 1914 gli era bastato sporgersi dalla finestra per sentire il rumore della chiacchiera il cui spettro sonoro fissava, maligno, nella sua rivista rosso fiammeggiante.

Era convinto, come altri viennesi: Freud, Schönberg, Wittgenstein, Loos che tutto accadeva nella lingua e che la sua corruzione era la corruzione dei valori. Un tic, un lapsus, un errore: Kraus li collezionava, li sbefeggiava, il più delle volte si indignava, ma soprattutto li esibiva come «prove» della crisi.

Dopo il 1914 il rumore del bavardage fu raddoppiato dal rumore dei cannoni: ma Kraus lesse quest'ultimo come il prodotto del primo e ancora una volta gli bastò sbirciare sull'angolo di Sirk (angolo tra l'Opera e la Kaertnerstrasse) per scorgere la barbarie, anzi per fare di quell'angolo elegante il centro della barbarie.

In fondo per Kraus la Grande Guerra si svolge tutta lì, in quell'angolo di cartapesta, davanti a quella quinta su una passerella sulla quale scivolavano gli orrori della guerra ma soprattutto quelli che Kraus accusa come i responsabili di quegli orrori: l'imperatore, la nobiltà, i ministri, i politici, i giornalisti, gli ebrei.

Da grande satirico, Kraus fissa i tratti fisici, i gesti sociali e soprattutto la maschera sonora di questi personaggi d'operetta che s'accalcano



Il commediografo Karl Kraus (a destra), autore della tragedia in cinque atti e in settecento pagine «Gli ultimi giorni dell'umanità». Sopra: un bozzetto firmato dallo scenografo Daniele Spisa per le scene dell'allestimento torinese e (nell'altra pagina) un momento delle prove nell'ex sala presse del Lingotto.



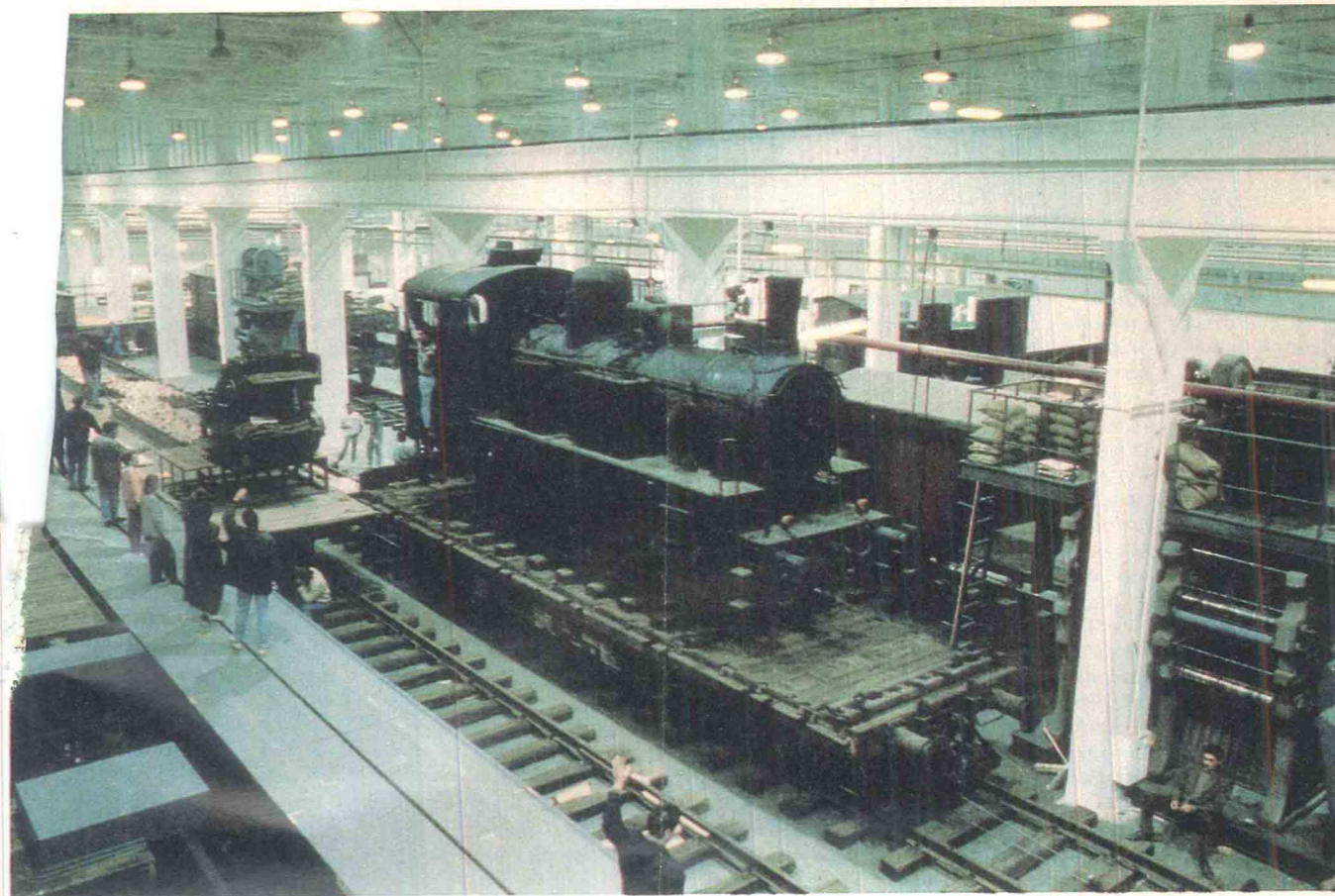
in quell'angolo o vagano nelle stanze dei Palazzi.

Gli ultimi giorni dell'umanità (che Luca Ronconi mette in scena dal 29 novembre, nell'ex sala presse del Lingotto, a Torino), la tragedia in cinque atti, un prologo ed un epilogo che Karl Kraus scrive e riscrive nell'arco di tempo che va dal 1915 al 1922, può essere letta come un protocollo linguistico, una grande partitura che contiene la stupidità imperial-regia esemplificata in tutti i suoi

registri linguistici.

E Kraus stesso ad affermare che nella sua tragedia «le più crude invenzioni sono citazioni», inchiodando i suoi personaggi ad una follia vissuta come sano eroismo.

Questa natura «documentaria» degli *Ultimi giorni* - «ogni invenzione è una citazione» - illustra una singolare fedeltà ai materiali citati attraverso una tecnica - che sarà ereditata dall'avanguardia -, quella del collage che mira all'exasperazione dei



materiali assemblati. Il «contratto raccapricciante», come lo definisce Edward Timms, è la tecnica combinatoria dei materiali che deve scatenare nell'ascoltatore l'indignazione. Nel fare scivolare i suoi personaggi d'operetta, nel sorprenderli nei loro tic linguistici che sono tutt'uno con le loro scelleratezze sociali, Kraus vuole che il lettore rida e s'indigni perché la guerra l'hanno voluta tutti: chi l'ha decisa e chi l'ha raccontata. Non solo la guerra è ignobile e orrenda ma è la sua lingua che dal fronte si è disseminata dentro la società.

E il veicolo principe di questa disseminazione è il giornalismo. Kraus negli *Ultimi giorni* si accanisce impietosamente con la corrispondente di guerra Alice Schalek. Nei suoi «pezzi» dal fronte la guerra si fa racconto nobile, eroico, sentimentale e questo racconto fa trasparire una fascinazione che altri, in modo più sottile della Schalek, esprimeranno coniugando sangue e acciaio e preparando l'avvento del nazismo. La lingua dei giornali si identifica così con la lingua della guerra: i giornali sono il luogo del discorso della guerra e per questo Karl Kraus attacca Alice Schalek.

Per cinque atti, un prologo ed un epilogo, per quasi settecento pagine, Kraus attacca chi consapevolmente o no parla la lingua della guerra

avendo sempre più chiaro negli anni di scrittura e di riscrittura della «tragedia» che in gioco in questa Grande Guerra non sono l'onore, il valore ma soltanto la merce e il suo modo di produzione. Questo sterminato protocollo linguistico è il solitario, beffardo atto d'accusa di chi la guerra non l'aveva voluta ma soprattutto non l'aveva veramente mai «parlata».

L'ultima battuta dell'epilogo che chiude la tragedia è di Dio e suona «Io non l'ho voluta». È un epilogo in cui Kraus prende a modello il *Faust* di Goethe per riaffermare la forte valenza morale della sua opera e per suggerirci che *Gli ultimi giorni* si propongono come l'esito infernale del furore modernizzatore di Faust. La Grande Guerra se chiude un'epoca di stupidità ne apre un'altra in cui la lingua della guerra-merce farà tacere le altre. Il silenzio di Kraus quando Hitler prese il potere è la prova di una profezia inascoltata.

FINALI DI TRAGEDIA

«Io non l'ho voluta», dice Dio. Ma è una battuta che volentieri metteremo in bocca a Kraus così come ha fatto Hans Hollmann alla fine del suo allestimento viennese (giugno 1980) degli *Ultimi giorni* andato in scena al Konzerthaus. Così il Criticone - insieme all'Ottimista, i due com-

mentatori in scena dell'Apocalisse - glossa l'inabissamento dei partecipanti alla «cena presso il comando d'armata»: uno dei tre finali della tragedia. Mentre la passerella che divideva in due il teatro viennese inghiottiva la tavola con la sua tovaglia bianca sventolata come una bandiera - richiesta d'aiuto? resa incondizionata? - dall'ultima «figura», davanti ad un paravento nero, vestito di nero e con il braccio sollevato e leggermente inarcato, il Criticone, e qui più che mai, Kraus, con l'orgoglio di chi si era sottratto al banchetto, dice: «Io non l'ho voluta».

Quell'edizione viennese, che riprendeva lo spettacolo dato anni prima a Basilea - nonostante le critiche di krausiani di stretta osservanza - dimostrò la grande efficacia teatrale degli *Ultimi giorni*.

Una passerella lungo il teatro che finiva in forma di croce: lungo i bordi tanti tavolini da café parati a lutto e su ogni tavolino la riproduzione della *Neue Freie Presse* di lunedì 29 giugno 1914 che titolava in un grande riquadro nero su tre doppie colonne *Erzherzog Franz Ferdinand* preceduto da una croce. Nella prima riga della colonna d'apertura s'informa il lettore che il Kaiser Franz Joseph è tornato da Bad Ischl. Ai tavolini si sorvegliava il caffè, sulla passerella passava il diluvio, mentre

■■■

Gli eccessi secondo Luca

Franco Cordelli

Ho avuto occasione di osservare recentemente, parlando di Tadeusz Kantor, come la negazione del teatro in Luca Ronconi avvenga per eccesso, attraverso un processo di sovradeterminazione. In Ronconi, fin dal principio, tutto è «iper». Iper è la recitazione: nel suo procedere meticoloso, analitico, frantumato. Iper è la scenografia: grandi macchine, grandi spazi, luoghi prima inimmaginabili per un evento scenico. Iper, infine, è la stessa scelta del testo: se i testi non sono in qualche modo mostruosi, abnormi, è il regista a trasformarli, a renderli tali.

Il punto di partenza, che iscrive Ronconi nell'ambito della cultura moderna, se non avanguardista, è l'«odio del teatro». Al quale corrisponde un equo «odio per il pubblico» come entità amorfa. Il pubblico, secondo Ronconi, lo si prende in massa, così com'è, lo si abbrutisce, come vuole e come è abituato dagli altri mezzi di comunicazione; o a furia di accadimenti stupefacenti lo si seleziona, fino a renderlo «eletto»: vengano a vedere i miei spettacoli solo quelli che davvero vorranno, solo gli «intenditori».

Questo odio per il teatro, dunque, si bilancia tra due elementi, due connotati. Il primo è che c'è un'arte (tradizionale) che vuole commuovere e un'arte (moderna) che vuole stupire: Ronconi vuole stupire. L'altro elemento è ciò che ho chiamato negazione per eccesso. L'insieme configura il disegno di una poetica che non sarebbe improprio definire barocca: tutto converge verso un punto solo, tutto sembra animato da una forza centripeta; o, al contrario, tutto sta per esplodere, non c'è spazio che riesca a contenere le pulsioni, le informazioni, gli oggetti. In un contesto del genere i valori, come è ovvio, si mescolano, si confondono, si annullano. Il barocco è il luogo nel quale saltano le gerarchie. Ma non solo quelle tradizionali. Poiché a furia di esplosioni diventa impossibile istituire gerarchie di qualsivoglia genere. Non succede, insomma, che demolita una gerarchia se ne fa un'altra.

Ed ecco, allora, che a poco a poco Ronconi dal moderno è scivolato nel post-moderno. In un primo momento egli riteneva che il meccanismo fondamentale del teatro consistesse nello smascherare ciò che c'era dietro le apparenze (di un testo, di una tradizione depositata su quel testo ecc.). Ad un certo punto si sarebbe arrivati ad una verità.

Oggi mi sembra che Ronconi non creda più in questa possibilità di illuminazione, di verità. Il suo cinismo (strumentale: come è proprio di chi si sente in lotta con le istituzioni e abbia deciso di impegnarsi con esse dall'interno) non gli ha consentito di indugiare, di fermarsi ad una eventuale prima rivelazione. Per il suo teatro attuale si può tranquillamente parlare, come accade nella filosofia ermeneutica, di destrutturazione all'infinito. Testo, spettacolo e pubblico sono ugualmente coinvolti in un sistema di scatole cinesi: più ne apri e più ne trovi. Impossibile finire, vietato consistere e illudersi: in fondo non c'è che il nulla.

È la ragione per cui gli spettacoli di conversazione (compreso il suo recente Cechov) mi sembrano meno riusciti, i suoi meno felici. In certi autori, per quanto essi stessi nichilisti, è il modo di procedere ad impedire che il senso si annienti del tutto. Molto più felici gli spettacoli ricavati da autori barocchi (Shakespeare, Tourner, Andreini) o quelli per definizione «impossibili»: come era l'Orlando furioso, come potrebbe essere Gli ultimi giorni dell'umanità di Karl Kraus. Il progetto del Lingotto è inferiore, per pazzia, solo a quello disegnato da Claus Peymann, in un dramoletto di Thomas Bernhard, di mettere in scena tutto Shakespeare contemporaneamente: in una serata di cinque ore, per 1.834 attori.

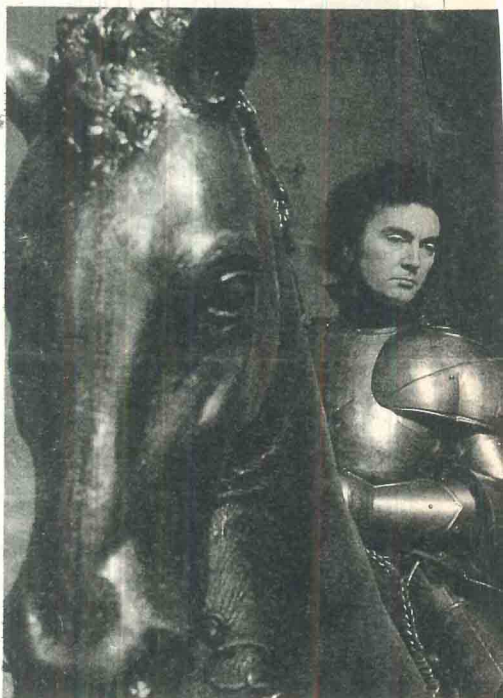


Ottavia Piccolo (sopra) interpretava il ruolo di Bradamante e Massimo Foschi (nella foto in alto) era il protagonista Orlando, nella famosa edizione dell'«Orlando furioso» realizzata nel 1972 per la regia di Luca Ronconi.

///

le voci si rincorrevano dislocandosi in tutto il teatro.

Per il suo tipo di scrittura *Gli ultimi giorni* ha bisogno di uno spazio senza un centro ma che consenta alla sua lingua di bombardare lo spettatore da ogni lato. Al mio tavolino la signora Sophie Schick, un testimone straordinario della Grande Vienna, moglie del primo biografo di Kraus e grande studiosa di Kraus, ogni tanto borbottava, si agitava lamentandosi che il tono della battuta era sbagliato, che l'inflessione della parola era un'altra, che lì non si era capito il riferimento, l'ammicco. La Schick mi elencava una serie di tradimenti dovuti allo sbiadimento della memoria collettiva alla quale Kraus faceva riferimento. Eppure la forza del te-



sto non veniva meno anche se poteva ben apparire paradossale che a volte il testo si reggesse giusto sulle immagini. La cattiveria che allora circolò a Vienna è che Reinhardt, al quale Kraus aveva rifiutato il permesso di mettere in scena *Gli ultimi giorni*, si era preso una rivincita postuma su Kraus.

Certo è che la progressiva scomparsa della memoria collettiva, la perdita cioè dei riferimenti, toglie agli *Ultimi giorni* soprattutto il gioco sottile dell'ammicco. Certo molto di più si perde in una traduzione: qui scompare l'intonazione, l'idioletto, la cadenza; ma non più di questo. E perciò l'impresa di metterla in scena (oltre alle edizioni di Hollmann ricordo ancora quella viennese del '64, regia di Leopold Lindtberg) in un'epoca di stupidità frenetica e pagante va molto ammirata.