

GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ: UNA MAPPA 'MARZIANA' DELLA FINE DELL'OCCIDENTE PER IPOTIZZARE IL TEATRO DI DOMANI

conversazione con Luca Ronconi registrata a Milano, il 2 giugno 2011, presso il Teatro Strehler, a cura di Claudio Longhi

*La sera di giovedì 29 novembre 1990, quando da poco ti eri insediato alla direzione del Teatro Stabile di Torino, presso l'ex Sala Presse del Lingotto, glorioso stabilimento FIAT proprio in quei mesi in via di dismissione, debuttava uno dei tuoi spettacoli più famosi: «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus. Questa messa in scena monstre – poi consegnata pure ad una versione televisiva, di cui tu stesso, lavorando su riprese realizzate durante il mese di repliche, hai curato la regia – ha segnato una tappa fondamentale nel tuo percorso artistico. Ma come e quando avevi scoperto e ti eri cominciato ad interessare al copione di Kraus?*

Per ritrovare il ricordo del mio primo incontro con *Gli ultimi giorni dell'umanità* devo frugare ben bene nel deposito-magazzino della mia memoria: per certi aspetti, infatti, l'opera di Kraus mi ha accompagnato per decenni. Non voglio dire che quel copione sia stato l'ossessione della mia vita; ma senz'altro è stato una presenza significativa. Il primo incontro, relegato alla dimensione della scheggia, del frammento – dimensione che ben si conviene ad un'opera sterminata, ma costruita come un incredibile puzzle dell'umana follia quale è per l'appunto il testo krausiano – risale alla metà degli anni Cinquanta. All'epoca, avevo poco più di vent'anni, ero appena uscito dall'Accademia e lavoravo ancora come attore – erano i tempi di *Tè e simpatia* per la regia di Squarzina o di *Il diario di Anna Frank* con la Compagnia dei Giovani. Proprio in quel periodo, per la precisione correva l'anno 1956, Vito Pandolfi diede alle stampe per Guanda la sua antologia *Il teatro espressionista tedesco*. Scorrendo quelle pagine, tra opere di Wedekind, Hasenclever, Bronnen, e ovviamente, gli immancabili Toller de *Lo sciancato* e Brecht di *Tamburi nella notte*, mi imbattei per la prima volta in alcuni estratti della 'tragedia' di Kraus. Pandolfi rubricava le sequenze da lui trascelte sotto la voce *Apocalisse*: si trattava – a quanto ricordo – delle scene finali del copione. Se devo essere sincero, alla prima lettura quei pochi frammenti mi lasciarono piuttosto freddo, ma intanto il primo seme era stato gettato. Negli anni a venire, l'aura pressoché leggendaria di irrepresentabilità di cui il testo era circondato cominciò ad attrarre la mia attenzione. Era, se vuoi, una curiosità un po' superficiale e mediata, tutta figlia com'era della fama che l'opera, allora non ancora disponibile in traduzione italiana, si era guadagnata nel nostro immaginario culturale. Ma fu proprio sull'onda di questa curiosità che, nei primi anni Settanta, più o meno in concomitanza dei miei soggiorni viennesi ospite del Burgtheater per *Die Backen*, *Die Vögel* e *Die Orestie*, acquistai l'edizione completa tedesca. Ancora la conservo a casa. Il tedesco è una lingua che non padroneggio completamente, ma quella mia limitata conoscenza fu sufficiente per cominciare ad intuire le potenzialità straordinarie e il fascino di quella drammaturgia maledetta. Poi nel 1980, uscì finalmente per Adelphi l'edizione italiana in due volumi con la traduzione di Ernesto Braun e Mario Carpitella.

*E subito si fece strada l'idea di portare in scena il testo?*

Non esattamente. Quando leggo un qualsiasi testo – sia questo un saggio, un romanzo, una poesia o un'opera teatrale – da sempre sono spontaneamente portato a immaginarne l'ipotetica restituzione scenica. La trascrizione teatrale di quanto vado leggendo appartiene un poco alla mia peculiare fenomenologia del leggere. D'altra parte avviene di rado che alla prima lettura di un copione, subito ne metta in cantiere la realizzazione. A petto di certe drammaturgie, che mi inquietano e che sento che mi riguardano, si scatena piuttosto un'attrazione: qualcosa che sta a metà tra il desiderio e il bisogno di porvici mano. Con *Gli ultimi giorni dell'umanità* è successo qualche cosa di analogo. Ricordo, ad esempio, che all'indomani del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato, quando il

volume Adelphi era ancor fresco di stampa, con Franco Branciaroli, col quale avevo appena portato in scena *La torre* di Hofmannsthal, un po' per divertirsi, accadde più di una volta di vagheggiare la messa in scena integrale del testo di Kraus. Ma era una sorta di sfida 'impossibile', da far «tremar le vene e i polsi», fuori di qualsiasi logica produttiva praticabile... A dire il vero, nel corso degli anni si prospettò ad un certo punto la concreta eventualità di mettere in scena il copione. Teatro – per così dire – della rappresentazione avrebbe dovuto essere l'imponente sede del Palazzo di Giustizia di Roma, il Palazzaccio. L'occasione era stata offerta dai massicci interventi di ristrutturazione dell'immobile decisi dopo il 1970, lavori che avevano aperto la possibilità di una temporanea occupazione dello spazio in prospettiva teatrale. Ma l'ipotesi cadde quasi subito. Evidentemente era scritto negli astri che Torino e non Roma fosse il *locus deputatus* al mio appuntamento scenico con *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Ricordavo poc'anzi dei sogni, più ancor che progetti, accarezzati con Branciaroli intorno all'opera di Kraus. Nelle nostre chiacchierate krausiane mi capitava spesso di obiettare che nessuno avrebbe mai resistito ad una rappresentazione completa del copione e Franco, milanese di nascita, ma torinese d'adozione, un giorno mi disse: «Potremmo metterlo in scena nella palazzina del Lingotto a Torino, senza far entrare il pubblico. Teniamo le finestre illuminate e spalancate e lasciamo che i passanti assistano, camminando per strada, a quanto accade all'interno...». Sì, col senno di poi l'approdo al Lingotto mi appare quasi fatale. Nel 1989, quando in capo a quasi trent'anni di 'libera professione' mi ritrovai alla guida dello Stabile di Torino, sentii la necessità di conferire un tratto preciso alla mia direzione, di mettere in campo un'operazione che, in qualche misura, potesse rendere ragione della mia scelta di entrare organicamente nel teatro pubblico. In quel frangente arrivò la proposta della Società Lingotto di pensare uno spettacolo da allestire all'interno dell'ex Stabilimento FIAT, prima della chiusura, con un cospicuo sostegno finanziario del gruppo. Da subito il campo delle opzioni si restrinse a due possibilità: il *Peer Gynt* di Ibsen e *Gli ultimi giorni dell'umanità*, ma l'alternativa ebbe vita brevissima. Bastarono i primi sopralluoghi alla Sala Presse del Lingotto per convincermi che quello spazio chiedeva in qualche modo di accogliere il copione di Kraus. In quello straordinario monumento della nostra archeologia industriale i capricciosi deliri dell'umanità schizzati da Kraus mi sembravano acquistare di colpo una prepotente concretezza. E così il mio appuntamento con *Peer Gynt*, che tra l'altro Trionfo aveva già messo in scena a Torino all'inizio degli anni Settanta, fu rinviato di qualche anno e – quello sì – scivolò a Roma.

*Ricostruendo le tappe del tuo avvicinamento agli «Ultimi giorni dell'umanità» hai richiamato l'attenzione sulla fama di irrepresentabilità del testo. È stata questa la tua principale ragione di interesse nei confronti dell'opera?*

No, direi proprio di no. Non nego che, da sempre, la sfida del rappresentabile mi ha affascinato; in fondo dalla messa in scena di *Orlando furioso* o della *Centaura* a quella di *Ignorabimus*, giù giù fino all'allestimento di *Infinites* il mio percorso registico è costellato di appuntamenti con spettacoli 'al limite', ma l'attrazione verso il copione di Kraus non nasceva da lì. Come ti accennavo, nel momento in cui ho cominciato a frequentare *Gli ultimi giorni dell'umanità* nemmeno puntavo consapevolmente a rappresentarli. Ammetto di aver faticato, inizialmente, a trovare una sintonia con il copione. Penso tra l'altro di averne a lungo sottovalutato la reale portata, o per meglio dire di averne travisato il significato profondo. Nell'accostare quest'opera ci si sofferma troppo spesso sul suo valore documentario, restando prigionieri del suo darsi come cronaca. In realtà, più che una cronaca in presa diretta delle insensatezze della prima guerra mondiale, *Gli ultimi giorni dell'umanità* sono, essenzialmente, una vertiginosa intrapresa autobiografica. In essi la cronaca è mera materia di rappresentazione. Ciò che fonda, in realtà, la scrittura krausiana è l'orrore del giudizio, prodotto e riflesso dell'io etico. Chiave di volta dell'immane 'tragedia' è il giudizio: la colpa, ossia l'orrore della cosa giudicata, è semplice presupposto. Mi è occorso un po' di tempo per rendermene conto. Sono dovuto passare attraverso la lettura di *Detti e contraddetti*, ho dovuto, insomma, imparare a conoscere meglio Kraus. E a partire

dall'attraversamento di Kraus è arrivata la riscoperta del suo capolavoro teatrale. Di fronte all'enormità del materiale di cui stiamo parlando credo sia un po' troppo ingenuo e riduttivo sforzarsi di inventare i motivi di interesse. Volendo a tutti i costi tentare di dare un nome alla mia profonda implicazione nella scrittura krausiana potrei forse dire che ero e sono a tutt'oggi avvinto dallo sguardo che *Gli ultimi giorni dell'umanità* gettano sul mondo, dal tipo di finestra che impongono sulla realtà.

*Ed è in questo loro peculiarissimo 'punto di vista' verrebbe fatto di dire quasi 'cosmico' che sta la loro bruciante attualità? Canetti, in una sua celebre conferenza dedicata a Kraus, aveva affermato: «Ben difficilmente qualcuno potrebbe azzardarsi a scrivere un'introduzione agli "Ultimi giorni dell'umanità". Sarebbe non solo arrogante, ma superflua. Quell'introduzione la porta dentro di sé chiunque sia nato in questo secolo» – si riferiva naturalmente al Novecento – «e dunque sia stato condannato a viverci».*

Sì, è proprio così. Cerco di spiegarmi meglio. In un certo senso l'attualità tematica della scrittura di Kraus è fin troppo evidente. Di fronte alla spietata denuncia della riduzione dell'esperienza a notizia che va in scena negli *Ultimi giorni dell'umanità*, agghiacciante corollario teatrale del processo intentato da Benjamin alla crisi primonovecentesca della narrazione, difficile non rinvenire delle terribili analogie con l'oggi. Ma l'attualità e l'interesse del copione di Kraus superano il piano contenutistico per attingere, attraverso il loro impianto strutturale, il nodo di fondo dei processi euristici contemporanei. Quello che mi colpisce è per l'appunto il modo in cui Kraus, negli *Ultimi giorni dell'umanità*, legge il mondo. Attraverso un uso geniale della strategia poetica del montaggio, l'autore sviluppa nel copione una logica quasi barocca, che in una onnivora e vorticoso furia retorica, per via di metafora e metonimia, dilata il discorso fino a spingerlo ad abbracciare potenzialmente l'intero universo. Pensa soltanto alla mostruosa ramificazione di implicazioni che egli sviluppa e intreccia intorno alla guerra, un inestricabile irrocervo di ragioni e sragioni che supera anche il più aggrovigliato e risentito 'pasticciaccio' gaddiano. Lo sdegno che nel copione è suscitato da una carneficina, si rifrange nel consimile sdegno per la distruzione di una foresta motivata dalla necessità di stampare giornali. Il disgusto provato davanti ad un ospedale bombardato è lo stesso disgusto scatenato dalla visione della lenta agonia dei cavalli feriti, abbandonati sul campo dopo la battaglia. Ho parlato di barocco, ma potrei anche richiamare l'assolutezza dello sguardo epico. Qui, però, la suprema indifferenza dell'aedo di idealistica memoria è continuamente virata dentro una magmatica esulcerazione tutta espressionista. Rinunciando al tentativo di tracciare le complesse derive metafisiche-gnoseologiche del copione, operazione che esorbita totalmente dalle mie capacità di analisi, e concentrando più modestamente l'attenzione sul significato teatrale del collage quasi cubista degli *Ultimi giorni dell'umanità*, secondo le competenze sceniche che mi sono proprie, credo di poter affermare che proprio l'andamento di montaggio della drammaturgia krausiana – forma privilegiata della rizomatica epistemologia dell'autore di cui ho cercato di suggerire in sguincio il profilo – sia all'origine della mia passione per questo testo. Dirò di più: è in virtù della loro architettura aperta e 'di montaggio' che, secondo me, *Gli ultimi giorni dell'umanità* potrebbero essere assunti ad archetipo di una nuova drammaturgia autenticamente contemporanea. Pur essendo generato da ritagli stampa, il copione è, in effetti, l'antitesi del giornalismo e del suo corredo pseudonaturalistico. Leggendolo, non te ne accorgi; lo scopri solo quando vedi il testo rappresentato e cominci a seguirlo nelle sue infinite anse. Rifrangendosi nel complesso prisma dello sguardo critico krausiano di cui abbiamo appena parlato, tutte le convenzioni drammaturgiche classiche, ispirate ad una presunta verosimiglianza a tratti conformi alle regole e alle determinazioni della cronaca naturalistica, sono letteralmente smontate. Non solo il montaggio genera nei suoi accostamenti inediti, dettati dal furente risentimento dell'autore, una logica di tipo visionario, ma tutti costrutti tipici della *pièce bien faite* classica sono sottoposti ad implacabile *découpage*. La tensione centripeta al punto di vista unico, la pretesa della continuità, il personaggio e la sua coerenza psicologica, il dialogo col suo puntuale articolarsi

sull'esatto contrappunto del botta e risposta, tutti i dogmi del dramma ben costruito, insomma, sono scaraventati da Kraus in un universo frattale che oggi più che mai ci è vicino. Sin dai tempi dell'*Orlando*, e se è possibile anche da prima, sono convinto che l'intermittenza dell'attenzione del lettore e dello spettatore e la perdita di vocazione alla continuità del discorso siano le coordinate teoriche più pertinenti a inquadrare oggi il diagramma evolutivo della drammaturgia contemporanea. L'estensione, la diramazione, la diaspora e la proliferazione sono le figure di senso che meglio corrispondono alla nostra sensibilità e alla nostra fenomenologia ricettiva – che per mera comodità espositiva potremmo etichettare come 'postmoderne' –; una sensibilità e una modalità di ricezione omologhe alle tecniche diegetiche inaugurate dal cinematografo, così come ai complessi paradigmi sociali antropologici e culturali tipici della crisi della modernità. Purtroppo in teatro, oggi, le violente strozzature produttive imposte dalla crisi economica endemica del settore, soffocano, sul fronte scenico, la latitudine del nostro immaginario, spingono a concentrare e condensare le intermittenze del nostro pensiero, riducendo la drammaturgia a una mortificata angustia. Dislocato esplicitamente su di un teatro di Marte estraneo a ogni preoccupazione produttiva, il copione di Kraus è un'autentica profezia di cosa dovrebbe essere il teatro oggi, è l'incunabolo di una scrittura per la scena autenticamente libera e che – soprattutto – sia veramente a misura del nostro dilatato presente. È stata una follia, tentata da molti, riportare alle dimensioni di una stanza, di un ridotto interno borghese, un evento planetario e globalizzato come il primo conflitto mondiale: Kraus al contrario ha accolto orgogliosamente la sfida della storia, concependo una grande drammaturgia per una grande guerra. Sono convinto che solo una *hybris* titanica come quella che ha generato *Gli ultimi giorni dell'umanità* possa rifondare oggi un teatro che sia autentico veicolo di esperienza e che non si fondi sul mero riconoscimento dell'informazione. Per questa ragione, anche dopo la messa in scena torinese, ho continuato a frequentare il testo di Kraus, utilizzando spesso il copione degli *Ultimi giorni dell'umanità* come materiale di lavoro e di studio all'interno dei corsi di formazione e dei seminari per attori da me diretti. Come accennavo all'inizio il testo krausiano mi ha accompagnato a lungo, ben oltre il fatidico 29 novembre 1990. Non di rado costringo gli aspiranti attori a cimentarsi con questo impervio materiale, proprio per trasmettere loro la consapevolezza che il teatro può essere qualche cosa di più ricco e complesso di quella misera sceneggiata, cui molto spesso è stato ridotto negli ultimi tempi. Venendo a considerazioni più squisitamente tecniche, *Gli ultimi giorni dell'umanità* è poi anche una straordinaria palestra per appropriarsi, su di un piano recitativo, dei meccanismi del parlato, spesso traditi dalle drammaturgie più convenzionali. Com'è noto il testo – e ancora una volta mi torna alla mente Gadda – è uno straordinario concerto polifonico di lingue e dialetti. Purtroppo la traduzione italiana non ci rende giustamente conto di questo camaleontico plurilinguismo e mistilinguismo, ma anche nella sua più grigia e convenzionale versione italiana esso non recide completamente il proprio legame fortissimo con l'irruenta violenza del parlato. Quando ho portato in scena il testo, quando ancora oggi lo uso come materia di studio, non mi sono preoccupato, né mi preoccupò, di restituirne l'iridescenza linguistica – sarebbe impossibile. Cosa si potrebbe tentare? Rendere lo stiriano con il genovese? D'altra parte, però, le non-battute di Kraus, libere da ogni schematismo drammaturgico e sincere trascrizioni del linguaggio quotidiano, mi hanno permesso – e continuano a permettermi – di approfondire i meccanismi cognitivi e psichici che presiedono al nostro parlare.

*È noto il tuo interesse per la drammaturgia mitteleuropea dei primi decenni del Novecento, da Broch a Schnitzler, da Holz a Sternheim. Quando hai messo in scena «Gli ultimi giorni dell'umanità», per esempio, avevi da poco diretto «L'uomo difficile» di Hofmannsthal, altra tua grande passione. Quale è, a tuo giudizio, l'accento specifico e inconfondibile di Kraus, cosa lo rende unico nel mondo di cui fa parte?*

Credo che la singolarità di Kraus risieda tutta nel suo assumersi esplicitamente lo status di testimone e, in particolare, di testimone critico. Per un verso esiste un mondo – il mondo straordinario della crisi dell'Occidente e del tramonto della *Felix Austria* – e per l'altro esiste il

testimone – critico – di quel mondo: Kraus appunto. Mondo e testimone sono naturalmente due realtà fatalmente disgiunte: a tratti complementari, ma non di rado anche antitetice. Proprio quell'Hofmannsthal che tu citavi entra in scena, per esempio, negli *Ultimi giorni dell'umanità* (stante la necessità di operare delle selezioni per ragioni di tempo ho dovuto lasciar cadere l'episodio nel mio allestimento) e proprio il mio Hofmannsthal diletto nel testo di Kraus non fa certo una bella figura... Ho citato schematicamente lo statuto di testimone come stigma della irriducibile singolarità di Kraus, ma ovviamente, se non si vuol rischiare di essere troppo semplicistici, non si possono esasperare differenze e idiosincrasie, riconducendo la complessità del reale ad un troppo facile modello interpretativo brutalmente manicheo. Se penso al valore di testimonianza della scrittura krausiana ecco allora che subito mi torna alla mente pure il grande saggio di Broch *Hofmannsthal e il suo tempo*, saggio non a caso – come *Gli ultimi giorni dell'umanità*, già lo ho detto – di chiara ispirazione autobiografica.

*Spesso, confrontandoti con la drammaturgia mitteleuropea di primo Novecento, hai richiamato l'attenzione sulla difficoltà, per un attore italiano, di dar corpo e voce ad un universo socio-antropologico così distante dai nostri 'mores' nazionali. Questa difficoltà l'hai riscontrata e la riscontri anche nel recitare Kraus?*

In realtà il problema, portando in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità*, è minore di quello che riscontro recitando Hofmannsthal o, poniamo, Schnitzler. La maggiore immediatezza del copione di Kraus credo dipenda dal suo darsi come drammaturgia 'di testimonianza', fisiologicamente aperta. Kraus non si propone di sviluppare un discorso organico su di un mondo, ma si limita a testimoniare il mondo da cui è stato generato per sintagmi irrelati e accumulati. La natura franta, disarticolata e sussultoria della sua drammaturgia rende, di fatto, la sua scrittura più duttile e la fa, al tempo stesso, pure più accessibile anche ad attori nati al di fuori della società e della tradizione tedesche o asburgiche, come sono per l'appunto i nostri interpreti.

*Secondo quali criteri hai agito per 'montare' la tua messa in scena de «Gli ultimi giorni dell'umanità»?*

Comincio subito col dire che il copione di Kraus ha una sorta di natura anfibia, o meglio si sviluppa all'incrocio di due differenti tradizioni. Per un verso *Gli ultimi giorni dell'umanità* sembra zampillare dalla fonte generosa della cultura, performativa ma non solo, del *Kabarett*, così caro alle avanguardie storiche. D'altra parte esso è però pure un virtuosistico *exemplum* del canone alto delle scritture apocalittiche e visionarie d'Occidente. Se se ne cavalca la *vis* cabarettistica, *Gli ultimi giorni dell'umanità* potrebbe tranquillamente essere 'ridotto' a una sterminata rivista dei delitti e delle nefandezze consumati da un'umanità giunta al suo stadio terminale, sapientemente costruita sul 'filo conduttore' della guerra o della denuncia delle criminali responsabilità della stampa nel suicidio del genere umano. Se se ne privilegia l'ansia profetico-testimoniale, tuffandosi nella ricchissima *elocutio* quasi asiana che ne genera il dettato, il copione appare invece una sorta di oggetto misterioso, alieno a ogni dimensione scenico-teatrale accettabile e istituzionalmente riconosciuta. Spazializzando l'alternativa possiamo concludere che, se si legge *Gli ultimi giorni dell'umanità* come un abnorme varietà, il copione – per quanto smisurato – cerca il palcoscenico; se lo si legge come postremo capitolo dell'*Apocalisse*, il testo rifiuta invece la ribalta convenzionale. Proprio in ragione del mio interesse per la visionarietà della scrittura di Kraus, al momento di por mano alla messa in scena, ho puntato tutto decisamente sulla seconda eventualità. Per essere più precisi ho preso alla lettera le indicazioni dell'autore. Nella *Premessa* al copione, Kraus scrive: «La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte»; orbene, nel mettere in scena il testo, ho adottato consapevolmente una prospettiva 'marziana', 'dall'alto'. Per dirla in altri termini, per dare forma teatrale alle oscure visioni di Kraus – degne delle *Memorie di un malato di nervi* del Presidente

Schreber e refrattarie al palcoscenico – ho deciso di mappare il copione, secondo una logica già adottata con *Orlando furioso* tutta tesa a restituire i materiali drammaturgici secondo una visione verticale. Tracciare una mappa della ‘tragedia’ krausiana significava in prima battuta sacrificarne l’estensione, non riducendo l’opera, ma individuandone dei lacerti esemplificativi, capaci, come ‘dettagli’, di rimandare alla totalità *in absentia*. Cercando di non compromettere e non cancellare la complessa testura della scrittura di Kraus, all’atto di apprestare il copione della nostra rappresentazione, feci dunque cadere di fatto intere sequenze del testo originale: nell’allestimento torinese mancava, ad esempio, tutto il filone di riflessione sull’ebraismo, ampiamente sviluppato nel dramma krausiano come pure furono completamente cassati diversi personaggi (Hofmannsthal – già lo si diceva – in testa). Trascelti gli episodi ‘significativi’, questi non furono poi organizzati scenicamente secondo la consueta curva diegetica della parabola tragica, allineandoli l’uno dopo l’altro fino alla catastrofe finale, ma si preferì dislocarli secondo il cronotopo sincronico della carta geografica caro a Calvino. Come nella storia gli aberranti misfatti dell’umanità narrati da Kraus si erano venuti simultaneamente sviluppando ai quattro angoli dell’Europa, così al Lingotto le scene del nostro spettacolo si susseguivano per fasci di rappresentazioni sincroniche. Nella navata centrale della Sala Presse era collocata Vienna. Intorno si recitavano i quattro fronti. Tra Vienna e i teatri del conflitto correva una fascia intermedia: un anello di linotype intente a stampare incessantemente giornali. La presenza continua dei quotidiani, arricchiva di nuove possibilità i paradigmi narrativi: avvolto dalla carta stampa, l’assetto complessivo dello spettacolo poteva infatti essere visto come la mappa della prima guerra mondiale, ma anche come un visionario foglio di giornale, con i singoli articoli/scene giustapposti – l’uno di fianco all’altro – sulla stessa pagina. Proprio nel rispetto della natura visionaria del copione e per impedire una troppo pedestre e univoca spazializzazione del racconto, Vienna non era solo al centro dello spazio di rappresentazione, ma, in virtù di un sistema di anelli mobili, scorreva pure su tapis roulants distesi all’estrema periferia dello spazio di azione. Aderendo alla verità storica della biografia krausiana, la capitale dell’Impero Austro-Ungarico tutta raccolta intorno al suo Ring (al tempo stesso rinchiusa al centro della rappresentazione e sparata al suo esterno), era così denunciata come vero teatro e orizzonte ultimo del conflitto. Non ho mai cercato per i miei spettacoli spazi ‘alternativi’. L’attributo ‘alternativo’ tradisce un’opzione ideologica che, registicamente, non mi interessa. Convinto che lo spazio sia la lente privilegiata attraverso la quale osservare il testo, mi sono sempre sforzato, invece, di dare ad ogni testo il suo spazio più acconcio e così ho fatto pure con *Gli ultimi giorni dell’umanità*, portati in scena semplicemente seguendo la mappa da cui erano stati generati. A ben vedere lo spazio ha determinato la messa in scena krausiana in termini ancora più radicali di quelli sin qui denunciati. Da subito, già l’ho confessato, ebbi l’impressione che il Lingotto chiamasse la tragedia di Kraus. Al momento di installarvela, ho riempito la Sala Presse di ‘macchine’ ossia dei più naturali complementi di quel luogo. Nel nostro spettacolo la gran macchina dell’industria bellica si oggettivava così nell’abnorme architettura meccanica dell’allestimento. In scena c’erano addirittura un paio autocarri d’epoca che erano stati costruiti proprio nella Sala Presse del Lingotto, all’inizio del XX secolo, ed erano stati impiegati nelle operazioni militari del primo conflitto mondiale.

*Un’ultima domanda. Nel tuo dettagliato racconto hai evocato la memoria del tuo celebre «Orlando furioso». Centrifugati su palcoscenici attivi simultaneamente e recitati su carri mobili vaganti tra gli spettatori, «Gli ultimi giorni dell’umanità» presentano marcati isomorfismi rispetto al tuo allestimento ariostesco. Riconosci una continuità tra le due creazioni?*

No, per lo meno non su di un piano sostanziale: l’isomorfismo tra i due spettacoli, in effetti, se di isomorfismo vogliamo parlare, sta tutto in superficie ed è puramente giocato su procedimenti diegetici. Trapassando dalla morfologia (o dalla sintassi) alla semantica scenica, il significato dei due allestimenti si rivela invece essere profondamente discorde. Mappando l’*Orlando furioso* ne ho reperito l’organizzazione concettuale labirintica; mappando *Gli ultimi giorni dell’umanità* ne ho invece messo in luce la costruzione ontologica concentrazionaria. Ricostruendo il dedalo di

avventure di *Orlando furioso* ho allestito una lussureggiante selva narrativa in cui ogni sera lo spettatore che ipoteticamente avesse assistito a più rappresentazioni, privilegiando di volta in volta l'uno o l'altro episodio, avrebbe di fatto seguito spettacoli tra loro 'differenti'. Con *Gli ultimi giorni dell'umanità* ho invece riprodotto teatralmente il campo di concentrazione in cui, giorno dopo giorno, ciascuno di noi trascina la propria esistenza. Se uno spettatore avesse assistito a più recite del testo di Kraus, pur seguendo sera dopo sera sequenze diverse tra quelle recitate in simultanea, avrebbe visto sempre lo stesso spettacolo: l'angosciante autoannientamento del genere umano, frammentariamente testimoniato dal visionario profeta Karl Kraus. In *Orlando furioso* lo spettatore era chiamato a smarrirsi. Negli *Ultimi giorni dell'umanità* il pubblico non poteva perdersi: assisteva piuttosto impotente, come Kraus, alla nostra irreversibile apocalisse.