

I SEGNI DELL'INFINITO

INTERVISTA A LUCA RONCONI

a cura di Lorenzo Mazzoni

Un evento culturale, nato dalla collaborazione tra un noto astrofisico e un maestro del teatro contemporaneo, ha rinnovato i termini del dibattito sul rapporto tra scienza e spettacolo. L'esperienza del regista aiuta a cogliere l'orizzonte entro cui si è costruita un'azione drammaturgica che ha portato in scena problemi e paradossi scientifici emblematici dell'uomo contemporaneo. Alla fine due interventi «dal pubblico»: un'insegnante di lettere appassionata di teatro e un'insegnante di matematica che ha partecipato allo spettacolo con i suoi studenti.

Nella stagione teatrale 2002, la sua messa in scena di *Infinities* al Piccolo Teatro di Milano ha costituito un evento culturale di grande risonanza. Da dove nasce questo suo interesse alla realizzazione di uno «spettacolo scientifico»?

In oltre trent'anni d'attività mi è capitato in più di una circostanza di dichiarare di non essere, a differenza di altri miei «colleghi» del passato e del presente, un regista «teorico»; il mio lavoro non nasce dall'applicazione di una teoria e nemmeno amo teorizzare a posteriori sul teatro: ho l'impressione che, se lo facessi, non sarei più in grado di cimentarmi in quell'operazione sempre nuova che è la messa in scena di un testo.

Quella del rapporto tra la scena e la scienza è una questione complessa, e nel tempo il rapporto tra discorso scientifico e azione drammatica si è coniugato in molteplici modi, ma in virtù della mia spontanea inclinazione al culto di quella che, con Goethe, mi piace definire la «delicata empiria», posso affermare che *Infinities*, il testo di John D. Barrow, è stato il caso concretissimo per la possibilità e l'opportunità di teatralizzare l'appassionante avventura della scienza.

Nell'era della scienza in cui viviamo, nel *saeculum* cioè che forse più di ogni altro ha visto i copioni della vita di ogni giorno adeguarsi direttamente o indirettamente ai precetti del pensiero scientifici-



Luca Ronconi è nato a Susa, in Tunisia, nel 1933.

Negli anni Settanta, a Prato, ha dato vita al Laboratorio Teatrale.

È stato direttore della sezione Teatro alla Biennale di Venezia, del Teatro Stabile di Torino e del Teatro di Roma.

Dal 1998 è Direttore Artistico del Piccolo Teatro di Milano.

co, la scienza potrebbe forse rivelarsi il più conveniente palcoscenico per ospitare un'azione drammatica genuinamente «contemporanea». Il mio interesse registico per l'esperienza scientifica nasce quindi dall'esigenza, per non dire dall'urgenza, di trovare nuovi modi per portare, o in un certo senso riportare, la contemporaneità in teatro.

In diverse occasioni ha affermato che la strada per raggiungere questo scopo è rappresentata dal tentativo di individuare precisi correlati drammaturgici ai nostri odierni modi percettivi e cognitivi. Può spiegarci il senso di questa affermazione?

Il problematico discorso scientifico contemporaneo, emblema del nostro presente oggettivamente disperso, asincronico, trasformistico e virtuale, portato sulle tavole del palcoscenico, pare ben prestarsi a raccontare la sfuggente varietà dei nostri tempi non meno sfuggenti. Il discorso scientifico è innegabilmente la scena ideale del nostro «senso» contemporaneo, di un senso cioè che si rivela e si nasconde in un perpetuo «essere altrove», di una verità che esiste, ma sfugge e che non possiamo immaginare ubicata in nessun segreto ricetta da cercare e violare, ma che ci cammina a fianco, si sposta

con noi, come il discontinuo giro del nostro orizzonte.

Se il teatro vuole quindi ritrovare oggi la propria dignità e funzione culturale «storica» di luogo di una conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza, è dunque alla scienza che deve probabilmente anche guardare; non già per imitarla pedestremente o peggio ancora per «normalizzarla» e banalizzarla, riducendola ai propri schemi, ma per trovare in un serio confronto con questo universo cognitivo complementare e antitetico, la propria più vera identità e «inattualissima» attualità.

Quali sono le conseguenze, dal punto di vista teatrale, di questa sua convinzione?

Il discorso scientifico è un luogo mentale molteplice e diveniente di incontri e separazioni incrociate, mai uguale a se stesso nel suo metamorfico gioco di perpetue smentite, rifondazioni, critiche e scoperte, distribuito su temporalità plurime organizzate per fasce di sovrapposizione simultanea e destrutturabile in un serrato montaggio di prospettive eterogenee, pronte a dispiegarsi nell'infinita curva dell'universo.

La trasposizione scenica dell'indagine scientifica permette di trovare a mio parere un'adeguata traduzione drammaturgica del mutevole e complesso punto di vista che l'uo-



mo ha sul mondo. L'apertura drammaturgica alla fisica post-newtoniana, alle geometrie non-euclidee o al calcolo infinitesimale, per non fare che alcuni esempi, credo sia dunque un modo per porsi quanto meno il problema di come sia possibile portare in scena la nostra nuova logica di comprensione e percezione della realtà.

Qual è il valore drammaturgico del portare in scena il linguaggio scientifico, soprattutto in riferimento al suo essere paradigma della razionalità procedurale?

La scelta di drammatizzare il discorso scientifico porta innanzitutto autori, attori, registi e pubblico a doversi porre radicalmente il problema del funzionamento della comunicazione teatrale, oggi spesso troppo frettolosamente eluso, non solo sul piano della possibilità di trasmissione del messaggio, ma anche e soprattutto a livello dei modi di funzionamento del linguaggio *tout court*.

Forma compiuta nell'immaginario collettivo della razionalità analitica dell'oggettivo sapere scientifico, sempre a un passo dal rischio di sclerotizzarsi in formula, a ben guardare il linguaggio scientifico è invece, per sua intrinseca natura, un codice essenzialmente «figurato» in rapporto conflittuale con il «reale» che è chiamato a

designare, e che per di più fa criticamente del proprio impianto per tropi e dei propri corto circuiti referenziali il vero oggetto dei propri enunciati.

Nata dalla necessità di nominare attraverso il «vecchio» delle precedenti acquisizioni il «nuovo» delle continue scoperte, la lingua della scienza è di fatto il regno dell'irrazionale distorsione della metafora e della riflessione sui fraintendimenti che proprio il continuo ricorso alla metafora porta inevitabilmente con sé.

In che senso l'approccio teatrale al pensiero scientifico può influire sullo sviluppo del linguaggio drammaturgico?

Concentrando di fatto l'attenzione di produttori e fruitori dell'evento teatrale sulle dinamiche evolutive della lingua in generale - sia nei rapporti «interni» tra i vari elementi del codice linguistico, sia nei rapporti «esterni» tra il codice e il mondo, credo dunque che il linguaggio della scienza, portato in scena, possa riuscire a sottrarre la drammaturgia ai ristagni espressivi più diffusi tra i vari registri della scrittura per la scena attuale - dalle sacche tradizionali della caduta nella retorica puramente esornativa o nel vuoto calcergale alle paludi, forse di più recente formazione, ma non per questo meno pericolose, del compiaciuto abban-



dono all'apologia dell'incomunicabilità interpersonale o dell'assurdo dell'esistenza - per restituire del teatro al problematico, ma vivacissimo flusso della comunicazione contemporanea.

Portare in scena un tema scientifico se e in che senso fa parte di una «divulgazione»? O piuttosto offre una «esperienza»?

Sono dell'avviso che nella prospettiva di teatralizzazione della prassi scientifica, tesa ad aprire inediti e suggestivi scorci storici sul nostro oggi, sia più conveniente adottare il punto di vista del fruitore non competente, che quello dell'esperto conoscitore.

Perché il linguaggio della scienza, trasferendosi in teatro, possa sviluppare tutto il suo potere eversivo e innovativo ritengo sia necessario che venga fedelmente trascritto in scena, evitando ogni filtro esplicativo. In altre parole, per progettare uno spettacolo autenticamente «scientifico» e non semplicemente di argomento scientifici-

co, sono convinto si debba rinunciare alla strategia politicamente corretta - e tutto sommato demagogica - della divulgazione e si debba piuttosto puntare sulla natura squisitamente esoterica della raffinatissima scienza specialistica odierna.

Pur essendo convinto che l'esperienza teatrale non possa non darsi come percorso di conoscenza, non nego però di nutrire una profonda diffidenza verso una scena che si voglia programmaticamente didattica. Il teatro è piuttosto il luogo deputato a una conoscenza che passi attraverso l'epifania del numinoso, di qualche cosa, cioè, che eccede sempre e comunque le nostre possibilità di conoscere analiticamente. Il futuro della scena credo sia in questo senso legato alla sua matrice antropologica: non a caso fin dalle prime fasi di elaborazione del progetto di drammaturgia «scientifico» uno dei primi termini di riferimento - per non dire modelli - mi è parso essere l'*Oresteia*, la straordinaria e inesauribile trilogia di Eschilo espressione, all'epoca del suo concepimento, dell'ineffabile pulsione dionisiaca madre della tragedia, *ad exemplum*, ai giorni nostri, di una ricchissima *summa* di sapere, condannata a restare per noi inattuabile nella sua insondabile profondità misterica e al più soltanto intuibile per improvvise folgorazioni a-logiche. ❖



UNO «SPETTACOLO SCIENTIFICO»

di Stefania Orlandi

«Maledetto sia Copernico!» afferma il «fu» Mattia Pascal, protagonista di un celebre romanzo di Luigi Pirandello, per esprimere lo sconcerto in cui l'astronomo polacco - icona della scienza - aveva gettato l'umanesimo occidentale, togliendo all'uomo la certezza di essere al centro del mondo. Con una metafora teatrale, un secolo fa, il narratore-drammaturgo paragonava l'entrata in scena del moderno sapere scientifico a uno «strappo» improvviso nel cielo di carta di un teatrino di marionette.

Infinities, lo spettacolo di John Barrow diretto da Luca Ronconi, gioca precisamente sull'affinità tra la scienza e il teatro per condurre il pubblico in un'avventura singolare sul tema affascinante e misterioso dell'infinito.

Questa, a tutti gli effetti, è la novità della strada intrapresa dal regista: il teatro non viene inteso come *medium* per un'operazione didascalica, che avrebbe forse avvalorato l'immagine delle «due culture», né per una drammatizzazione del discorso scientifico, ma piuttosto come esperienza originaria che consente all'uomo di accedere a una nuova concezione di sé e del mondo.

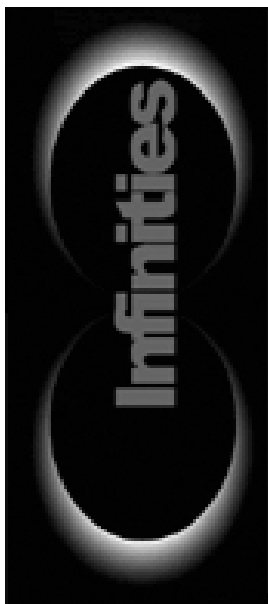
In bilico tra riconoscimento e disorientamento, tra comunicazione e straniamento, il grande teatro è sempre percezione di un salto che colloca lo spettatore in una dimensione «altra»; da qui la scelta di raccontare l'infinito in una prospettiva drammaturgica.

Pirandello, nel contesto di una cultura ancora largamente positivista, si serve della metafora teatrale per esprimere la percezione di un ribaltamento che spiazza l'uomo da una presunzione di dominio rispetto alla realtà. Ronconi, invece, interpreta la dimensione teatrale essenzialmente come varco che dischiude, all'uomo-viandante, i sentieri fecondi dell'ignoranza e della sorpresa.

La contiguità tra le ragioni della ricerca scientifica e la scena teatrale corre sul filo di un efficace scambio-contaminazione di linguaggi in forza del quale il modello della macchina scenica restituisce all'immagine della scienza il suo compito di cercare e costruire modelli interpretativi della realtà.

Evitando le secche della divulgazione, senza assecondare il vezzo di tanti intellettuali che, riguardo alla scienza, ostentano il proprio «non saperne nulla», Ronconi ha trasformato l'ignoranza, «meccanismo comune anche alla scienza» in elemento dinamico dello spettacolo: da cantiere per addetti ai lavori, la scienza diventa così spazio incontrabile e abitabile.





Invitato a partecipare a una sorta di moderna sacra rappresentazione dell'infinito, cadenzata in stazioni-sequenze, lo spettatore si dispone a una rivisitazione del mondo, non meno ritrovato che perduto nei paradossi dell'infinito.

Quasi luoghi deputati del teatro medioevale, le cinque stanze propongono altrettanti paradossi: dall'albergo dei numeri alla vita infinita, dalla biblioteca di Babele alla passione de e per la scienza, al viaggio nel tempo.

Significativa la scelta dello spazio in cui realizzare il progetto scenografico: un edificio della Bovisa dove la Scala teneva i suoi laboratori di scenografia e conservava i suoi costumi. Dunque un luogo non inventato ma dato, legato a una realtà umana.

La struttura dello spettacolo è costruita secondo uno schema infinito: le cinque scene si svolgono contemporaneamente nelle diverse stanze, alle quali via via affluiscono i gruppi degli spettatori che, concluso il giro, possono ripartire...

Il pubblico compie così il suo viaggio di scoperta attraverso uno spazio multiplo in movimento, senza centro né periferia, mentre il tempo si ripete in una simultaneità di azioni disposte nel giro di una circolarità che fa coincidere l'arrivo con la partenza, l'avanzamento col ritorno e viceversa, in una partita che si riapre senza sosta.

La scenografia si tiene lontana tanto dal pittoresco dell'infinito quanto da un fantascientifico *horror vacui*, attingendo piuttosto al repertorio dell'immaginario teatrale, figurativo e letterario del Novecento. I riferimenti più immediati sono a Kantor, Ensor, Magritte, Kafka e naturalmente Borges, ma non mancano il Settecento di Swift e di Raspe nelle allusioni a Gulliver e al barone di Münchhausen.

Così questo spazio infinito si popola di presenze e di miti familiari in un gioco di scambi che finisce per dilatare all'infinito la leggibilità degli stessi testi letterari e iconografici, esaltandone la forza comunicativa.

La riconoscibilità di alcune icone - come l'albergo che si moltiplica nelle relative varianti della clinica di lusso e dell'aula scolastica o processuale, il labirinto, il doppio, il treno, il processo con i suoi apparati, dal casellario ai congegni costrittivi - delinea un itinerario di straniamento e di risignificazione.

La biblioteca della terza sequenza è uno spazio scandito da enormi scaffalature, ripartite in caselle-loculi che si aprono qua e là per rivelare ora macabre presenze, ora esseri viventi che si moltiplicano in un processo di geminazione continua. I diversi settori comunicano per mezzo di passerelle semoventi che facilitano il passaggio da uno scomparto all'altro: metafora, insieme, del ponte tra saperi e della dinamica testuale.

La lunghissima carrellata, un treno di libri, proposta nell'ultimo paradosso, non a caso intitolato *Da dove viene questa commedia?*, rinvia alla presenza di un infinito già sperimentabile nell'ordine del discorso e della parola.

Anche il testo, dunque, e l'informazione sono intesi come un sistema che si dilata e si moltiplica nel tempo e nello spazio mediante un gioco di rinvii tra modelli interpretativi dove il dare e l'avere si scambiano continuamente le parti.

La serialità e il labirinto non riguardano un infinito minaccioso, ma alludono al rischio ben presente di una perdita dell'identità, che può essere esorcizzato solo grazie a un gusto appassionato della libertà.

Gli attori non sono personaggi compiuti, e neppure robot o automi, ma funamboli in bilico sul crinale che separa finito e infinito, riconoscibili figure di una scelta che si ripropone continuamente. Lo spazio scenico si popola di figure allo stesso tempo anonime e familiari: contabili, intrattenitrici, direttori d'albergo, insegnanti, allievi, viaggiatori e gente comune come gli spettatori. Un uomo cavalca un pallone-mondo; un altro, sospeso a un congegno, avanza a testa in giù; un altro ancora è raggiunto dal suo doppio, pronto a moltiplicarsi in altre figure gemelle.

Nell'albergo dei numeri della prima sequenza si cerca il posto per l'ennesimo viaggiatore, spostando all'infinito la sistemazione di tutti gli altri: come non riconoscervi una metafora dell'universo come spazio ospitale, scena accogliente del dramma umano? L'infinito è l'orizzonte in cui già abitiamo e che può, a sua volta, abitare dentro di noi.

Lo spettatore di *Infinities* esce dal suo viaggio - che può riprendere da dove vuole - con la percezione che la scienza è lo spazio di una ricerca che non si chiude al mistero dell'essere.

L'immagine del sapere e della realtà stessa riacquistano così una profondità, un gusto di libertà che interroga non solo la natura, ma gli uomini e le scelte culturali sulle quali fondano la vita delle loro città. ❖



CATTURARE L'INFINITO MATEMATICO

di Raffaella Manara

Il successo di recenti testi di narrazione/divulgazione di matematica quali *Il mago dei numeri* e *Il teorema del pappagallo* segnala l'importanza e l'efficacia di comunicare i contenuti di questa straordinaria scienza in forme nuove.

Percorrere la strada di mettere al centro di un evento di teatro astratti concetti matematici come l'affascinante tematica dell'infinito è stato un tentativo coraggioso. È una sfida tenere per una serata il pubblico «incollato» a un testo non certamente facile, anche se linguisticamente accessibile, per la scelta di questioni spesso considerate inafferrabili o prive di fascino per la sensibilità media dello spettatore. Anche per questo un matematico non può non apprezzare il geniale allestimento di Ronconi.

Quale scenario più suggestivo dell'immenso padiglione dismesso del Teatro alla Scala, con le sue allucinanti rincorse di stanze vuote, per illustrare il paradosso di Hilbert dell'albergo infinito? Uno dei più classici e noti paradossi per introdurre le misteriose qualità dell'infinito matematico trova una visualizzazione immediata, un'evidenza sbalorditiva.

Così il primo dei cinque «quadri» in cui il complesso tema è articolato, secondo un artificio che permette di mostrarne le diverse sfaccettature e le straordinarie ricadute sull'esperienza comune, cattura l'attenzione dello spettatore che si dispone alla scoperta di qualcosa che sente misteriosamente grande e insieme vicino. Ogni «quadro» è intenso ma rapido: dura quanto basta per andare, in una breve azione scenica, al nucleo della questione evitando la linearità di una trattazione che, forse, sarebbe risultata insostenibile.

L'infinità dei numeri, l'eternità, infinità del tempo e infinita ciclicità, la possibilità della replicazione infinita dell'esistenza e dell'esistente sono questioni illuminate da una scenografia che, nella sua paradossalità talvolta sconcertante, cattura l'attenzione dello spettatore disponendolo a voler capire, a entrare nel mistero.

Uno studente di quinta scientifico che ha assistito allo spettacolo ha commentato: «il carattere più evidente comune alle tre scene centrali è l'elemento del sogno, o meglio dell'incubo, dell'allucinazione. Questo è reso dalle scenografie e dalle maschere degli attori. In alcuni momenti lo spettacolo mi è parso eccessivamente provocatorio, ma questo aspetto, generando quasi un senso di fastidio, ha enfatizzato i paradossi presentati.» ❖

