

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 scientifi-



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 corti 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 calco gergale 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 scientifi-

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. ▽

