

Pino Donghi

# Uno spettacolo infinito

## Colloquio con Luca Ronconi

Ronconi ci spiegò che la ricerca consisteva nel trovare testi che spingessero, imponessero il teatro a sviluppare soluzioni drammaturgiche originali.

Di qui l'idea di mettere in scena un testo scientifico, giacché la scienza in effetti poco si presta ad un trattamento drammaturgico ortodosso.

Pino Donghi

Uno spettacolo infinito  
Colloquio con Ronconi

scienza  
express  
*Scintille*

Lo spettacolo capostipite della tradizione italiana di teatro e scienza nasce dal confronto sull'in nito tra un grande regista, Luca Ronconi, e un grande scienziato, John Barrow.

TRATTO DA

Pino Donghi  
GLI INFINITI DI RONCONI

© Scienza Express edizioni, Trieste  
Prima edizione in *formula sipario* giugno 2013

ISBN 978-88-96973-55-4

**Uno spettacolo infinito.  
Il rapporto tra teatro e scienza  
in un colloquio con Luca Ronconi**

**a cura di Pino Donghi  
registrato a Gubbio, luglio 2009**

Quando lo incontro per la prima volta, nel dicembre 1998, Luca Ronconi – da pochissimo chiamato a raccogliere l’eredità di Giorgio Strehler al Piccolo di Milano – viene dal Teatro Argentina, dal Teatro di Roma dove, tra le altre produzioni, aveva messo in scena un memorabile *Pasticciaccio* da Gadda e le prime due puntate (che sarebbero poi rimaste senza la terza) dei *Fratelli Karamazov*. In tutti e due i casi non c’era stato adattamento. C’era stata riduzione, per forza di cose, il testo era stato montato selezionando alcune parti ma quelle, poi, erano state recitate così come si leggono sulla pagina, senza il minimo intervento. Era la letteratura che entrava a teatro senza aggiustamenti ed era il teatro, quindi, a doversi adattare. Mi apparve chiaro, da spettatore, l’intento di forzare la drammaturgia dentro forme non previste, fuori dai canoni tradizionalmente accettati.

Negli incontri che accompagnarono la nostra prima collaborazione, ripercorrendo sue recenti esperienze, Ronconi ci spiegò che la ricerca consisteva appunto in questo, nel trovare testi che spingessero, imponessero il teatro a sviluppare soluzioni drammaturgiche originali, ché questo era appunto il problema del teatro contemporaneo, pigro e semmai rassegnato ad attualizzare Shakespeare o Euripide con messe in scena “moderne” ma tutte indistintamente interne ad una drammaturgia canonica.

Di qui l’idea di mettere in scena un testo scientifico, giacché la scienza in effetti poco si presta ad un trattamento dram-

maturgico ortodosso, e la richiesta alla Fondazione Sigma-Tau (che all'epoca, in quello stesso Teatro di San Nicolò di Spoleto dove Ronconi aveva allestito per il Festival dei Due Mondi l'*Orlando Furioso*, proponeva gli sperimentali programmi di Spoletoscienza) di una consulenza per individuare, scovare, inventare quel testo che sarebbe diventato poi l'*Infinities* di John D. Barrow. La storia della committenza, di come, da quel dicembre 1998 si sia arrivati alla prima di *Infinities* alla Bovisa, l'8 marzo del 2002 è sicuramente curiosa e interessante e – come ricordo anche nell'introduzione – ne ho dato conto tanto nei programmi di sala che accompagnarono le due stagioni di repliche (ambidue, nel 2002 e nel 2003, con il “tutto esaurito” dal primo giorno) che in un volume edito da Laterza dal titolo *Sui generis*. Basti dire che non fu semplicissimo, all'inizio, capire il perché e il cosa muovesse l'interesse di Ronconi verso la scienza e prima di giungere alla selezione di quel testo sui “paradossi del concetto di infinito in matematica” che certo appariva, al solo nominarlo, molto poco adatto alle tavole di un palcoscenico, ci furono tutta una sequenza di incontri, proposte, testi, suggerimenti che Ronconi vagliò per poi decidersi per la matematica di Barrow.

Di questo, nell'estate del 2009, a Gubbio abbiamo riparlato, ripercorrendo non le fasi cronologiche ma le motivazioni intellettuali che l'avevano spinto a chiederci, quasi dieci anni prima – e poi di nuovo nel 2006 per gli spettacoli sull'economia e la bioetica proposti nel *Progetto Domani* della Torino olimpica – di aiutarlo nell'individuazione di nuovi temi, nuovi testi e nuovi autori per il suo teatro.

**Alla fine, l'8 marzo 2002, giorno del tuo 69° compleanno, sarà *Infinities* alla Bovisa, ma cosa ti spinge, in quel dicembre, a chiedere un testo scientifico da mettere in scena. Qual era la motivazione originaria?**

Da parte di una persona che fa il teatro come me è probabile che all'origine ci fosse, come magari c'è sempre stata, una colpevole presunzione, quella di pensare che siccome io vivo soprattutto di teatro allora il teatro possa essere talmente onnivoro da far diventare spettacolo qualsiasi cosa, che tutto in principio sia rappresentabile. Forse, per essere più precisi, non di spettacolo dovrei parlare ma di comunicazione teatrale o di conoscenza attraverso il teatro. Ecco, credo che all'origine ci sia la convinzione che attraverso il teatro si può venire in contatto con qualsiasi forma di conoscenza, a maggior ragione laddove non è la figura umana, non è la vicenda del personaggio al centro del dramma, diversamente da ciò che accade, quasi sempre, nella narrativa.

Ricordavi come, all'Argentina, venissi dalla messa in scena del *Pasticciaccio* e dei *Karamazov*. Un primo punto, magari banale, è ricordare che della letteratura non fa parte solo la narrativa. Mi spiego. Parlando del rapporto tra teatro e letteratura dovrei ricordare che esiste una letteratura teatrale anche se la definizione che sento più giusta è quella di un teatro diventato letteratura. All'origine della narrativa, infatti, all'origine del racconto c'è quel momento in cui qualcosa che è stato scritto per essere rappresentato diventa, nel tempo, senza soluzione di continuità, qualcosa che appartiene alla letteratura. È un processo che ho indagato e sperimentato anche in alcune ultime prove come quelle sulle quali ho lavorato di recente al festival di Spoleto (n.d.r.: ed. 2008 e 2009). Ora, se letteratura non è solo narrativa, nel senso canonico del racconto; di più: se l'idea non è quella, tutto sommato semplice e lineare, di riportare la narrativa di racconto a teatro, come avevo fatto appunto con il *Pasticciaccio* e con i *Karamazov*, laddove tutto diventa piuttosto facile giacché ci sono dei personaggi e questi personaggi e la loro azione narrativa non ha bisogno di alcuna drammaturgia particolare – non c'è bisogno di “adattare”, di

alterare il romanzo, si può invece semplicemente trasferirlo in palcoscenico come è venuto fuori abbastanza nitidamente da ultimo all'Argentina – ecco, dato tutto questo, la prospettiva ulteriore, la domanda originale era forse, ed è ancora: ma questo lo posso fare perché la narrativa è una narrativa di personaggi o è possibile anche quando non si parla di personaggi ma di concetti? Se il protagonista del racconto è un concetto e non una figura in carne e ossa, posso ancora immaginare una messa in scena?

**In effetti, in alcune interviste dell'epoca, sostenevi appunto che la cosa interessante, tra le molte evidentemente, di un tema come quello dell'infinito era l'assenza o quasi di personaggi con nome e cognome e la presenza invece di concetti come quelli di *spazio* e di *tempo*.**

C'era lo spazio, c'era il tempo ma, non dimenticare, principalmente c'era la scrittura. Quando John D. Barrow, all'inizio, ci propone la sua prima ipotesi di lavoro non si parla ancora né di spazio né di tempo, sono concetti che emergeranno in seguito mentre quello che mi conquista, da subito, è il tema e il concetto di "infinito". Ora, non è certo la prima volta che mi capita di dire, a proposito della mia lunga carriera, che il mio spettacolo ideale è uno spettacolo infinito. Uno spettacolo che eccede la possibilità di fruizione – parola che non mi piace, forse sarebbe meglio parlare di utilizzo – quindi, diciamo meglio, di utilizzo immediato dello spettatore, nello stesso momento in cui lo spinge a immaginare anche ciò che non vede (un po' quello che succede allo spettatore cinematografico, che molto spesso è costretto a immaginare il controcampo, anche quando il film non lo mostra, così da poter dare una lettura corretta di ciò che sta accadendo). Ecco, l'idea di una serie di paradossi legati al concetto di infinito mi piacque, da subito, moltissimo. Ma poi quello che ha reso possibile lo spettacolo

è stato il tipo di scrittura. Nelle intenzioni di Barrow, almeno nelle intenzioni che io rintraccio e percepisco, il linguaggio di *Infinities* nasce come fosse una lezione, una serie di lezioni universitarie che non nascondono, nello scopo comunicativo e nel tipo di scrittura, la tensione verso l'oralità. Questo è stato il motivo vero dell'interesse e io l'ho seguito subito perché ho capito immediatamente che quella era una lingua che poteva essere restituita, non ai personaggi, ma alla bocca. All'oralità!

**Tant'è che lo spettacolo è popolato da un numero considerevole di maschere tutte identiche.**

Esatto. Dopodiché, certo, ho cominciato a lavorare sulla corrispondenza tra il tema scelto da Barrow, il linguaggio utilizzato da Barrow e la loro possibile traduzione nello spazio della scena. Però, ci tengo a dirlo, io ho lavorato sul testo di Barrow, cercando di interrogarlo, esattamente come ho sempre lavorato su tutti i testi, come avevo lavorato sui testi di Gadda e Dostoevskij all'Argentina o come, più tradizionalmente, ho lavorato sui testi di Schnitzler o di Eschilo o di qualsiasi altro "classico". Ed è importante notare un fatto, ovvero ribadire ciò che per me è un'ovvietà. Io non sono portato a fare grandi esegesi, mi piace quando mi trovo quasi naturalmente a mio agio con un testo, quando ho l'impressione che il testo che leggo mi chiede di essere trattato al minimo, così che non ci debba mettere troppo del mio. È quello che faccio quando leggo un testo di Ariosto o uno di Euripide ed è quello che ho fatto leggendo il testo di Barrow. Poi, è evidente, ho dovuto fare dei tagli, degli aggiustamenti, ma solo dopo che quel testo aveva già avuto una sua traduzione nello spazio, in uno spazio particolare.

**Parliamo allora dello spazio.**

All'inizio s'era pensato agli spazi del Piccolo, Sergio Escobar in particolare aveva proposto il Teatro Studio ma io ho

creduto che non fosse la soluzione adatta. Al Teatro Studio sarebbero diventate delle conferenze, magari interessanti come conferenze ma non interessanti per il teatro. Mentre si ragionava, intanto che il testo trovava la sua possibile traduzione scenica, mi ricordai di una debolezza alla quale avevo ceduto una decina, forse quindici anni prima, lavorando ad una sfilata di moda. Mi avevano chiesto di fare la regia di una sfilata di moda, avevo accettato e avevo proposto di farla nei magazzini della Scala alla Bovisa. Mi sono ricordato di quei magazzini, di quell'immenso deposito per le scenografie, gli attrezzi, i costumi della Scala e mi sono detto che quel posto lì mi faceva proprio venire in mente l'albergo infinito con il quale Barrow introduceva il primo dei suoi paradossi matematici, quello immaginato da David Hilbert. Dal ricordo al sopralluogo il passo è stato brevissimo ed è stato lì, alla Bovisa, che ci siamo accorti che di spazi ce n'era più d'uno, che quello che ricordavo era infatti perfetto per ospitare la scena dell'albergo infinito ma che poi ce n'erano altri quattro, perché quei cinque spazi erano tanti quanti gli scenari che avevamo ricevuto da Barrow e che quelle cinque scene non presupponevano una scenografia già esistente ma semmai invece richiedevano un luogo già esistente. Quel che a mio parere funzionava perfettamente era la concretezza di un luogo destinato ad altro uso e che coincideva, abbastanza singolarmente, con le indicazioni del testo. Era poi un luogo, uno spazio che non chiedeva di essere visto ma abitato. Ed è stato lì, nello spazio della Bovisa, che ho pensato a come inserire quell'altro elemento indispensabile ad ogni azione teatrale che è il pubblico. Ma un pubblico vivo, non una fila di spettatori passivi in poltrona, un tipo di pubblico che conosco molto bene per aver fatto molte esperienze di pubblico in piedi, che si muove, occasionalmente si siede, come nella prima scena, *Benvenuti all'Albergo Infinito*, ma anche nella quarta, *L'infinito non è un grande numero* e in buona parte nell'ultima, *Da dove viene*

*questa commedia?*; non nella seconda, *Vivere in eterno* e certo non nella terza, *Il paradosso della replicazione infinita* dove la scena si divideva in cinque scene identiche e dove si replicava sempre la stessa sequenza e il pubblico, che era costretto a stare in piedi, andava avanti e indietro per un corridoio laterale, partecipando all'azione e cercando di scoprire curioso se la scena fosse poi effettivamente sempre la stessa in ognuno dei cinque corridoi. Ecco, in tutto questo – che a raccontarlo può sembrare complicato ma complicato non era per il pubblico “in sala” – sono invece da subito rimasto molto sorpreso, piacevolmente sorpreso dalla facilità con la quale la rappresentazione prendeva forma. E quella facilità è un pregio, un merito del testo di Barrow, della sua essenzialità, della sua chiarezza.

**Devo confessarti che questo tuo ulteriore riconoscimento al testo di Barrow mi fa particolarmente piacere giacché non pochi ci hanno chiesto, e qualcuno anche polemicamente, perché mai avessimo scomodato un pur brillante scienziato britannico quando, sul tema dell'infinito, c'era qualche autorevole candidato italiano.**

Sì, capisco. Eppure vorrei dire un'altra cosa. Ci sarà una ragione per cui esiste una solida drammaturgia contemporanea in lingua anglosassone mentre esistono solamente bravi, magari bravissimi ma singoli autori di testi teatrali in italiano?! Il fatto è che non esiste una drammaturgia contemporanea nella nostra lingua perché è infatti, teatralmente parlando, una lingua molto più difficile. Non è un caso!

**Abbiamo parlato della scrittura e dello spazio. C'era poi anche il tempo, tra i protagonisti...**

Beh! Così come per lo spazio anche per il tempo i vincoli generano possibilità, obbligandoti magari a vincere la pigrizia, e nei teatri con i vincoli bisogna convivere e combattere

quotidianamente. In particolare bisogna ricordare che per far entrare più di 100 persone in un luogo che non sia già adibito a spettacolo – e quindi predisposto al rispetto delle norme di sicurezza – ci vogliono permessi speciali che, nelle condizioni della Bovisa, non avremmo mai ottenuto. L'alternativa, ovvero mettere in scena lo spettacolo per 99 persone, non era nemmeno pensabile. Ecco allora che mi è venuta in mente la soluzione, quella di riempire e svuotare gli spazi rispettando comunque le norme a tutela del pubblico. Mi sono detto che se il pubblico poteva spostarsi da un luogo ad un altro, da una scena a quella successiva, poteva lasciare libero lo spazio e la scena precedente per un nuovo pubblico, per altre 99 persone (in verità erano poi una settantina alla volta) che avrebbero assistito a *Benvenuti all'Albergo Infinito* mentre il gruppo precedente, entrato quindici minuti prima, era già passato nel luogo e nella scena di *Vivere in eterno* e così via. Il pubblico di ogni replica, infatti, gli spettatori di ogni serata entravano in gruppi a distanza di quindici minuti gli uni dagli altri, in quindici orari successivi, comperando il biglietto per una sera a un'ora precisa. Il vincolo e la soluzione escogitata erano oltretutto coerenti con una certa idea di "simultaneità" che io ho in genere dello spettacolo ed erano infatti conseguenti ad altre esperienze passate quali, tra le altre, l'*Orlando Furioso* e *Gli ultimi giorni dell'umanità*. In entrambi questi spettacoli, però, il pubblico era libero di spostarsi nella scena mentre per *Infinities* doveva seguire una pista obbligata, uscire da uno spazio e rientrare in un altro anche se teoricamente, il percorso poteva ripetersi... all'infinito.

**Ricordo infatti che la struttura dello spettacolo, le sue 15 entrate successive, permettevano anche l'eventualità di un reinserimento, di una virtuale ciclicità.**

Perché, ovviamente, era una sorta di esperienza dell'infinito. Un'esperienza e un tempo ciclico per lo spettatore anche se non per lo spettacolo. Tra l'altro, ed è una notazione interessante e tutt'altro che estranea allo spirito dello spettacolo, alcune scene, in particolare la prima, erano a un tempo sempre uguali a sé stesse e sempre diverse. Lo spettatore che entrava con il primo gruppo, infatti, vedeva l'albergo, il gestore dell'albergo, un inserviente, un viaggiatore e poi i clienti, una cinquantina di clienti: in sostanza tutto il cast al completo. Ma questa opportunità capitava solo la prima volta, alla prima replica, per il primo gruppo. Già quando entrava il secondo gruppo di pubblico, un quarto d'ora dopo, mentre il primo transitava negli spazi della seconda scena, questo secondo gruppo assisteva sempre alla stessa scena, il testo recitato era sempre quello di *Benvenuti all'Albergo Infinito* ma gli attori che vedeva erano sensibilmente meno giacché gli attori erano numericamente sempre quelli ma una parte si era dovuta trasferire a recitare il testo della seconda scena. E così via, fino ad un punto in cui, a recitare *Benvenuti all'Albergo infinito* poteva essere anche un solo attore, trasformando il testo in un monologo, mentre tutti si ritrovavano poi nell'ultima scena, *Da dove viene questa commedia?* per l'ultimo gruppo entrato, più o meno all'una di notte. Questo, in effetti, era abbastanza curioso.

**Nel “Prologo in teatro” del Faust di Goethe, il Direttore si raccomanda “...che accada molta roba [...] Solo con una folla di roba si può conquistare la folla, ciascuno si pesca poi fuori ciò che fa al caso suo”. Al caso mio, devo dirti, ha fatto più di tutte la terza scena, *Il paradosso della replicazione infinita*. In quella scena mi è sembrato che tu abbia rappresentato una sorta di *Infinities* in abisso, una summa di tutto lo spettacolo. Tutti gli spettatori, indistintamente, ogni volta – ho avuto la fortuna di vedere *Infinities* in tre**

**serate differenti – andavano avanti e indietro per il corridoio laterale dal quale si accedeva ai cinque corridoi perpendicolari dove, in effetti, si osservava la stessa identica scena, identica e pure impercettibilmente diversa, giacché diversi erano gli attori che la recitavano. Il ché mi aveva già fatto pensare allora che anche l’osservazione scientifica, in fondo, mantiene questa qualità: nella ripetizione dell’esperimento l’osservazione è identica anche se c’è effettivamente un margine di differenza, che la comunità scientifica considera ininfluenza, che non è pertinente misurare giacché non influisce sull’interpretazione del risultato.**

Appunto ciò che accadeva nella terza scena dove, è vero, i protagonisti vestivano abiti identici e indossavano le stesse maschere eppure erano comunque attori diversi e quindi i loro gesti, pur definiti a livello registico, non potevano non essere sia pur vagamente differenti. Di nuovo: quello spazio, ritrovato occasionalmente, offriva un’occasione irripetibile. Cinque identici corridoi dove affacciavano altrettanti piani di identici armadi dove venivano conservati tutti i costumi della Scala. Non si poteva immaginare uno spazio scenografico migliore di quel luogo già pronto per ospitare gli attori de *Il paradossso della replicazione infinita*.

**E veniamo agli attori. Tra loro ce n’erano anche di non professionisti, studenti di ingegneria del Politecnico di Milano, alcuni, mi risulta, folgorati sulla via di Damasco e passati poi, dai banchi universitari alle tavole del palcoscenico...**

Eh, sì! Qualcuno in effetti lo abbiamo rovinato, strappato dal Politecnico e arruolato alla Scuola di recitazione del Piccolo Teatro...

**... Corruzione a parte, a cosa ti servivano degli attori non professionisti, degli studenti d'ingegneria?**

Avevo bisogno di qualcuno che, benché ancora non professionista, pure esprimesse una competenza, se non proprio matematica, comunque legata alle materie scientifiche. Io che, come immagino chiunque altro nel mio mestiere, non amo fare la figura del dilettante, allo stesso momento mi devo mettere dalla parte dell'incompetente, è una necessità. Ora, nonostante io possa contare sul mio intuito, sebbene vi faccia affidamento avevo bisogno che qualcuno, intorno a me, ne capisse di più, fosse consapevole del linguaggio del testo. Era questa la condizione, una delle condizioni necessarie affinché io potessi fare tutto quello che ho fatto pur non sapendone niente. Voglio essere chiaro su questo punto perché potrebbe sembrare legato al carattere scientifico del testo e invece è quello che io faccio sempre. Lo faccio, direi, per mestiere, è il mio modo di lavorare a teatro. Io, una cosa che conosco troppo bene non mi va di farla, non ho alcuna necessità di farla. La necessità, al contrario, diventa tale proprio perché voglio conoscere una cosa che non so. Se faccio un'opera di Shakespeare molto probabilmente è perché ho bisogno di conoscerla meglio, per andare più a fondo o recuperare degli aspetti laterali, accessori rispetto alla conoscenza che già ne ho, per vedere se oltre, più a fondo, di lato c'è qualcos'altro. Gli studenti, gli attori non professionisti mi servivano per questo: perché avevo bisogno di comprendere, perché mentre spiegavo loro nello stesso tempo chiedevo spiegazioni e cercavo di capire, magari, se qualcuno di loro era interessato a partecipare, a seguire il percorso di quella frase che mi avevano spiegato, eventualmente a recitare quella frase.

**Questo che dici è molto interessante perché tutto il progetto divulgativo, nella scienza, parte invece dall'idea che**

**chi racconta sa già tutto: colui che spiega è autorizzato a farlo in quanto è indiscutibilmente competente...**

Sì, infatti, soltanto che in questo caso, nel mio mestiere, si finisce per fare il teatro didascalico e io non sono capace di fare quel genere di teatro. Il fatto è che quello che il teatro può darti, almeno per come lo faccio io – e credo anche che questo sia il motivo per cui con *Infinities* il riscontro del pubblico sia stato così immediato – consegue proprio dal fatto che io non voglio insegnare qualcosa al pubblico ma semplicemente fargli conoscere quel qualcosa, farglielo conoscere attraverso quelli che sono i semplici mezzi del teatro: il vedere, l'ascoltare.

**Ed è ciò che ti capita anche con un classico del teatro, con un Pirandello, con un Goldoni?**

Sì, assolutamente! Io posso spiegare Pirandello ma in questo caso lo faccio in un corso di regia, non ne faccio uno spettacolo, non lo faccio con lo spettacolo.

**Mi sembra in effetti molto importante quello che dici a proposito dello “sguardo ignorante”, dell’atteggiamento iniziale di chi, lontano dal maneggiare la materia che tratta, la lavora, nel tuo caso la mette in scena, proprio per conoscerla, quantomeno per conoscerla meglio, di più, in altro modo.**

Ma d'altra parte se dico che il mio ideale di spettacolo è uno spettacolo infinito, come dire, non è che io possa padroneggiare l'intero scibile rappresentabile...

**L'intero scibile contenuto in un Dizionario, per esempio. Questo mi permette una piccola diversione dall'esperienza di *Infinities*, che non è rimasta isolata. Nel 2004 ti metti di nuovo in contatto con me e con la Fondazione Sig-**

ma-Tau per il *Progetto Domani*, la messa in scena contemporanea di cinque spettacoli, tanti quanti i cerchi olimpici della Torino che, nel 2006, dovrà ospitare le Olimpiadi invernali. Partner produttivo è, questa volta, il Teatro Stabile di Torino. *Progetto Domani* è la grande proposta culturale che una Torino in cerca di nuova identità pensa di affiancare al massimo evento sportivo a livello internazionale. Dei cinque spettacoli che andranno in scena hai già, nel 2004, un'idea abbastanza precisa. Ci sarà un *Troilo e Cressida* da Shakespeare, un classico sia pure non tra i più rappresentati, e ci sarà un testo del teatro contemporaneo, gli *Atti di guerra* del britannico Edward Bond (in effetti, al principio, doveva essere l'*Annibale* di Christian Dietrich Grabbe, per il quale però non si riesce a trovare lo spazio giusto). Con *Il silenzio dei comunisti*, dialogo a tre voci tra Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin si entra già in un territorio drammaturgico molto meno frequentato. Ancor più in là, ma più o meno dalle parti di *Infinities*, ti spingerai chiedendoci due testi, uno sul mondo dell'economia e uno sui temi della bioetica. Per l'economia ci penserà Giorgio Ruffolo che scrive un divertente *Lo specchio del diavolo*. Per la bioetica, io stesso, insieme a Gilberto Corbellini ed Armando Massarenti progettiamo un dizionario, affidando la stesura del lemmario, una trentina di voci, ad altrettanti cultori delle diverse materie. L'idea del dizionario, oltre che coerente allo stato del dibattito – come spieghiamo nell'introduzione a *Bi(bli)oetica* il volume che Einaudi pubblicherà per l'occasione – risponde anche alla necessità della committenza. Dopo *Infinities* abbiamo capito che la caratteristica principale del testo che ci chiedi è la sua eterogeneità rispetto ai materiali tipicamente teatrali. La messa in scena di un dizionario, così come lo si usa e lo si legge, ci pare una sfida all'altezza della tua ricerca. Ci divertiamo

anche a dedicarti il volume riconoscendo che solo a Luca Ronconi poteva venire in mente di mettere in scena uno spettacolo “consultabile”! È difficile qui raccontare lo spettacolo, spiegarne le dinamiche. Basta forse ricordare che il pubblico, di nuovo un pubblico in movimento, che passa da uno spazio all’altro, questa volta non entra a gruppi bensì tutto in una volta ma poi, nel corso dello spettacolo, è invitato a seguire non una ma diverse uscite, tante quante i lemmi messi in scena. In sostanza, lo spettatore è costretto a scegliere un percorso piuttosto che un altro, avendo, alla fine dello spettacolo, una conoscenza solo parziale, e anche casuale, di ciò che è stato rappresentato. Ci accorgiamo, noi autori ma anche il pubblico, che *Bi(bli)otetica* non è, di nuovo, un pezzo di teatro didascalico, in grado di sviluppare il significato di ogni singolo lemma: *Bi(bli)otetica* è l’esperienza della scelta, il dramma della decisione, la consapevolezza che affrontato un percorso non si torna indietro e non si può sapere cosa accade, cosa sarebbe accaduto, che cosa avremmo conosciuto se la nostra scelta fosse stata diversa. Un’illuminazione.

E però, voglio dire che anche per *Bi(bli)otetica*, più che il tema, a suggerire e imporre le scelte della messa in scena è stata la forma del dizionario. Se per caso dovessi mettere in scena un dizionario di piante lo farei verosimilmente nello stesso modo. Perché l’esperienza di chi usa un dizionario è quella, evidentemente, di chi non lo padroneggia completamente. Un dizionario lo si consulta perché c’è un termine, un lemma di cui vuoi sapere di più e quel lemma ti porta verso altri lemmi e così via. C’è da dire, poi, rispetto a *Bi(bli)otetica*, che per questo spettacolo, differentemente da ciò che era successo per *Infinities*, non fummo così fortunati nella scelta del luogo. Inizialmente avevamo individuato uno spazio enorme che manteneva delle memorie storiche del suo antico uso. Ecco! *Bi(bli)*

*oetica* in uno spazio come quello avrebbe avuto un impatto più forte, avrebbe trattenuto il suo vissuto.

**Torniamo a *Infinities* e al ruolo degli attori. Abbiamo detto dei non professionisti, degli studenti del Politecnico, ma come l'hanno vissuto invece gli attori di professione?**

Beh! Il primo, quello diciamo così più importante, è scappato via quasi subito, quando ha capito che sarebbe stato troppo faticoso, con una permanenza in scena che superava complessivamente le sette ore. Lo ha sostituito Graziano Piazza. Gli altri, invece, si sono divertiti molto. Chi ha faticato veramente, invece, è stato il direttore di scena, chiuso in una regia circondata di video guidava tutti i movimenti in entrata e in uscita, regolava l'apertura delle chiuse così da far defluire il pubblico, inviava segnali così da rallentare l'azione e garantire quella simultaneità che era necessaria così da non creare eccessivi intoppi.

**Aldilà della fatica, non è che una rappresentazione che privilegia i "concetti" rispetto ai "personaggi" finisce per diminuire il ruolo dell'attore?**

Ma mica tanto, sai! Fammi premettere una riflessione, anche questa un'ovvietà, almeno per come la percepisco io, e che mi ha sempre guidato nel fare teatro. Il fatto è che si assume, erroneamente, che il pubblico in sala sia costantemente preso dallo svolgersi dello spettacolo mentre la sua è un'attenzione intermittente. Non capita così al cinema, un film è impegnato a catturare l'attenzione del pubblico per tutta la sua ora e mezza di durata, altrimenti lo spettatore non riesce a seguirlo. A teatro, invece, il pubblico si distrae, è un dato, e se vuoi anche in questo si ritrova un motivo del mio interesse verso lo spettacolo infinito: lo spettacolo proliferante, infatti, è un modo drammaturgicamente serio di strutturare la tendenza del pub-

blico all'attenzione intermittente. Ora, e torno all'attore e al suo ruolo in palcoscenico: in un sistema di questo genere, in un contesto drammaturgico proliferante e virtualmente tendente a infinito, l'attore non ha più, come dire, la garanzia del personaggio, non è tutelato e allora è obbligato a stabilire con lo spettatore una tensione di carattere discontinuo. Se così è, ogni singola frazione di comunicazione deve avere la sua pertinenza, la sua valenza relazionale e deve riuscire a essere esaustiva nella sua brevità. Non mi sembra, per l'attore, una sfida nel senso della diminuzione.

**Ne hai parlato, in effetti, già molto ma, dopo lo spazio, il tempo, la lingua, l'attore ecco che emerge, in questo particolare contesto drammaturgico, proliferante come lo definisci, il ruolo del pubblico, dello spettatore.**

Se accettiamo come valida la supposizione riguardo l'intermittente attenzione del pubblico e come opportuna, di conseguenza, la necessità di esperire una drammaturgia che questa intermittenza strutturi allora, è ovvio, che devi chiedere qualcosa anche al pubblico: gli devi chiedere di riempire i buchi, di riempire i vuoti, di renderli significativi invitandolo a riempirli a modo suo... tanto lo farebbe comunque!

**Mi sembra che questa tua idea si colleghi all'osservazione che facevi all'inizio sul carattere "orale" del testo di Barrow, sul fatto che lui l'avesse pensato fin dall'inizio come una lezione, una serie di lezioni. È un fatto che un buon insegnante non è quello che ti travolge con la sua onniscienza, che t'ingozza di informazioni, concetti, analisi, conclusioni, previsioni. Un buon insegnante ti provoca, ti fornisce una serie di elementi, magari qualcuno lo confuta pure...**

... comincia con qualche domanda, ti lascia dei frammenti, il tempo di pensare, di collegare. E ti lascia il tempo e il modo per cui tutti quei frammenti si possano poi riconnettere da qualche parte. E lo studente intelligente lo fa. Vedi, il fatto è che noi apparteniamo un po' tutti ad una generazione, abbiamo vissuto degli anni in cui si è confusa la figura del docente, del "maestro" con il processo e l'acquisizione della conoscenza. Ma si tratta di due cose diverse e con l'intento di contestarne una, la figura autoritaria, si è finito per contestare la funzione. Ora quella del maestro è una figura effettivamente antipatica, a me fa una gran rabbia quando mi chiamano Maestro, ma che vuoi farci... forse ho fatto troppo teatro musicale! Però un conto è, come dire, l'insofferenza verso la figura, altro conto è l'insofferenza verso il processo dell'apprendimento. Aver confuso le due cose credo sia stato un danno per la preparazione e l'esercizio della nostra capacità di conoscere.

**Un'ultima notazione, quasi una curiosità. Dicevo, proprio all'inizio di questa conversazione, che alla fine è stato *Infinities* ma prima, appunto, ci furono tutta una serie di idee e proposte. Tra le molte opzioni che vagliammo, la tua attenzione cadde anche su una specie di "intervista impossibile" a Charles Darwin. In sé l'idea drammaturgica non era originale ma l'interesse s'era acceso giacché Stephen J. Gould, il paleontologo e storico della scienza di Harvard, tra i massimi studiosi di Darwin, una vera star del mondo scientifico, un intellettuale all'epoca famosissimo anche in Italia, mentre aveva declinato l'invito a scrivere il testo dell'intervista s'era invece imprevedibilmente proposto per recitarla, e questo t'aveva incuriosito.**

Beh, certo! Gould era uno scienziato celeberrimo e un intellettuale molto seguito ma, particolare più interessante per il nostro progetto, era un fenomenale oratore, uno che parlava

benissimo e con grande presenza scenica, con tanto di voce baritonale, tant'è che cantava in un coro professionale. Insomma, anche se non gli avrei mai chiesto di mettere la bombetta o di appiccicarsi la barba finta per somigliare a Darwin, Gould era di fatto un attore.

E probabilmente, spesso, anche un attore è un testo, no?!