

Un brano dal libro "Teatro della conoscenza" di Ronconi che sarà a Sarzana

PERCHÉ LO SPETTATORE FA BENE A DISTRARSI

LUCA RONCONI

Lamia vocazione teatrale è stata assai precoce: ogni cosa che mi capitava sott'occhio, ogni spazio in cui mettevo piede, avrei voluto poterlo trasformare in un luogo capace di accogliere il teatro. Ed è tuttora così. Non c'è opera dotata di un linguaggio forte che non possa diventare opera teatrale. Mi è capitato di fare teatro in luoghi completamente anomali, persino sterminati: però *devi sentire* che quel testo, quella pagina, quella scrittura presuppongono il teatro. È veramente un dono enorme quando di fronte a una pagina scritta avverti che quella pagina ti chiede di essere recitata, di essere messa in scena, molto meglio che "stirarsi" il cervello per cercare qualcosa da portare in scena... Ovviamente, non mi capita leggendo un testo per la prima volta - non ho certo letto *Orlando furioso* nel 1968, e il *Pasticciaccio* l'avevo letto appena uscito.

È il gioco combinato dell'opera che vuole essere messa in scena, e della memoria che tu hai dell'opera. Per questo motivo sono contrario al "progetto"; il lavoro lo

fanno la lettura e la tua memoria: ciò che fa scattare la necessità di farlo è *come* quel testo ha lavorato dentro di te.

E a proposito di drammaturgia e di elaborazione di progetti, vale la pena raccontare la storia di *Infinities*. Quando, più di dieci anni fa, sono andato al Piccolo, dicevo che mi sarebbe piaciuto vedere se fosse possibile portare in scena un argomento matematico. Nella sua astrazione.

Naturalmente, in passato, drammi di argomento scientifico ne sono stati scritti tantissimi, basti pensare a un testo come *Copenaghen* di Michael Frayn. Però si tratta sempre di un tipo di drammaturgia basata su personaggi, trama, tempi, in qualche modo "autobiografica", documentaria.

Di matematica, io non so assolutamente niente, se mi si chiede cos'è un algoritmo non saprei rispondere, a scuola ero un vero somaro. Così ho iniziato a frequentare alcuni scienziati, sempre facendo la figura del dilettante. Finalmente John Barrow, dopo essere stato contattato, mi dice che farebbe volentieri un'esperienza drammaturgica.

Ma non sa come si fa: «Non ho mai scritto un dialogo...». Gli risposi che non era un problema, e che cominciasse a scrivere qualcosa. Mi ha fatto due o tre proposte che non andavano bene perché troppo legate a vicende biografiche di tale o talaltro scienziato. Poi mi ha proposto cinque episodi legati a paradossi matematici sull'infinito. La parola "infinito" non poteva non suggestionarmi. Il primo paradosso riguardava l'albergo di cui è possibile riempire tutte le camere, all'infinito; il secondo, cosa succederebbe se la vita potesse durare in eterno; il terzo, la vicenda umana e scientifica del matematico Kantor (un

nome che almeno conoscevo); il quarto, se fosse possibile viaggiare nel tempo; il quinto, l'ipotesi che esistano mondi paralleli.

Ho pensato a lungo se fosse possibile farne uno spettacolo. Poi mi sono ricordato di aver visto casualmente, qualche anno prima, il deposito delle scenografie della Scala alla Bovisa: una specie di silos altissimo, con a fianco il magazzino dei costumi, una serie di corridoi molto lunghi divisi da armadi alti otto metri, con gli abiti del repertorio. Ancora a fianco, uno spazio molto grande, la falegnameria, e poi anche la fucina, dove lavoravano i metalli. Tutto in stato di abbandono.

Allora ho subito identificato i cinque luoghi che potevano corrispondere ai paradossi scritti da Barrow. E fin qui niente di speciale. Ma non erano luoghi teatrali, non erano agibili per il pubblico. Ci hanno dato l'agibilità solo per cento persone alla volta, ma era impossibile organizzare uno spettacolo così impegnativo solo per cento persone. Per *Infinities* avevo cinque spazi contigui, e così ho cominciato a concepire lo spettacolo articolato in tutti e cinque. Se in ognuno potevano stare cento persone, facevano un totale di cinquecento, e da quel punto di vista valeva la pena.

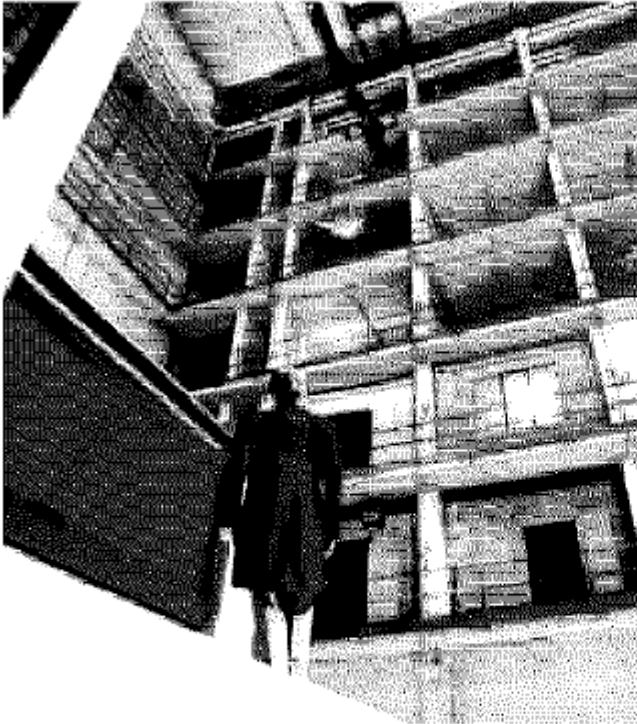
In quello spettacolo, nel luogo A ci sono 80 attori per riempire tutte le infinite camere dell'albergo, ed entrano 100 spettatori; il primo episodio dura venti minuti, e dopo si aprono le porte della stanza successiva e i 100 spettatori vanno nello spazio del secondo episodio; ma nel secondo episodio di attori ce ne sono dieci, quindi nella stanza A ne rimangono 70 e nella stanza B 10, e i 100 spettatori passano. Poi sempre questi 100 entrano nella C, mettiamo con altri 10 attori: quindi 10 in C, 10 in B e nella A

ne restano adesso solo 60. Abbiamo eseguito tante ripetizioni degli stessi testi con numeri di attori diversi, fino ad ottenere che nella prima stanza si presentavano 80 attori per chi entrava alle otto, mentre per chi entrava alle nove e mezzo c'era un monologo solo.

Mi dicono che era divertente e interessante, un modo di fare del tempo e dello spazio il contenuto principale della drammaturgia. Forse l'esposizione è complicata, ma lì era sempre lo stesso testo, che assumeva significati diversi a seconda del montaggio che capitava allo spettatore. Del resto, l'attenzione del singolo spettatore non può non essere intermittente. È una presunzione tipica della gente di teatro quella di dire: «Ho incatenato l'attenzione del pubblico». Non è vero. L'attenzione non la puoi incatenare perché per natura è intermittente; non sarebbe umana se non ci fossero altri piani. Questa disposizione del pubblico all'intermittenza l'ho sempre apprezzata.

Perché ritengo che, quando si parla di drammaturgia, i grandi modelli siano stati sempre quelli che hanno tenuto conto e rispettato questa naturale tendenza dello spettatore: penso, ad esempio, al dramma elisabettiano e al melodramma italiano. È come equiparare l'attenzione al biglietto pagato. Va bene al cinema, forse, ma non in teatro o all'opera, dove le rappresentazioni sono strutturate proprio sulla libertà dello spettatore di distrarsi. Perché per lo spettatore è sì importante ciò che vede, ma è ancor più importante e più ricco quello che riesce a immaginare, quello che la visione o l'ascolto gli suggeriscono, indipendentemente da quanto avviene sulla scena. L'attenzione, o la memoria, di ogni singola persona, è generalmente più ricca di quello che appare.

Non è possibile incatenare l'attenzione, per sua natura intermittente. Ma è in quei momenti "liberi" che nasce il lavoro dell'immaginazione.



Un'immagine di "Infinities"



IL LIBRO
"Teatro della
conoscenza"
di Luca
Ronconi e
Gianfranco
Capitta
(Laterza)