Titolo || Conversazione con Luca Ronconi
Autore || Claudio Longhi; Luca Ronconi
Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996
Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

Conversazione con Luca Ronconi

di *Claudio Longhi; Luca Ronconi*

(Roma, 10 marzo 1996)

Cosa la spinse a mettere in scena «Orlando furioso»?

Alla base del lavoro sul poema d'Ariosto ci fu innanzi tutto, da parte mia, il desiderio di affrontare il problema della ricezione del pubblico. Trasponendo teatralmente *Orlando furioso* non avevo intenzione di tentare una ricostruzione di forme teatrali 'popolari' - operazione che sarebbe risultata inevitabilmente un tantino pedantesca. L'*Orlando* nacque e si sviluppò come uno studio, anzi neanche uno studio perché non sono abituato a mettere in scena 'spettacoli saggio', ma come un tentativo di verificare empiricamente certe ipotesi sulla percezione del pubblico. Ciò che mi spinse ad occuparmi del progetto ariostesco non fu dunque un interesse 'filologico' o 'antropologico' verso manifestazioni teatrali 'carnevalesche', ma la volontà dì capire che tipo di percezione potesse avere uno spettatore di uno spettacolo presentato in condizioni non convenzionali, rese possibili dalla particolare struttura della narrazione ariostesca, quali la simultaneità nello svolgimento delle azioni sceniche o la possibilità di operare scelte fra episodi alternativi creando autonomi percorsi di fruizione. In realtà, come ebbi già modo di spiegare all'epoca dello spettacolo, tali condizioni ricettive 'anomale' non facevano altro che rendere maggiormente evidente, proprio in virtù della loro anomalia, i normali meccanismi di fruizione dello spettatore teatrale: anche nella situazione tipica di un teatro all'italiana il pubblico non ha infatti una percezione continua dello spettacolo, la sua fruizione è frutto di un montaggio soggettivo e discontinuo.

Mi ha molto colpito il fatto che «Orlando furioso» abbia destato tra il pubblico opinioni estremamente contraddittorie proprio in merito al suo presunto carattere 'popolare', con tutte le inevitabili conseguenze ideologiche che da un simile dibattito si potevano trarre alla fine degli anni sessanta. Alcuni recensori colsero una stretta dipendenza tra il suo allestimento e gli spettacoli da 'fiera', e in fondo si mosse in questa prospettiva anche il Théâtre du Soleil con «1789»[1]; altri invece svalutarono la componente popolar-carnevalesca della sua messa in scena a vantaggio di un 'indagine sulla 'tradizione' novecentesca dello spettacolo, dal teatro delle avanguardie storiche all' environmental theatre.

Il principale motivo del successo di *Orlando furioso* fu che ognuno vedeva nello spettacolo esattamente quello che voleva vedere. Credo che, al di fuori di ogni inopportuna lettura ideologizzante, la vera 'popolarità' dell'*Orlando* consistesse proprio in questa effettiva apertura alle possibilità percettive degli spettatori, alle loro capacità di elaborare immagini. Fatta questa precisazione si può dire per esempio che 1789, ispirato per ammissione della stessa Mnouchkine alla trasposizione teatrale del poema d'Ariosto, derivò da un certo modo tipicamente francese di vedere lo spettacolo come qualche cosa di attinente al *théâtre de foire* - il che corrisponde al carattere 'onnivoro' della cultura francese, alla sua abituale tendenza ad assimilare e trasformare continuamente ciò che è 'altro' in forme 'proprie'.

Quali furono i criteri che la guidarono nel 'montare' drammaturgicamente i materiali via via ricevuti da Sanguineti?

Per rispondere a questa domanda devo partire da considerazioni di ordine generale che per altro non vogliono affatto essere una teorizzazione sul come si racconti una storia a teatro: il mio lavoro non nasce infatti dall'applicazione di una teoria e nemmeno voglio teorizzare sul mio lavoro, altrimenti non sarei più in grado di farlo. Decidere l'ordine di successione e lo schema di sovrapposizione delle sequenze selezionate da Sanguineti significava essenzialmente dar loro un tempo e uno spazio in relazione alla struttura d'insieme dello spettacolo. La concreta esperienza del palcoscenico mi ha insegnato, che al di là delle specificità delle singole messe in scena, le categorie del tempo e dello spazio possono essere teatralmente affrontate da due punti di vista complementari: da un lato lo spazio e il tempo vanno considerati in relazione al testo che si sta rappresentando, dall'altro in relazione al pubblico al quale viene destinata la rappresentazione. Muovendo da un rifiuto congenito e caparbio dell'idea di teatro come fatto d'uso - idea che implicherebbe l'accettazione di una durata degli spettacoli codificata o regolata dalle necessità sociali - nel mio lavoro cerco sempre di garantire alla rappresentazione teatrale la massima autonomia possibile dagli usi e dalle possibilità degli spettatori. Questo non significa che io non rispetti il pubblico, significa soltanto che metto in discussione la pedissequa accettazione delle abitudini teatrali del pubblico. Sul versante del rapporto tra gli spettatori e lo 'spazio/tempo' della rappresentazione l'obiettivo che mi piacerebbe raggiungere è dunque una sorta di spettacolo infinito che sfugga per le sue connotazioni spazio-temporali all'attenzione totale del pubblico. Se vuoi è un po' quello che accade con l'opera letteraria la cui durata non coincide con quella della lettura: l'opera letteraria 'rimane' e finisce con l''eccedere' il lettore. Da questo punto di vista mentre montavo *Orlando furioso* era forte in me il gusto per la dispersione: puntavo a creare una struttura in cui lo spettatore potesse perdersi, a dar vita a uno spettacolo che il pubblico dovesse visitare. Volevo insomma raccontare una storia che non potesse essere globalmente dominata dallo spettatore momento per momento, ma che lo spettatore dovesse ricombinare nella propria mente solo a spettacolo ultimato, utilizzando i

---

[1] *1789. La Révolution doit s'arreter à la perfection du bonheur,* creazione collettiva del Théâtre du Soleil, regia dì A. Mnouchkine, scene di R. Moscoso, costumi di F. Tournafond e C. Candries, pupazzi di N. Princet. Milano, Palazzo dello Sport, 11 novembre 1970.

Titolo || Conversazione con Luca Ronconi
Autore || Claudio Longhi; Luca Ronconi
Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996
Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

frammenti che aveva potuto percepire. Se spostiamo la riflessione sul piano drammaturg1co sono invece convinto del fatto che ogni testo abbia un proprio tempo e un proprio spazio, ogni testo ha cioè una propria irriducibile specificità spazio-temporale, a meno che l'opera non venga a coincidere con un modello di drammaturgia, ossia a meno che l'opera non sia costruita secondo rigorose convenzioni drammaturgiche che difficilmente possono essere mutate. Tanto il tempo quanto lo spazio della *tragédie classique* per esempio sono convenzionalmente estesi a tutte le singole manifestazioni di questo paradigma drammaturgico: è difficile portare deroghe e modifiche a quella concentrazione spazio-temporale. Probabilmente l'impossibilità di derogare deriva dal fatto che oggi i nostri schemi, i nostri canoni teatrali, sono ancora piuttosto simili a quelli della tragedia classica e sono invece distantissimi dalla tragedia greca e dal dramma elisabettiano. Delle strutture drammaturgiche di quel tipo, greche o elisabettiane, possono 'fuggire'; la *tragédie classique* rimane invece ancora piuttosto intrappolata in quelle che sono in fondo le nostre stesse convenzioni: forse questo è uno dei motivi per cui difficilmente le ho messe in scena. In rapporto alle caratteristiche testuali di *Orlando furioso* il montaggio dei materiali selezionati da Sanguineti procedette dunque cercando dì comprendere quali fossero il tempo e lo spazio tipici della narrazione dì Ariosto. La simultaneità labirintica dello spettacolo nacque dunque, in questa prospettiva, dalla volontà di disegnare la mappa del poema, riproponendo teatralmente quello che è, in ultima analisi, il meccanismo narrativo ariostesco.

Nel montaggio degli episodi dell'«Orlando» Lo spazio fungeva allora da elemento strutturale dominante?

In un certo senso sì. Nello spettacolo c'era una specie di mappa, di natura molto grossolana se vuoi, legata a considerazioni quali: «Dove si trova Orlando mentre Angelica viene portata ad Ebuda?» - considerazioni che, torno a dire, sono in fondo prossime a quelle che governano anche l'*entrelacement* ariostesco. D'altra parte però l'architettura narrativa della rappresentazione non era decisa dalle sole coordinate spaziali: la distribuzione planimetrica del testo era infatti concepita in modo tale da permettere ad episodi dotati di caratteristiche simili di svilupparsi contemporaneamente. In altre parole insieme allo spazio agiva come principio strutturante del testo l'analisi delle funzioni narrative. Gli episodi omologhi sul piano della grammatica del racconto venivano concentrati nelle stesse 'fasce' temporali dello spettacolo. Tutte le sequenze connotate da una degradazione parodica del magico erano per esempio sincroniche: le avventure di Astolfo, dalla cattura di Caligorante all'incontro con le femmine omicide, si svolgevano infatti simultaneamente. In realtà nello spettacolo la simultaneità non era assoluta: in un avvicendarsi di dilatazioni e contrazioni talvolta le azioni si moltiplicavano disperdendosi nello spazio, talvolta si riducevano ad un solo nucleo concentrato in un unico punto, come nel caso dello scoppio della pazzia di Orlando. Non mancavano poi sequenze isolate, ma dotate di una propria simultaneità interna come quella del secondo castello di Atlante. In quel momento la 'scena' era unica, ma al suo interno i diversi personaggi proseguivano autonomamente la propria storia.

A proposito di mappe, in «Collezione di sabbia» Calvino si è trovato a parlare della carta geografica come di un 'racconto': la carta geografica sarebbe infatti a suo giudizio un'organizzazione 'topica' del flusso diacronico della narrazione. Se sul côté psicanalitico Matte Blanco ha individuato nello spazio il paradigma strutturante del pensiero e della psiche, sul versante della critica letteraria Bachtin, in margine alla propria idea di cronotopo, ha invece riconosciuto nella funzione temporale il principio fondamentale dell'organizzazione diegetica[2]*. Come regista ritiene che lo spazio abbia una priorità sul tempo nell'articolazione del racconto teatrale?*

Credo di sì. Nell'organizzazione registica esistono due tempi: quello legato alla durata dello spettacolo e quello connaturato alla memoria dello spettatore. Uno, ossia la durata dello spettacolo, è determinato, 1 'altro, cioè la memoria dello spettatore, è invece sicuramente indeterminato. Nonostante la sua indeterminatezza la memoria dello spettatore è un fattore importante della rappresentazione. Quando parlo di uno spettacolo spazialmente illimitato parlo di qualche cosa che 'va' verso la memoria dello spettatore, ossia quel luogo mentale in cui lo spettatore organizza temporalmente quanto ha percepito. Lo spettacolo infinito funziona quindi come invito rivolto allo spettatore ad integrare attraverso la sua memoria, e quindi attraverso una dimensione temporale, quello che nello spettacolo può essere dato solamente su di un piano spaziale. Un'osservazione di questo tipo va però presa con la debita cautela: lo spazio non deve riassumere in sé la totalità dell'esperienza scenica. In spettacoli come *Orlando* o *Gli ultimi giorni dell'umanità*[3] la possibilità di lavorare utilizzando spazi atipici permise di risolvere 'scenicamente' problemi di ordine drammaturgico. Nella recente edizione teatrale di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*[4] di Carlo Emilio Gadda ho invece deliberatamente scelto di collocare l'azione sul

---

[2] Si veda: I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 23-29; I. Matte Bianco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, G. Duckworth & Company, Ltd, 1975, trad. it. *L'inconscio come insiem infiniti. Saggio sulla bilogica*, Torino, Einaudi, 1981; M. Bachtin, *Formy vremeni i xronotopa v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1975, trad. it. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in *Estetica e Romanzo,* Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

[3] *Gli ultimi giorni dell'umanità* di K. Kraus, trad. it di E. Braun e D. Carpitella, regia di L. Ronconi, scene di D. Spisa, costumi di G. Pescucci. Torino. ex Sala Presse del Lingotto, 29 novembre 1990.

[4] *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* dì C.E. Gadda, regia di L. Ronconi, scene di M. Palli, costumi di G. Mayer. Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1996.

palcoscenico di un teatro tradizionale come l'Argentina proprio per affrontare con maggiore radicalità il problema drammaturgico, negandomi cioè la possibilità di risolverlo attraverso espedienti puramente spaziali.

Già spettacoli come «Orlando furioso» o «XX»[5] erano però a loro modo delle proposte di modelli drammaturgici.

Sì. In effetti sono convinto del fatto che i paradigmi drammaturgici basilari non siano dati dalle forme di scrittura, ma da quelle di rappresentazione, ossia credo che il drammaturgo tenda ad assumere i modi di rappresentazione esistenti ed abbia difficoltà ad inventare autonomamente delle possibili forme rappresentative. Quello che per esempio mi sembra il carattere percentualmente dominante di molta 'nuova' drammaturgia, specialmente italiana, è la propensione per una specie di teatro dell'angustia, di teatro del soffocamento e della chiusura, in luogo dell'assunzione da parte degli scrittori di un modello teatrale improntato alla libertà e alla conoscenza quale poteva essere per l'appunto quello suggerito da uno spettacolo come *Orlando*. Quando parlo della figura dell'angustia come limite in senso negativo di molta drammaturgia contemporanea penso però che l'adesione ad una simile figura sia dettata non tanto, o per lo meno non solo, da un 'esigenza creativa delle ultime generazioni di scrittori, quanto piuttosto da un condizionamento produttivo indotto dalle misere condizioni a cui il linguaggio scenico si sta riducendo. C'è anche un altro elemento da considerare: se le proposte drammaturgiche avanzate con *XX* o *Orlando* sono rimaste sostanzialmente inascoltate è anche perché, nella cultura italiana, il modello di scrittura teatrale vincente tra quanti emersero negli anni sessanta e nei primi anni settanta, si è rivelato quello delle cantine romane: è dalle cantine che ha tratto ispirazione la successiva ricerca del teatro di gruppo.

Ritiene che almeno ci sia stata una continuità tra la riflessione sullo spazio teatrale che lei avviò sin dalle sue prime regie e la ricerca dei gruppi che ha segnato in Italia il decennio successivo?

Ho la sensazione che nella maggior parte delle esperienze degli anni settanta la scelta di spazi non convenzionali fosse imbevuta di necessità ideologiche, non a caso ricorreva frequentemente la parola, per me antipatica, 'alternativo'. Molti di quei lavori erano tesi a cercare 'qualche cosa d'altro', piuttosto che 'qualche cosa di necessario'. C'era insomma, per lo più, una connotazione ideologica e sociologica. Ciò che invece ha sempre orientato la definizione dello spazio nel mio lavoro è la convinzione che ogni spettacolo, per avere una forma, deve avere delle regole costruttive, deve trovare o inventare le proprie regole, altrimenti l'evento scenico rischia, se non proprio di non stare in piedi, quanto meno di non 'passare': alla fine della serata cioè non si è trovato il modo di comunicare nulla. Come dicevo anche prima in questo gioco combinatorio la definizione dello spazio scenico è connaturata alla struttura drammaturgica del testo che si sta rappresentando, non può essere governata da circostanze esterne.

Abbiamo accennato alla possibilità di cogliere in «Orlando furioso» la proposta di un'ipotesi di costruzione drammaturgica. Un aspetto interessante del 'travestimento' di Sanguineti mi sembra essere il suo rifiuto della struttura dialogica come forma strutturante della narrazione teatrale. In «Orlando furioso» ci troviamo infatti in presenza del montaggio di racconti, più che di un dialogo vero e proprio, Crede che sia possibile saltare in teatro fa mediazione dialogica?

Nel teatro italiano il dialogo è sempre stato qualche cosa di problematico: ci ostiniamo a pensare che il dialogo sia la base della drammaturgia, ma in questo modo non facciamo altro che elevare a sistema assoluto quella che è una convenzione stancamente determinata e per di più legata a tradizioni teatrali nazionali. La drammaturgia barocca italiana, base della nostra pur debole tradizione teatrale, è in realtà abbastanza svincolata da forme dialogiche pure, più consone semmai a certa produzione drammaturgica francese: Marivaux è infatti l'autore che probabilmente ha meglio saputo costruire la narrazione teatrale attraverso uno scambio autenticamente dialogico di battute. In realtà a teatro si può comunicare benissimo anche al di là del dialogo; esistono molte altre forme: il monologo, gli 'a parte', i racconti... Tra l'altro proprio il materiale narrativo - e l'esperienza dell'*Orlando* lo dimostra - permette di stimolare maggiormente la comunicazione tra platea e palcoscenico. Non nascondo che queste forme di comunicazione non-dialogica abbiano da sempre attirato il mio interesse. Non mi riferisco soltanto alla frequentazione di quella drammaturgia barocca cui accennavo prima - dalla *Centaura*[6] alle *Due commedie in commedia*[7] -, ma penso anche a casi quali la messa in scena di *Strano interludio*[8] di O'Neill, col suo intrecciarsi di monologhi interiori, o recentemente all'edizione teatrale del *Pasticciaccio*, in cui l'alternanza dialogica delle battute è sostituita dal flusso

---

[5] *XX*, atelier sperimentale internazionale diretto da L. Ronconi, testo: *La Roue* di R.J. Wilcock, scene e costumi di N. de Arzadun. Parigi, Théâtre Odéon, 14 aprile 1971.

[6] *La Centaura* di G.B. Andreini, regia di L. Ronconi, scene di P.L. Pizzi, costumi a cura di B. Raffaelli. Roma, Studio 8 di Cinecittà, 29 aprile 1972 (esercitazione di lavoro scenico 1971-'72 dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»).

[7] *Le due commedie in commedia* di G.B. Andreini, regia di L. Ronconi, scene di M. Palli, costumi di C. Diappi, Venezia, Teatro Malibran, 18 ottobre 1984 (produzione del Teatro Stabile di Roma nell'ambito de "La Biennale- XXXII Festival Internazionale del Teatro").

[8] *Strano interludio* di E. O'Neill, trad. it. di B. Fonzi, regia di L. Ronconi, scene di M. Palli, costumi di C. Poggioli con la supervisione di G. Pescucci, Torino, Teatro Carignano, 3 gennaio 1990.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

del montaggio narrativo. Anche *Gli ultimi giorni dell'umanità* erano costruiti su di una forma drammaturgica 'anomala': l'opera di Kraus riproduce infatti la struttura di un giornale più che quella di un testo teatrale in senso stretto.

Ponendolo in rapporto alla diffusione dei media elettronici, anni fa McLuhan teorizzò l'incipiente ritorno ad una percezione di tipo acustico dello spazio che, nel segno di una superiore mobilità e simultaneità, avrebbe soppiantato la percezione della spazialità ottica e geometrizzante tipica di quella che McLuhan stesso definiva la «Galassia Gutenberg». Proprio queste pagine mi hanno fatto pensare a certe sue soluzioni di mise en espace, per un verso alla linea «Orlando furioso» - «Gli ultimi giorni dell'umanità», per un altro all'uso dell'acqua come base sonora in «Venezia salva»[9]. Crede che una simile idea di spazio acustico abbia una propria validità?

Sì, penso di sì; naturalmente questo tipo di percezione è potenziata dall'uso di spazi non convenzionali per la rappresentazione teatrale. In effetti specialmente gli spazi anomali, non frontali, implicano una percezione della spazialità più fluida, e quindi una riconsiderazione dell'idea di spazio acustico. Le soluzioni che una simile percezione spaziale offre possono poi essere le più diverse: prendi il caso che tu stesso hai ricordato di *Orlando furioso* in rapporto a *Gli ultimi giorni dell'umanità*: sì tratta di due spettacoli apparentemente simili, ma in realtà profondamente differenti. In *Orlando furioso* proprio sul piano acustico era forte la presenza del verso. Me ne sono reso conto chiaramente lavorando a Torino sul testo di Kraus. Quello del Lingotto non era affatto uno spettacolo labirintico, anzi era il contrario, ma, come nell'*Orlando*, c'erano degli attori che recitavano contemporaneamente. L'effetto di confusione che si creava al Lingotto era però tutt'altro dall'effetto di simultaneità che si creava nell'*Orlando*: perché comunque in *Orlando furioso* c'era una base ritmica data dal verso che mancava completamente nella realizzazione dello spettacolo di Kraus. Nel *Furioso* il verso era il denominatore comune della recitazione.

Mi era parso di capire che, a livello recitativo, gli interpreti dell'«Orlando» godessero di una grande libertà nella scelta dei codici espressivi. Le recensioni parlano di assunzione di moduli interpretativi diversificati: quello melodrammatico per l'Olimpia di Mariangela Melato...

Sì, c'era una notevole libertà di espressione, ma c'era anche, e si è conservata nella stessa versione televisiva dello spettacolo, una chiave comune data dalla presenza del verso che contribuiva ad uniformare la recitazione. Anche se necessariamente con delle sfasature, l'*Orlando* era costruito secondo una successione di ritmi dati e non secondo una simultaneità di parlato con ritmi atipici. In *Orlando furioso* quindi mentre i modi espressivi dei singoli segmenti erano diversi, il rispetto formale del verso era assoluto e questo dava anche nella simultaneità, un elemento unificante. Chiaro che non si trattava di un orribile andare a tempo!

Quindi, complessivamente, «Gli ultimi giorni dell'umanità» avevano una struttura più magmatica del «Furioso»?

Acusticamente sì. D'altra parte, chi vedeva l'*Orlando* quattro volte aveva l 'impressione di vedere quattro spettacoli diversi, mentre chi vedeva *Gli ultimi giorni dell'umanità* per quattro sere vedeva lo stesso spettacolo perché la struttura spaziale della messa in scena del Lingotto era tutt'altro che labirintica, era concentrica: da ogni punto coglievi tutto. Certo per effetto del gioco delle sovrapposizioni ogni spettatore inevitabilmente qualche cosa perdeva, ma l'immagine dello spettacolo rimaneva la stessa. Si poteva vedere un episodio piuttosto che un altro, ma non si aveva l'impressione di poter scegliere, si aveva soltanto la sensazione di essere 'costretti' a stare in quel luogo: era fatto apposta. Lo spettatore era tra l'altro condizionato da quello che gli succedeva intorno e non era invece libero di andare a cercare altre storie come nell'*Orlando*.

Dai racconti di Sanguineti risulta che fu lei a proporre per primo di interrompere lo spettacolo al momento del viaggio di Astolfo verso la luna alla ricerca del senno di Orlando. Come maturò quest'idea?

È molto semplice: ad un certo punto, montando i materiali drammaturgici mi accorsi che non c'era più nulla da mettere in scena. Quando giungemmo a trasporre teatralmente circa la metà del racconto ariostesco risultò infatti evidente che i giochi combinatori possibili erano stati tutti esperiti: il poema continuava metamorfosando all'infinito le stesse funzioni. Da quel momento in poi non restava altro che la conclusione di tipo narrativo della vicenda, ammesso e non concesso che per il *Furioso* si possa realmente parlare di 'conclusione narrativa'. Un simile epilogo era totalmente estraneo alla logica con cui tanto Sanguineti quanto io stesso avevamo affrontato il poema d'Ariosto; l'interruzione dell'*Orlando* teatrale all'altezza del volo di Astolfo verso la luna risultò quindi la logica ed inevitabile conseguenza di una necessità drammaturgica. Per alludere al funzionamento della macchina narrativa ariostesca che struttura gli ultimi canti attraverso un sistema di variazioni potenzialmente infinito, nacque parallelamente l'idea di concludere lo spettacolo costruendo un labirinto in cui si intrecciavano una quantità di nuove storie, mentre in quattro gabbie montate agli angoli dello spazio scenico venivano recitate altrettante novelle tratte dal poema. La conclusione dunque non faceva altro che riassumere 'variandolo' il già visto.

---

[9] *Venezia salva* di S. Weil, trad. it. di C. Campo, regia di L. Ronconi, scene di C. Giammello, costumi di A. Danon, Torino, Teatro Carignano, 27 gennaio 1994.

Titolo || Conversazione con Luca Ronconi
Autore || Claudio Longhi; Luca Ronconi
Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996
Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

In quegli anni il labirinto era una delle metafore chiave per la rappresentazione del mondo. In questa prospettiva che rapporto esisteva tra il labirinto nel quale si smarrivano attori e pubblico alla fine dell'«Orlando» e la complessa costruzione in cui veniva recitato «XX»?

Nessuna. In *Orlando* il labirinto finale aveva una propria funzione strutturale: il poema è labirintico, era labirintico lo spettacolo, trovai quindi interessante far combaciare, durante la fase conclusiva della rappresentazione, l'esperienza del pubblico e l'oggettivazione dell'architettura narrativa del poema. La struttura di *XX* per contro era tutt'altro che labirintica, era seminai claustrofobica: si trattava di un insieme di stanze senza passaggi, mentre il labirinto presuppone una rete di spazi comunicanti. Il labirinto implica un viandante che si smarrisca al suo interno. Lo spettacolo di Parigi era claustrofobico e la claustrofobia non è labirintica: un campo di concentramento labirintico è difficile da concepire. Se vuoi *XX* è la tangibile dimostrazione di come la drammaturgia del soffocamento di cui si parlava prima, possa coincidere con una visione del teatro come conoscenza maturata attraverso la complessità dell'esperienza, senza subire le semplificazioni imposte dall'impoverimento delle convenzioni rappresentative - impoverimento tanto più grave quanto più sì considera la vertiginosa molteplicità della realtà contemporanea. Tieni poi presente che la resa di una spazialità labirintica non è necessariamente legata all'utilizzo di spazi rappresentativi non convenzionali: più volte mi è capitato di realizzare spettacoli labirintici anche in palcoscenico.

In «Orlando furioso» Ariosto intreccia continuamente il filo narrativo alla riflessione metanarrativa, secondo lei anche nel suo spettacolo esisteva una componente metateatrale?

In un certo senso sì; penso per esempio all'ostentazione del meccanismo che caratterizzava la rappresentazione, cioè al fatto che si mostrasse chiaramente il funzionamento dell'ordigno scenico senza alcuna pretesa di simulare il 'prodigio'. E un po' quello che fa Ariosto denunciando continuamente la finzione narrativa all'interno del racconto. Anche questa demistificazione fu però la conseguenza di una necessità. Il funzionamento del meccanismo era mostrato perché, utilizzando a trecentosessanta gradi lo spazio rappresentativo, era impossibile tenerlo celato. La metateatralità di cui parlavi non è stata quindi una scelta, ma piuttosto una conseguenza o, se preferisci, la conseguenza di una scelta. Se fosse stata una scelta sarebbe risultata una pura ed intollerabile civetteria: «Vediamo la scena da dietro!». La finzione scenica si autorivelava semplicemente perché una scena non c'era.

Trovo che Sanguineti abbia ragione nel suggerire un rapporto tra fa versione teatrale di «Orlando furioso» e l'immagine del poema ariostesco che indirettamente si trae dalla lettura del «Castello dei destini incrociati»[10]. La coincidenza diventa anche più interessante se si considera che nel '68, quindi l'anno immediatamente precedente alla sua versione teatrale, Calvino curo un ciclo di letture radiofoniche del poema. Le risulta che Calvino abbia visto il suo spettacolo e sa che cosa ne pensasse?

Non posso risponderti con precisione, ma mi pare di ricordare che l'abbia visto - credo a Parigi. Non conoscevo bene Calvino, l'ho incontrato poche volte in vita mia. Posso però dirti con certezza che era molto interessato al tipo di lavoro che stavo svolgendo, come d'altronde io ero molto interessato al suo. Al di là di problemi di gusto, ho sempre ritenuto che ci fosse qualche cosa di corrispondente, o per lo meno di analogo, in certi aspetti dei nostri rispettivi percorsi. Parecchi anni fa stavo anche per mettere in scena un'opera frutto di una collaborazione di Calvino con Berio: *La vera storia* - poi, per tanti motivi, il progetto non è andato in porto.

---

[10] Si veda E. Sanguineti, *La macchina narrativa dell'Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, 2 tomi, Milano, Garzanti, 1984 (collana «i grandi libri»; prima edizione 1974), tomo I, p. LIX.