

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Conversazione con Edoardo Sanguineti

di Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

(Genova, 22 aprile 1993)

Secondo quali criteri ha operato nel ridurre teatralmente «Orlando furioso» per Ronconi?

Nella costruzione di un testo teatrale che parta da un pre-testo si può lavorare ovviamente in molti modi. Le faccio un esempio tratto dalla mia esperienza recente: *l'Inferno* che ho preparato per Tiezzi. Lì ho elaborato tutto il copione eccedendo nell'organizzazione testuale rispetto alle richieste del regista. Ho dato infatti anche una quantità enorme di indicazioni di tipo didascalico - e per così dire registico - che Tiezzi ha in realtà utilizzato in piccolissima parte per l'effettiva realizzazione. Quanto non è stato impiegato è stato trasformato in testo destinato alla recitazione o è stato colto come pura suggestione e quindi completamente modificato nella concreta attuazione. Per altro tutto ciò era nei diritti del regista. Nel caso di *Orlando furioso* si partì lavorando senza aver deciso a quali sezioni del poema rivolgersi, che filoni seguire. La mia idea, e Ronconi era d'accordo su questo, era di fornire dei materiali tra i quali fosse possibile scegliere e che potessero essere organizzati in maniere diverse: il problema della quantità all'inizio non si è posto. È esattamente l'opposto di quello che è accaduto con *l'Inferno* dove invece si trattava prima di tutto di scegliere gli episodi e di organizzarli. Nel *Furioso* la presenza di azioni recitate in simultanea rendeva impregiudicabili i problemi relativi alla durata, al tempo e ai materiali necessari. L'idea della simultaneità era presente sin dall'inizio, il modo di realizzarla era invece qualche cosa che in fondo Ronconi si riservava di definire non tanto quando il materiale fosse stato disponibile, ma proprio in funzione degli esiti delle prove in scena. Tutto era imprevedibile o almeno non correttamente prevedibile; si potevano avere delle ipotesi o degli indizi, ma come poi funzionasse questa simultaneità non si poteva sapere a priori con certezza.

Tanto è vero che anche a proposito della sistemazione del pubblico mi pare che Ronconi abbia cambiato idea nel corso delle prove.

Infatti: la prima idea era quella di un palcoscenico circolare: una sorta di circo, col pubblico intorno e col palcoscenico rotante. Gli spettatori si sarebbero così trovati di fronte a situazioni diverse in maniera accidentale, alcune le avrebbero viste bene da vicino, altre le avrebbero percepite sullo sfondo. In questo progetto avrebbe dovuto muoversi il palcoscenico.

Una traccia di quest'ipotesi è rimasta in una delle pochissime didascalie presenti nel suo testo; quando compare l'ippogrifo si legge: «ruota la giostra, e Atlante appare in volo...».

Molte cose furono rivedute nel corso del lavoro. Inizialmente erano previsti dei cantastorie che poi scomparvero.

La più importante modifica che la realizzazione finale presenta rispetto al suo dattiloscritto mi pare riguardi proprio la soppressione di questi cantastorie che, nella sua prima stesura, comparivano in scena parlando dei personaggi in terza persona, poi si trasformavano nei paladini passando alla prima persona. Parallelamente fu abolita anche la proiezione da parte dei personaggi delle diapositive che avrebbero dovuto illustrare i racconti più lunghi in un'ironica allusione ai tabelloni dei cantastorie. È stata di Ronconi la decisione di apportare queste variazioni?

Sì, fu sua. All'inizio il lavoro si è svolto infatti in modo abbastanza 'dialogato': Ronconi veniva da me, io gli consegnavo *l'Orlando* a 'puntate' e ogni volta si cercava di fare il punto della situazione. A dire il vero tutto ciò non è successo molto spesso, non saprei nemmeno dirle quanti incontri abbiamo avuto e quante volte mi sono limitato a inviargli dei materiali senza vederlo di persona. Certi suggerimenti ho continuato a darli anche quando ero ormai consapevole del fatto che probabilmente Ronconi non ne avrebbe tenuto conto o avrebbe trovato altri modi per ottenere il medesimo effetto o comunque un effetto analogo. Quella sorta di abolizione della scena che alla fine fu compiuta - con il pubblico deambulante e gli attori nel mezzo - all'inizio non era comunque assolutamente presente. L'unico dato da cui partimmo fu quello della simultaneità. Per me il problema fondamentale era quello di raccogliere e di offrire dei materiali teatrali che poi si sarebbero in qualche modo incastrati, ma più nell'atto del concreto approdo al palcoscenico che altrimenti. L'altra direzione su cui mi muovevo era quella di fabbricare un 'falso Ariosto' trapassando dalla terza alla prima persona. In alcuni casi era l'Ariosto stesso ad usare la prima persona e allora quei passi si potevano semplicemente trascrivere, in molti altri punti invece occorreva intervenire costruendo false ottave. Raramente la struttura classica dell'ottava è stata infatti conservata. Spesso mi capitava di scrivere l'ottava per intero dicendo poi a Ronconi: «Vedi tu», dal momento che era sempre possibile per il regista operare dei tagli in rapporto alle opportunità di durata e alle prestazioni effettive degli attori. Alcuni interpreti potevano sostenere bene certi versi e una lunga durata, altri potevano invece reggerli meno efficacemente.

Nonostante l'eliminazione dell'apparato esteriore dei cantastorie e delle diapositive mi pare che sostanzialmente lo spirito del suo 'travestimento' sia rimasto assolutamente immutato, anche perché, in un certo senso, il fondo canterino era presente nella scrittura di Ariosto.

Sì, in effetti fu proprio questa possibilità di esplorare il retroterra culturale del poema che determinò il mio interesse al progetto. In realtà anche l'idea di uno spettacolo di piazza all'inizio non c'era, c'era piuttosto un modello circense. L'immagine

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

della piazza nacque in me con i cantastorie e proprio i cantastorie finirono poi con l'impostare la mia prospettiva di lavoro. Ronconi per parte sua seppe sfruttare bene l'idea dello spettacolo di piazza. A Spoleto, dove *Orlando* fu rappresentato per la prima volta, si debuttò all'interno di una chiesa sconsacrata, ma poi molte delle repliche furono per l'appunto proposte in varie piazze italiane.

Mi risulta che Ronconi fosse titubante circa la possibilità di rappresentare l'«Orlando» nelle piazze.

Sì perché lo spettacolo era stato organizzato e pensato in funzione di certi risultati che si sarebbero potuti ottenere solo trovando un giusto rapporto quantitativo tra pubblico e attori. Per circolare e quindi seguire l'Orlando il pubblico aveva bisogno di certi spazi. Se il pubblico fosse diventato enorme ci sarebbe stato il rischio che non riuscisse più a seguire lo spettacolo e si perdesse. In realtà, alla prova dei fatti, si vide che la cosa funzionava bene.

L'incontro con Ronconi e la scelta del testo su che basi avvenne?

Conobbi Ronconi a Torino mentre lavorava al *Riccardo III*¹ con Gassman. Non ricordo con precisione se il progetto di collaborazione nacque subito. Quello che posso dirle con certezza è che Ronconi si rivolse a me dopo aver letto *Il giuoco dell'oca*, il mio secondo romanzo pubblicato nel '67. Gli era piaciuta l'idea di un racconto non consequenziale, non organizzato, ma con un montaggio in qualche modo aperto, aleatorio e si era posto il problema di come si potesse ottenere un effetto in qualche modo analogo in teatro, considerando tutte le questioni specifiche che per l'appunto il teatro pone. Si trattava insomma di creare un *Giuoco dell'oca* sul terreno teatrale. Per non lasciare gli spettatori smarriti di fronte ad un collage di tessere ignote, Ronconi fu indotto a cercare un testo che fosse in qualche modo abbastanza familiare a tutti o che a tutti generasse una certa sensazione di familiarità. *Orlando furioso* ben si presta a questo scopo: davanti a un simile testo gli spettatori avrebbero avuto l'illusione di ritrovarsi, anche se poi, nella realtà, si sarebbe determinata una situazione di forte spaesamento. L'*Orlando* è molto complesso, è pieno di incroci funzionali alla creazione di una sorta di labirinto in cui lo spettatore possa da un lato trovare una via da percorrere e dall'altro smarrirsi. Mi piacque molto questa idea. Non so nemmeno se in partenza ci fosse già l'intenzione di rappresentare l'*Orlando*, c'era piuttosto l'idea di un generico testo che potesse presentarsi come abbastanza familiare al pubblico. Credo proprio che l'*Orlando* non fosse necessariamente il testo di partenza.

Dunque quando Ronconi mise in scena la sua traduzione della «Fedra»² di Seneca era già in atto il lavoro sull'«Orlando»?

Sì, ci stavamo già lavorando anche se la Fedra fu rappresentata prima- in gennaio mi sembra - mentre l'*Orlando* debuttò in luglio. Ronconi ebbe la proposta di una Fedra da Roma e sapendo che l'anno prima - nel '68 - avevo curato la traduzione delle Baccanti per Squarzina³ mi propose anche questa collaborazione, ma stavamo già lavorando al progetto *Orlando*.

Ritornando al problema degli interventi registici ricorda se anche la decisione di far recitare i versi iniziali ad Astolfo sia stata di Ronconi?

Sì fu sua, e credo sia stata una decisione presa alla fine. Per altro nacque da Ronconi pure l'idea di interrompere il racconto scenico all'altezza dello scoppio della pazzia d'Orlando e del viaggio di Astolfo verso la luna. Quando me lo propose, avanzando anche problemi inerenti la durata dello spettacolo, trovai l'idea interessante e coerente al lavoro che avevo svolto fino a quel punto, così decidemmo di fermarci lì. Nel nostro dialogo l'ultima parola spettava comunque a Ronconi dal momento che molte cose erano strettamente legate alla risposta degli attori. Ronconi è sempre stato un regista maestro, ma forse allora lo era anche di più. Gli è sempre piaciuto lavorare con attori giovani, e nell'*Orlando* lo erano quasi tutti a differenza di quanto accadde nella *Fedra* dove i giovani come Rigillo e Margine erano in minoranza e c'erano grandi nomi come Santuccio.

Per quanto concerne la risistemazione apportata per la trasposizione televisiva

Per quanto concerne la risistemazione apportata per la trasposizione televisiva...

Tutto fu fatto da Ronconi; su sua richiesta gli concessi l'autorizzazione ad utilizzare l'*Orlando* per la parte fatta e ad integrarlo a suo piacimento. Una cosa su cui non insisterò mai abbastanza è che tra le due versioni del *Furioso* esiste un abisso da tutti i punti di vista: non si trattò semplicemente di aggiungere nuovi episodi. In primo luogo venne meno la simultaneità e il racconto acquistò uno svolgimento diretto e organizzato, in secondo luogo mutò profondamente il gusto dello spettacolo. Il fascino, della rappresentazione teatrale stava nel suo felice disordine, nel continuo "perdersi" del pubblico: tutto accadeva per un giuoco del caso, per una fortuita posizione di uno spettatore rispetto ad un attore, con grandi momenti di concentrazione e

¹ *Riccardo III* di W. Shakespeare, trad. it. di R.J. Wilcock, regia di L. Ronconi, scene di M. Ceroli, costumi di E. Job. Torino, Teatro Alfieri, 18 febbraio 1968.

² *Fedra* di L.A. Seneca, trad. it. di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, costumi di E. Job, effetti musicali di V. Globokar. Roma, Teatro Valle, 10 gennaio 1969.

³ *Le Baccanti* di Euripide, trad. it. di E. Sanguineti, regia di L. Squarzina, scene e costumi di G. Polidori. Genova, Teatro Duse, 1 marzo 1968.

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

silenzio e grandi momenti di caos e smarrimento. Nella versione televisiva l'*Orlando* invece si ripulì, tutto si fece più levigato, manieristico, dilatato, distribuito su tempi lenti. Quando nacque il progetto del film per la televisione io tra l'altro mi trovavo in Germania: dissi a Ronconi che lo lasciavo libero di intervenire sul piano drammaturgico; non potevo occuparmi di questo progetto. Avrei accettato volentieri di curare la nuova versione del testo se si fosse mantenuta l'idea iniziale di Ronconi, quella cioè di utilizzare due canali televisivi simultaneamente. La cosa fu però giudicata tecnicamente impossibile dai funzionari Rai. Quell'anticipo dello *zapping* e di *Blob* sarebbe stato un modo per mantenere la simultaneità e per attribuire anche allo spettatore televisivo la possibilità di costruirsi il 'suo' spettacolo.

Ho l'impressione che il suo copione metta in luce la natura romanzesca del poema d'Ariosto. Lei è d'accordo?

Sì, completamente e non è un caso: il fatto che Ronconi fosse stato suggestionato da *Il giuoco dell'oca* è stato per me in qualche modo orientante, in fondo mi interessava leggere l'*Orlando* come se fosse un romanzo. Del resto la designazione tradizionale di romanzo era storicamente garantita per il *Furioso*: prima che nascesse il romanzo moderno, il poema cavalleresco era infatti sovente designato «romanzo». In realtà il *Furioso* drammatizzato finiva col diventare l'equivalente di un 'anti-romanzo', cioè un complesso di materiali che venivano offerti agli spettatori non secondo un'idea di peripezia compatta e unitaria, ma secondo un intreccio capace di evocare l'idea di un labirinto - e il labirinto è di per sé un'immagine che mi è molto cara. L'Ariosto stesso perde il filo del racconto e lo recupera, disperde e insegue i personaggi, tesse una tela trapunta attraverso un'alternanza di diversi livelli e piani narrativi. Tutto ciò mi pareva offrire teatralmente risorse fortissime e ai tempo stesso mi sembrava verificare un'idea particolare di narrativa: non come storia 'continua' del personaggio nella sua coerenza, ma come insieme di momenti tipici, situazionali, direi anche topici; momenti emergenti come una serie di punte drammatiche - una serie di 'funzioni' nel senso di Propp, se vogliamo dirla con una parola che all'epoca era molto di moda. Si trattava insomma di mettere in luce 'nodi' di racconto capaci di funzionare di per se stessi, prescindendo da ciò che precedeva e seguiva. Per paradossale che sia, di fronte al poema di Ariosto siamo tutti abituati ad adottare una prospettiva franta: noi leggiamo di norma l'*Orlando furioso* senza prima aver letto l'*Orlando innamorato*, e questo non significa semplicemente esordire in *medias res*, è qualcosa di più forte. L'*incipit in medias res* implica che in un secondo momento si recupererà ciò che precede l'attacco, mentre nel *Furioso* non si recupera nulla: Ariosto dà per scontato che il lettore sappia già qualcosa. Di fatto però nessun lettore si preoccupa di questa 'preistoria' non recuperata dall'autore.

Da questo punto di vista ritiene che le categorie lukácsiane di epica e romanzo possano essere adattate al «Furioso»? Penso soprattutto al problema della perdita della 'totalità' ...

Certamente. L'intrecciarsi nella narrazione di «armi» ed «amori» enunciato fin dall'inizio del *Furioso* se da un lato spiega perché l'Ariosto possa inserirsi nell'escogitazione boiardesca, dall'altro è pure indice di una continuità e al tempo stesso di un urto verso il modello epico. Attraverso le «armi» l'*Orlando* si richiama alla tradizione epica, attraverso la materia amorosa il poema scivola verso il romanzo. Nel *Furioso* epos e romanzo vengono a metamorfosarsi l'uno nell'altro e ad urtare l'uno contro l'altro: l'ironia ariostesca nasce proprio da questa possibilità di gioco.

Mi sembra che anche relativamente allo statuto del personaggio il poema ariostesco sveli la propria natura ancipite: infondo i paladini del «Furioso» non sono più esponenti di rilievo di una comunità, ma non hanno ancora raggiunto lo stadio di individuazione psicologica dei protagonisti del romanzo tradizionale.

Sì, certamente e proprio questa mancanza di psicologia mi affascinava.

Vorrei chiarire un altro problema che è emerso dalle sue precedenti risposte. Mentre 'travestiva' il poema quale grado di competenze letterarie attribuiva al proprio spettatore ideale? Come lei stesso accennava l'«Orlando, pur essendo difficilmente letto nella sua intrezza, possiede però un certo sapore di familiarità per quasi tutti gli italiani.

Sì, proprio un materiale di questo tipo era quello su cui Ronconi ed io eravamo d'accordo di lavorare. In fondo una struttura narrativa più semplice non avrebbe fornito questa possibilità. Facciamo un parallelo praticamente obbligato prendendo a termine di confronto la *Gerusalemme liberata*. Il poema tassiano è ancora più popolare del *Furioso*, lo cantavano anche i gondolieri a Venezia, no? Certo, cantavano anche il *Furioso*, ma in maniera diversa. Il Tasso è molto più melodrammatico, ha un pathos che manca all'*Orlando*. Ariosto è sempre ironico, anche quando è patetico; il suo patetico è continuamente filtrato dall'ironia. Nel Tasso c'è una compattezza costruttiva che evidentemente impedisce quella sensazione di familiarità diffusa e allusiva di cui parlo: o il lettore ha letto la *Gerusalemme liberata* e se la ricorda abbastanza bene e quindi il poema gli è familiare, oppure non l'ha letta e allora si trova di fronte ad un materiale estraneo. In fondo l'Ariosto non ha inventato nulla, godeva del non inventare, la sua è tutta una scrittura di secondo grado dietro la quale sta un'intera biblioteca. Anzi non c'è solo una biblioteca, ma anche tutta un'esperienza extra-bibliotecaria fatta di arti figurative, di canto popolare... Lo stesso metro ariostesco è tipicamente impuro: è letterario, ma non soltanto letterario. La recitazione dell'ottava ariostesca ha in sé una possibilità di canto che però non inclina all'"aria" melodrammatica come accadrà invece nel Tasso. Nella *Liberata* c'è già l'"aria" del melodramma, nel *Furioso* c'è il canto popolare, c'è tutta la tradizione della recitazione 'popolare' di ottave.

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Mi pare che a tratti, drammatizzando il poema, lei stesso abbia 'imitato' luoghi tipici del melodramma che, inseriti all'interno del 'travestimento', risultano necessariamente in controcanto parodico, essendo calati in un codice essenzialmente prosastico come quello del «Furioso». Ho notato la presenza di parecchi 'duetti' e in un caso lei stesso suggeriva in didascalia la possibilità di un 'esecuzione cantata delle battute che poi Ronconi non ha accolto.

Quell'effetto parodico di cui lei parla è in sostanza ciò a cui alludevo dicendo che nell'Ariosto il *pathos* passa attraverso un filtro ironico. Da qui nasce anche l'impressione riportata partecipando allo spettacolo di trovarsi di fronte ad una gigantesca opera dei pupi. A me interessava naturalmente la 'depsicologizzazione' radicale dei personaggi. Torniamo ancora una volta all'eterno parallelo: nel Tasso l'eroe ha una propria psicologia, nell'Ariosto no.

In una sua recensione al «Gargantua» di Conte- Luzzati lei consigliava agli spettatori di leggere il testo di Rabelais prima di vedere lo spettacolo per perdere magari l'effetto di sorpresa, ma per guadagnare il piacere intellettuale del riconoscimento⁴. 'Travestendo' il «Furioso» voleva suscitare nel pubblico un'emozione intellettuale' di questo tipo?

Era un rapporto possibile con lo spettacolo, ma non necessario. Non ricordavo di aver dato questo consiglio a proposito del *Gargantua*, ma in quel caso penso risultasse giustificato dal fatto che certi momenti dello spettacolo avrebbero potuto risultare oscuri per il pubblico teatrale medio italiano, completamente all'oscuro delle vicende del romanzo. Nel caso dell'*Orlando*, in virtù di quanto detto sino ad ora, un simile problema non si poneva. Posso dirle per certo che l'ideale non era quello di uno spettatore colto che conoscesse perfettamente il poema e fosse in grado momento per momento di stabilire delle relazioni tra quanto gli stava accadendo davanti agli occhi e i passi ariosteschi da cui l'azione era tratta: non era un *Orlando* per professori, né tanto meno per studiosi. Testo e spettacolo erano veramente pensati per poter agire prescindendo dal livello culturale del pubblico. In questo senso c'era un'idea di spettacolo popolare, non in quanto lo spettacolo andasse verso il popolo, ma in quanto esso andava al di là delle abitudini culturali entro cui si suppone chiuso lo spettatore teatrale tradizionale.

La mia domanda sull' 'emozione intellettuale' muoveva anche in un'altra direzione. Leggendo le cronache dello spettacolo mi ha molto colpito la descrizione del profondo coinvolgimento emotivo del pubblico nell'azione: pare addirittura che gli spettatori intervenissero per dare soccorso ai feriti della battaglia di Parigi. Scorrendo il copione e prendendo visione di spezzoni di registrazione della messa in scena ho personalmente riportato l'impressione di un distacco ironico diametralmente opposto a simili processi di identificazione. Lei si attendeva queste reazioni del pubblico o in un certo senso sono state una sorpresa?

Questo coinvolgimento fu per me soprattutto il risultato di una scommessa, d'altro canto l'esperienza mi dimostrò che si poteva andare molto al di là delle aspettative. Cerco di spiegarmi. Quelli erano gli anni della discussione tra i teorici dello straniamento e i sostenitori del massimo coinvolgimento dello spettatore: ragionando in termini schematici le alternative erano Brecht o Artaud. Artaud era letto come il profeta di un'idea di teatro tutta incentrata sull'investimento dello spettatore e la partecipazione del pubblico - il teatro insomma come rito di crudeltà. Quella era un po' la poetica che in quegli anni il Living Theatre aveva diffuso in Italia. L'attore gira in platea, coinvolge lo spettatore, va a disturbarlo nella sua poltrona. D'altro lato sempre in quegli anni era altresì forte il modello dello straniamento brechtiano: lo spettatore giudica intellettualmente lo spettacolo, problematizzando tutto quello che viene 'citato' dall'attore. A me parve che l'*Orlando* potesse scavalcare questo tipo di opposizione. Da un lato il *Furioso* permetteva di ottenere un massimo di straniamento attraverso la presentazione di una storia tutta fantastica, in qualche modo fiabesca e per di più in versi: quanto di più lontano insomma ci si potesse aspettare dalla quotidianità, dall'esperienza concreta dello spettatore medio. Proprio questa distanza consentiva di creare delle marionette agenti su di un palcoscenico completamente fittizio. Dall'altro lato nell'*Orlando* era invece forte la spinta verso un coinvolgimento del pubblico mediato dal mescolarsi degli attori alla gente, dalla strettissima prossimità dello spettatore all'azione.

Forse non potevamo calcolare precisamente a che esiti di coinvolgimento emozionale potesse spingersi la partecipazione a uno spettacolo così concepito, ma operavamo consapevolmente per ottenere un minimo di distanza, almeno sul piano intellettuale. Nell'*Orlando* si creava come una curiosità, un continuo correr dietro all'evento, alla sorpresa. Lo stesso effetto che si produce su di uno spettatore che entra nel castello del terrore di un luna-park e passa da un'apparizione all'altra, volgendosi continuamente a qualche cosa di nuovo e inatteso e, sollecitato dalle grida che giungono da un ambiente attiguo o da fugaci comparse, si sposta continuamente per vedere di che diavolo si tratti.

Ritiene che la lettura 'antologica' del poema d'Ariosto proposta con lo spettacolo avesse un suo nesso con la percezione 'distratta' teorizzata da Benjamin o sono due fenomeni completamente disgiunti?

Per lettura antologica intende una selezione di episodi mirata? di tipo scolastico?

⁴ *Gargantua - Opera* da F. Rabelais, trad. it., adattamento e regia di T. Conte, scene di E. Luzzati, costumi di D. Szulewicz. Genova, Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto luglio 1977. Si veda E. Sanguineti, *Il giuoco di Gargantua*, in «l'Unità», 22 luglio 1977, ora in E. Sanguinetti, *Giornalino secondo*, cit., p. 251 edizione in volume.

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

No, ho usato impropriamente l'aggettivo antologico per indicare una lettura non integrale che procede saltando di pagina in pagina. Mi sembra che l'idea di percezione 'distratta' presenti delle forti suggestioni su un piano teatrale.

Sì, questo è un problema che mi ha sempre interessato. Sono contraddittoriamente affascinato da due tipi assolutamente opposti di teatro. Da un lato provo una grande attrazione per un teatro di estremo rigore, dove in ogni replica lo spettacolo è il più possibile identico a quello della replica precedente, un teatro insomma dove tutto è previsto fino al minimo gesto. D'altro lato mi suggestiona altrettanto, e forse anche di più, un teatro fatto di continue sbavature, di approssimazione, dove non si sente né si vede bene, in una parola quello che io chiamo volentieri luna-park. Sono sempre tentato di prendere posizione a favore del luna-park di fronte al rischio di un teatro ridotto a letteratura, di un teatro cioè 'ben fatto' in cui la percezione rischia continuamente di scivolare nella pura lettura. Una lettura a sua volta 'ben fatta' che ha però in sé il pericolo dell'accademizzazione. La mia simpatia va insomma ad un teatro di parola che non diventi teatro letterario. Di fronte a queste minacce mi sento spinto verso un teatro 'sporco' e credo che in fondo il teatro sia sempre stato un po' così. Ritengo anche che il nostro modo di ascoltare la musica, di guardare la scena, sia molto condizionato da un modello di 'percezione corretta' che in realtà è soltanto la percezione ottocentesca legata alla 'museificazione' borghese. In effetti siamo ormai abituati ad andare a teatro come si va ad un museo: è necessario il massimo silenzio, il vicino non può tossire ... ma Mozart e Beethoven non scrivevano per un pubblico di questo tipo. In Italia per lungo tempo ha resistito il melodramma come forma di teatro, di spettacolo e di musica legata a un tipo di percezione diversa da quella rigorosa appena descritta: una percezione in cui era importante uscire dal teatro fischiando l'aria. «Quello ho colto, quello mi sta a cuore! Ho seguito una vicenda, mi ha colpito un certo particolare, memorizzo il tutto per quello che veramente importa». Nella stesura dell'*Orlando* ciò che mi interessava non era certo una selezione antologica per 'valori', la mia scelta era guidata dalla categoria della 'teatralità'. Partendo dall'inizio del poema e non avendo dei chiari criteri quantitativi, mi pareva opportuno procedere in base alla 'teatralità' degli episodi, scegliendo cioè quei passi del racconto ariostesco che mi apparivano più congeniali a quel tipo di percezione scenica 'distratta' di cui parlavamo; questi sono in fondo i 'materiali per uno spettacolo' di cui spesso mi sono trovato a parlare. Mi torna ancora utile il paragone con *l'Inferno* perché qualche cosa di simile è accaduto anche lì. Nel 'travestimento' dantesco sono sì entrati di fatto tutti gli episodi che sarebbero risultati anche da una scelta fatta secondo i normali criteri di selezione scolastica - per cui sono presenti gli incontri con Ugolino, con Ulisse, con Francesca. -, ma in realtà si scopre che questo criterio di selezione è prima di tutto dantesco perché è lo stesso Dante che ha tagliato drammaticamente alcuni episodi in cui anche i personaggi che tacciono in sostanza 'fanno dramma'. Anche nell'*Ariosto* è presente un chiaro elemento di 'drammatizzabilità', esistono cioè situazioni del poema in cui l'elemento drammatico acquista una grande forza. La cosa che poi mi appassionò enormemente, e qui torniamo al problema dell'effetto di straniamento, fu il passaggio dalla terza alla prima persona: comportando una sorta di duplicazione del personaggio questa trasposizione morfologica mi procurava un piacere inaudito. Il personaggio dice di stare facendo una cosa nel momento preciso in cui la fa. Solitamente negli adattamenti dei romanzi si prendono intere scene di dialogo e si riportano tali e quali; proprio in virtù del passaggio dalla terza alla prima persona il 'travestimento' dell'*Orlando* non si risolse invece in un semplice lavoro di taglio. La trasposizione grammaticale portò a moltiplicare l'effetto di straniamento: il personaggio che racconta quello che sta facendo è il massimo!

Molte recensioni parlavano di «poema ridotto in dialoghi da Edoardo Sanguineti» ma a mio avviso il dialogo quasi non esiste nel copione: in pratica, dietro un'apparente maschera dialogica, mi pare ci si trovi solo in presenza di racconti fatti a se stessi, ad altri personaggi o al pubblico. Proprio in questo mi è parso anzi di notare una spiccata continuità tra l'«Orlando» e il resto della sua produzione drammaturgica.

Questa sua osservazione mi fa molto piacere, sono contento che, nonostante le apparenze, abbia colto questo rapporto tra *Orlando* e gli altri miei testi teatrali. Ho fondamentalmente una certa antipatia nei confronti del dialogo teatrale, non in quanto tale, ma come incarnazione di un teatro naturalistico. In tutta la produzione drammatica naturalistica i personaggi vengono in scena e si scambiano battute, dialogano insomma, con un chiaro tentativo di approssimarsi al massimo a quella che è la vita quotidiana.

Mi è sembrata molto felice pure la scelta di Ronconi di ambientare i, due racconti più lunghi - quelli di Olimpia e di Pinabello - proprio sui due "palcoscenici" dello spettacolo. La motivazione di una simile decisione mi pare fosse legata alla matrice "melodrammatica" di questi due episodi, ma in fondo era anche un modo di sottolineare la "teatralità" insita nel raccontare.

Sì, infatti.

Venendo a questioni che esulano dall'esperienza specifica di «Orlando furioso» vorrei chiederle se ritiene che la nozione di "travestimento", da lei normalmente impiegata per definire l'essenza dell'esperienza teatrale, abbia una propria validità euristica anche nello studio del fatto letterario - penso per esempio al saggio di Jolles sui «Travestimenti letterari».

Sicuramente è plausibile generalizzare alla letteratura l'impiego della categoria di 'travestimento', però mi sembra che in ambito letterario essa perda il suo valore di realtà concretamente esperibile per farsi pura metafora. Tenderei a non confondere le cose e a riservare questa categoria, intesa in senso fortemente letterale, proprio alla sfera teatrale. Come ho sempre detto, 'travestimento' ai miei occhi è sinonimo di teatro. Il teatro comincia con esso e, aggiungerei, finisce anche lì. Nel momento in

Titolo || Conversazione con Edoardo Sanguineti

Autore || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

cui non c'è più 'travestimento' - e, ripeto, intendo questa parola nel senso letterale di "cosa che sta per un'altra - ebbene lì finisce anche il teatro. La letteratura mi pare si trovi in una situazione diversa. Il 'travestimento' teatrale è legato a qualcosa che si vede, che si percepisce - magari anche al buio come accade in *Storie Naturali*⁵ - qualcosa insomma in cui la presenza fisica, la presenza di una voce è determinante. Ed è una voce inautentica quella che ascolto in teatro: Tizio si fa passare per Amleto, ma non lo è.

In un saggio di «Sette notti» Borges, parlando della «Commedia», afferma che la misura della grandezza di un verso è proporzionale all'esigenza che il lettore prova di pronunciarlo ad alta voce⁶. Lei cosa ne pensa?

Credo che la voce sia un elemento importante però è molto più storicamente condizionato di quanto non si sia soliti ricordare. Credo che tra versi nati per una fruizione orale e versi nati per una fruizione muta esista un abisso di cui non si tiene abbastanza conto: basta leggere una comune storia letteraria per rendersene conto. Ci sono momenti storici in cui l'elemento del dire è l'elemento essenziale e la scrittura è puramente una registrazione. Durante intere età la scrittura è stata soltanto l'annotazione di ciò che realmente importava e cioè di ciò che era detto a viva voce. Nella cultura moderna esiste un altro tipo di percezione e quindi un altro tipo di utilizzazione della voce, la nostra è la voce silenziosa. La voce non viene abolita in una cultura fondamentalmente scritta, semplicemente essa non risuona, o meglio risuona in un teatro mentale che è tutt'altra cosa. Certamente il verso dantesco è un verso molto più vicino alla dicibilità di quanto non lo siano quelli contemporanei e bisogna tenerne conto. La lettura dantesca è giustificata. Gli aneddoti sacchettiani, pur essendo manifestamente inattendibili sul piano storico-cronachistico, hanno però un loro senso effettivo. Certamente c'è una dicibilità sonora nell'Ariosto e Ariosto fu infatti - come prima ricordavo - effettivamente cantato. Mi pare però rischioso fare di tutto ciò una categoria che non tenga conto degli usi sociali e acquisti un valore assoluto. Noi oggi siamo abituati a un verso costruito per l'occhio. Mi capita spesso di dire che tendenzialmente affidiamo la decisione che un sonetto sia un sonetto non all'ascolto, ma prima di tutto allo sguardo. Magari in un secondo momento, giudicandolo con più attenzione, ci accorgiamo che sembrava un sonetto, ma non lo era perché non erano rispettate alcune norme metriche o di rima, quelli che sembravano versi canonici non lo erano... Quello che conta in prima battuta è però lo sguardo: «Mi era sembrato di vedere due quartine e due terzine...». Considerazioni di questo tipo sono essenziali: non potrei leggere Ungaretti senza tener conto di come sono distribuiti i suoi versicoli. Un lettore che non avesse mai visto una pagina ungarettiana e avesse soltanto ascoltato una lettura ad alta voce dell'*Allegria* vivrebbe in un equivoco percettivo. Certo Ungaretti spesso cerca di rendere conto nello stesso testo dell'abisso di silenzio da cui emergono le parole - magari anche con un'aura retorica eccessiva -, ma il controllo ottico è determinante. Un poema in ottave cinquecentesco non nasceva per il controllo ottico, ma acustico. Io stesso ho approfittato di queste evoluzioni percettive per 'travestire' l'*Orlando*. Viviamo in un'età che non ha più l'abitudine di ascoltare le ottave; ad un pubblico incapace di esercitare un puro controllo acustico è possibile, attraverso la pura recitazione, spacciare per ottave regolari gruppi di versi che in realtà non lo sono. Come ho già detto la voce contemporanea è una voce muta. Il verso contemporaneo ha comunque una sua musica, un suo ritmo, una sua cadenza, ma sono diverse da quelle che risuonano per l'orecchio: risuonano infatti per un orecchio interno.

Dal momento che la regia di uno spettacolo è un fatto interpretativo più che descrittivo, non crede che da uno studio del teatro impostato su di un 'adeguata armonizzazione dell'analisi della drammaturgia e della messa in scena potrebbero risultare utili suggerimenti circa alcuni problemi dell'interpretazione letteraria? In fondo la messa in scena di uno spettacolo è un atto 'critico' sul testo di partenza.

Sì, certamente. È in sostanza quello che intendevo affermando che preparare questo 'travestimento' ariostesco fu per me un modo di studiare l'*Orlando*. Allo stesso modo la realizzazione di Ronconi è stata un saggio sul poema.

Anche prescindendo dai casi specifici delle vostre collaborazioni, come giudica il lavoro di Ronconi?

Credo che quello di Ronconi sia stato in tutto il dopoguerra italiano il caso di esperienza registica più interessante, soprattutto come regia 'pura'. In effetti, pensando agli ultimi decenni di storia della nostra scena, mi vengono alla mente anche altri teatranti verso i quali nutro molta simpatia. Non si può non ricordare Carmelo Bene, almeno per certa parte della sua produzione, o Leo de Berardinis, ma quelle sono situazioni molto diverse. In questi casi siamo di fronte all'attore-interprete, organizzatore di spettacoli, all'uomo che fa tutto insomma. Certo Ronconi ha fatto anche l'attore, ma questo è normale nell'esperienza di un regista; in un secondo momento si è però dedicato alla regia pura. In questo ambito specifico mi pare abbia fatto le cose più interessanti in Italia nel dopoguerra. Non ho visto naturalmente tutti i suoi spettacoli, ma in quelli a cui ho assistito ho sempre trovato delle straordinarie ragioni di interesse anche quando potevo talvolta rimanere perplesso o incerto davanti ai risultati. Bisogna considerare in questo senso che Ronconi produce molto; tra teatro di prosa e teatro d'opera è estremamente attivo e così ci sono inevitabilmente spettacoli che cura maggiormente e altri che cura molto meno. Ma ogni volta che si è trovato ad avere a disposizione sia il tempo giusto per provare che gli attori disposti a farsi guidare il risultato è sempre stato assolutamente straordinario e non paragonabile a quello degli altri registi. Anche il suo modo di trattare l'attore è

⁵ Pubblicato da Feltrinelli nel 1971 e dedicato a Ronconi, *Storie naturali* di Sanguineti ha avuto alcune rappresentazioni parziali una delle quali in Olanda e una a Roma, Teatro della Cometa, 20 febbraio 1989, regia di Pippo Di Marca.

⁶ Si veda J.L. Borges, *Sette noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, trad. it. *Sette notti*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 13.

[Titolo](#) || Conversazione con Edoardo Sanguineti

[Autore](#) || Claudio Longhi; Edoardo Sanguineti

[Pubblicato](#) || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 7 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

estremamente inventivo: Ronconi tende infatti, a mio avviso, a costruire l'attore e a farlo funzionare in rapporto a un'idea molto coerente di spettacolo. La sua idea di spettacolo è sempre molto nitida e senza ripetizioni, perché Ronconi non ha una maniera meccanica. Trovo che sia un regista abbastanza articolato: quando fa Ibsen è una cosa, quando fa Eschilo è un'altra. Non c'è uno *standard* ronconiano, anche se evidentemente ci sono i segni di uno stile fatti di una vocalità e di una gestualità estremamente significative. Attraverso il movimento scenico Ronconi è in grado di stabilire in maniera anti-naturalistica delle straordinarie relazioni tra i personaggi e lo spazio.