

SIPARIO

N. 278-279
Giugno-Luglio 1969
L. 1.200

SPECIALE

rivista di teatro scenografia cinema balletto televisione

**UN NUOVO BAROCCO: Arrabal, Aubrun, Barrault, Brook, Gombrowicz,
Krejča, Mnouchkine**

SANGUINETI: "ORLANDO FURIOSO"



"Sipario" presenta, in esclusiva e in contemporanea con la prima rappresentazione a Spoleto alcune scene dell' "Orlando Furioso" nella trascrizione di Edoardo Sanguineti e per la regia di Luca Ronconi. E col corredo, inoltre, di un colloquio con autore e regista e di un'ampia documentazione fotografica. Il servizio nasce "con" lo spettacolo, e più che un giudizio o una valutazione immediata di esso, vuole fornire un modo per capirlo, una serie di indicazioni dal vivo di come è sorto, di come è stato progettato e organizzato.

orlando furioso

SANGUINETI

Sipario testi



RONCONI: L'ipotetico lettore che si ponga al centro dell'Orlando non riesce a situarlo tutto, a collocarlo per intero, a comprenderlo. E inversamente, gli stessi frammenti anche minimi sono direttamente allusivi dello schema complessivo, rimandano direttamente all'insieme di cui sono parte.

SANGUINETI: È un po' come una struttura geografica riprodotta in scala. È un microcosmo che riproduce un macrocosmo: le zone dell'Orlando non fanno che replicarsi e ingigantirsi fino a raggiungere il livello del poema e ciò vale, evidentemente, anche su scala piú ridotta, dal punto di vista dei personaggi. Inoltre, poi, va sottolineato il particolare e proficuo effetto di straniamento che si è ottenuto facendo passare i personaggi in prima persona...

RONCONI: Il personaggio che si descrive, insomma; è anche questo che dà un tono immediatamente popolare a quello che avviene...

UN TEATRO DELL'IRONIA

 a colloquio con

Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti

SIPARIO: Si potrebbe incominciare col chiarire i legami tra l'*Orlando* e il resto dell'opera di Sanguineti. Per esemplificare: rispetto a una certa idea del teatro, *teatro di parola*, a cui Sanguineti si è costantemente attenuto fin qui, il lavoro condotto sull'Ariosto pare decisamente nuovo; se, cioè, là ci trovavamo di fronte a testi compiuti e conclusi in sé (a esclusione del solo *Kappa*), qui, invece, la dimensione letteraria va del tutto in secondo piano, lascia il posto a un concetto di spettacolo, di azione che è nel momento in cui si fa.

SANGUINETI: Non saprei. Ma certo una delle cose che mi hanno attratto, non la sola, era di preparare un testo che non esiste se non nell'atto della rappresentazione scenica. In questo senso il mio *Orlando* si avvicina, credo, a *Protocolli*. Anche *Protocolli* è un testo che io, paradossalmente, non conosco fino al momento della sua realizzazione. Ovvero: che cos'è appassionante nel lavoro di un musicista? Egli, è chiaro, sa leggere e preparare una partitura, e tuttavia *fonicamente* non sa nulla di essa se non quando essa stessa viene eseguita. Si troverà, insomma, in presenza di un risultato in apparenza del tutto prevedibile, ma mai preconosciuto, precalcolato ma mai *preascoltato*. Mi interessava, analogamente, organizzare un testo che non avesse nessun *luogo* prima della realizzazione, e che doveva essere soltanto un progetto, una scelta di materiali, di possibilità da attuare poi scenicamente, registicamente.

SIPARIO: Si salta del tutto, così il problema, assolutamente equivoco, di rendere "attuale" l'Ariosto; e si oltrepassa anche la questione altrettanto ambigua dello scrittore che *si dà* al teatro.

RONCONI: E aggiungerei che non è più, nemmeno, il caso di parlare di *reinterpretazione*. Quanto ha detto Sanguineti si riflette immediatamente sulla pratica della regia e della recitazione. L'*Orlando* non è, in effetti, un testo drammaticamente scritto, e dunque non potrà essere interpretato, bensì semplicemente *fatto*. Lo stesso collegamento che si è stabilito fra Sanguineti e noi (noi attori, noi regista) esiste tra noi e il pubblico: non in rapporto all'accoglienza che il pubblico riserverà, ma per il fatto che lo spettacolo vuol porsi come *quiz*, come *test* di fronte al quale non sarà più possibile dire "mi piace, non mi piace", ma solo accettare o rifiutare, scegliere di stare *dentro* o *fuori*.

SANGUINETI: L'*Orlando*, cioè, vale perché, pur essendo un classico, è altresì una *mascheratura*, permette di giocare su un *pre-testo* (nel senso esatto della parola), su un testo che già esiste, e che, pertanto, non presenta problemi di invenzione quanto piuttosto di *meccanismo*: far funzionare qualcosa che è già dato.

RONCONI: Teatralmente questo ha portato all'abbandono di tutti i criteri tradizionali di analisi, di approfondimento del personaggio, all'assunzione di una tecnica dinamica, meccanica, di montaggio. È uno scatto nettissimo nei confronti di quello che si fa di solito; e per di più, non solo lo spettacolo nasce dal confronto con il pubblico (e solo in quel momento raggiunge una sua obiettività) ma, dato che il singolo spettatore non può materialmente *vedere tutto*, il contatto col pubblico cessa dall'abituale carattere unificante. Il ricevente, insomma, non è più uno solo ma *tutti i presenti*.

SANGUINETI: Quello che manca completamente, infatti, è la *tensione della continuità*. Siccome lo

spettacolo è frantumato, smembrato, la sua struttura non ha niente a che fare con quella della tradizione. E questo rispecchia — questa è, se vogliamo, la *felicità* di una scelta — il modo in cui io ho lavorato: non ho operato in vista di un *crescendo*, della creazione di una tensione di rapporti, ma in funzione di una vera e propria *verticalità* del testo. Ogni momento è un momento chiuso.

RONCONI: Difatti l'unica *uniformità* dalla quale il pubblico è legato consiste nell'attraversare certe sezioni analoghe, proposte contemporaneamente ma connesse in modo assolutamente libero.

SIPARIO: Dunque il ruolo del pubblico...

RONCONI: Ne vorrei parlare anche più avanti. Fondamentalmente esso si trova, come dicevo, davanti a due scelte: o *partecipa* al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché, ripeto, lo spettacolo *va vissuto*, non certo *visto* e "giudicato". Se, al contrario, lo spettatore *entra nel gioco* potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo a cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica". L'azione si svolge su palcoscenici viaggianti e ciò favorisce un vero e proprio *movimento* del pubblico, costretto in qualche modo, a viaggiare verso le scene che gli piacciono di più. In un secondo momento vengono poi utilizzati sedili anch'essi manovrabili; e alla fine, attraverso una sorta di labirinto, si ha una vera e propria *espulsione* del pubblico all'esterno.

SIPARIO: Sembrerebbe emergere, allora la possibilità di un *Orlando* "popolare".

SANGUINETI: Il fatto è che "smontando" l'*Orlando* viene fuori il fondo dei Cantari. Quelli che sarebbero poi diventati quattro dei personaggi principali (Orlando, Rinaldo, Angelica, Sacripante) mi si sono presentati fin dall'inizio come dei cantastorie che in terza persona, parlando di sé, presentavano la propria situazione; e che poi *entravano in scena* passando dalla terza alla prima. Cantastorie che si potevano anche immaginare col tradizionale cartellone figurato, e con la bacchetta per indicare le varie vicende. Anche se, formalmente, questo apparato è scomparso, esso è stato per me assai significativo e mi ha reso ancor più evidente, seppure nella sua forma eccessivamente didascalica, il carattere di continuo montaggio e smontaggio del poema ariostesco.

SIPARIO: E questo coincide proprio con il congegno stesso dello spettacolo, credo.

RONCONI: In effetti, anche se costumi e scene non mirano a "rifare l'ambiente" dell'*Orlando*, l'intenzione e il modo secondo cui gli attori agiscono richiamano senz'altro il clima dei cantastorie.

SANGUINETI: Questo è forse l'unico elemento "interpretativo" dell'*Orlando*, non come deformazione, ma come risultato oggettivo a cui ci siamo trovati di fronte. Non abbiamo fatto, in nessun caso, un *Orlando* "popolare" nel significato di "spiegato al popolo"; è piuttosto lo spessore culturale del poema che si manifesta, che è quello dei Cantari e che appunto, in mancanza di meglio, con termine che mi suona equivoco, chiamiamo "popolare"; e anche il montaggio stesso delle parti fa molto pensare a tutta una serie di filoni culturali che si incrociano, che si intrecciano e si fondono. Per cui alla fine, il testo risulta smontato e rimontato e "questo" *Orlan-*

do risulta un vero e proprio saggio critico sull'*Orlando* ariostesco; o per cui, ancora, attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce come è fatto il poema, qual è la sua sistemazione.

RONCONI: Si possono ricordare, qui, le *novelle*, le *narrazioni* che noi abbiamo disposto nei punti cronologici in cui in effetti si svolgono. Veramente assumono un rilievo che comunemente sfugge al lettore, portano in luce il loro carattere di assoluta contemporaneità e simultaneità reciproca. E tra le diverse novelle, smontate e disposte parallelamente, si riconoscono equilibri e corrispondenze che sfuggirebbero al lettore.

SANGUINETI: Si può allora arrivare a dire che abbiamo incrociato un'analisi storica (per aver sottolineato tutti gli elementi di pre-formazione culturale che l'Ariosto utilizza) e un'analisi strutturale, perché c'è la volontà di mettere l'accento su alcuni aspetti del meccanismo del poema che sono poi quelli stessi che l'Ariosto impiegava e che conosceva assai bene. Il tradurre in simultaneità di tempo quel suo rompere le fila e riprenderle non fa che evidenziare l'artificio tecnico su cui il poema è costruito. E d'altra parte questo corrisponde anche alla tipica lettura del lettore: benché per necessità pratiche si operi una selezione, l'effetto che l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia.

RONCONI: L'ipotetico lettore che si ponga al centro dell'*Orlando* non riesce a situarlo tutto, a collocarlo per intero, a comprenderlo. E inversamente, gli stessi frammenti anche minimi sono direttamente allusivi dello schema complessivo, rimandano direttamente all'insieme di cui sono parte.

SANGUINETI: È un po' come una struttura geografica riprodotta in scala. È un microcosmo che riproduce un macrocosmo: le zone dell'*Orlando* non fanno che replicarsi e ingigantirsi fino a raggiungere il livello del poema e ciò vale, evidentemente, anche su scala più ridotta, dal punto di vista dei personaggi. Inoltre, poi, va sottolineato il particolare e proficuo effetto di straniamento che si è ottenuto facendo passare i personaggi in prima persona...

RONCONI: Il personaggio che si descrive, insomma; è anche questo che dà un tono immediatamente popolare a quello che avviene...

SANGUINETI: Tecnicamente io ho cercato di conservare al massimo il testo ariostesco, operando una serie di selezioni. E mi sono trovato in presenza di "zone di parlato" molto limitate o comunque assolutamente sproporzionate alle possibilità di resa teatrale (o esistono discorsi enormi o enormi azioni in cui, tuttavia, l'intervento dei personaggi in prima persona è minimo). Uno degli interventi costanti, allora, è stato di trasporre in prima persona (ottenendo delle rime, non più delle ottave): il personaggio, anziché essere descritto, si descrive, si vede nell'atto di agire.

SIPARIO: Ancora una circostanza connessa con il tema della popolarità: il luogo in cui si fa questo *Orlando*. Non è un teatro e non potrebbe esserlo.

RONCONI: Ogni luogo può servire. Cominciamo a Spoleto in una chiesa, andremo in piazze, potremmo andare in cortili, garage ecc, dovunque ci sia possibilità di contenere un certo numero di persone. Si tratta in ogni caso di uno spettacolo assolutamente impensabile nel teatro tradizionale, proprio perché ciò che lo fa vivere è il movimento del pubblico, la

sua possibilità di dislocazione e articolazione.

SIPARIO: Torniamo, con Sanguineti, a quelle che si chiamavano "le ragioni di una scelta", e, in particolare, a quel confronto, cui Sanguineti stesso accennava, con il Tasso.

SANGUINETI: Io ritengo che sia assolutamente impossibile pensare il Tasso in termini teatrali, proprio perché non c'è in lui un movimento drammatico. C'è un punto canonico, nella critica ariostesca, là dove il Foscolo guardando le onde del molo di Dunkerque fa dire a Didimo Chierico "così vien poetando l'Ariosto"; ebbene questo stesso movimento a onde ariostesco è il movimento del dramma fuori dello spazio teatrale. Ora la *Gerusalemme* (e ancora era il Foscolo a osservarlo) ha piuttosto delle proporzioni da tempio greco, coincide con l'idea di un teatro oratorio, realizzabile soltanto nel melodramma o nel madrigale. Al contrario per l'Ariosto: proprio dal punto di vista stilistico il discorso dell'ottava ariostesca è discorso di recitazione...

RONCONI: Discorso diretto, anche quando è in terza persona è discorso di racconto e mai di declamazione; e quando è in prima è già una battuta, è già fatto drammatico.

SANGUINETI: Quando, ad esempio, l'Ariosto adotta il vocativo all'ascoltatore, ai "signori", introduce, riprendendo un modulo stilistico obbligato, qualcosa che nel Tasso non a caso non potrebbe esistere. La voce del Tasso, invero, è una voce che si colloca dentro uno spazio inesistente, mentre quella dell'Ariosto è legata a uno spazio concreto, c'è un pubblico davanti alle ottave dell'Ariosto, e c'è una voce che dice, anzi c'è una polifonia organizzata immediatamente nel testo. E qui sta il movimento drammatico intrinseco della ottava.

SIPARIO E quindi la sua "citabilità" per usare un termine particolare...

SANGUINETI: Sì, un termine che mi è molto caro, esattamente... Siamo in presenza di un classico "citabile" teatralmente. Da questo punto di vista, anzi, il verso dell'Ariosto, paradossalmente, è un verso prosaico, se con questa parola intendiamo "teatro di prosa", mentre il verso del Tasso è un verso "cantato", aspetta la musica per essere realizzato.

SIPARIO: Vediamo, in concreto, alcuni accenni a problemi di regia, di recitazione, a eventuali resistenze da parte degli attori...

RONCONI: No, resistenze assolutamente no. Diciamo che per degli attori, oggi, fare uno spettacolo in cui quaranta persone agiscono e recitano contemporaneamente è, a un tempo, difficile e interessante. Così come è assolutamente attraente, per un attore, condurre un personaggio al di fuori di quel tipo di continuità che dà il contatto convenzionale con il pubblico; o, ancora, muoversi, per così dire, tra i personaggi, passare dall'uno all'altro mentre si passa da un settore di pubblico all'altro. Molti attori, la maggior parte, recitano due o tre personaggi; e quegli stessi che rivestono un ruolo solo sono costretti a presentarlo a zone di pubblico sempre diverse. È in tal modo, poi, che qualsiasi personaggio viene ricevuto dal pubblico secondo una angolazione differente, secondo una prospettiva polivalente. E vorrei sottolineare quanto ciò è significativo nei riguardi della convenzione recitativa.

SANGUINETI: E questo conferma quanto si diceva prima sull'effetto di montaggio.

RONCONI: Certamente. Con l'aggiunta che si tratta

di un montaggio per certe zone stabilito, per altre completamente casuale (soprattutto in rapporto alla possibilità per il pubblico di andare dove gli pare e di scegliersi quello che gli pare). Il discorso si può estendere ovviamente alla scenografia e ai costumi: la prima tentazione che abbiamo evidentemente dovuto superare è stata quella di trasformare tutti i nostri piccoli palcoscenici in altrettanti spazi per "piccole" azioni teatrali. Mentre si trattava, al contrario di renderli assolutamente funzionali nei confronti di una soluzione di ambiente complessivo. SIPARIO: E se volessimo trovare a ogni costo, nella tecnica degli attori, certi riferimenti a esperienze contemporanee? Se volessimo, magari malignamente, trovare dei modelli?

RONCONI: Ecco, vogliamo citare Grotowski, l'Open, il Living... No, quello che noi ci siamo proposti è completamente un'altra cosa. Anche i gruppi più avanzati del teatro americano rischiano, a mio avviso, di offrire spettacoli che *si vedono*. Insomma, la differenza maggiore sta forse nel fatto che mentre le tecniche a cui si accennava continuano a fondarsi sulla *contemplazione*, su qualcosa che *si può vedere*, per noi occorre oltrepassare del tutto la situazione teatrale, portarci verso il *vissuto*. La nostra scelta, allora, si colloca fuori dal teatro tradizionale, si richiama a una gestualità che non è certo quella del teatro ottocentesco, e non è però neanche legata a quelle situazioni collettive o individuali, a quei significati prevalentemente visivi che portano i movimenti che si diceva. Qui tocchiamo forse il concetto che ha guidato il nostro lavoro; fare uno spettacolo che non abbia un'unità, che non sia unificato dal singolo spettatore, che non sia ricostruibile logicamente. SANGUINETI: Si potrebbe dire, a questo punto, che se l'Ariosto è il poeta dell'ironia il risultato teatrale dovrebbe essere un *teatro dell'ironia*. E il desiderio che si può avere è che lo spettatore sia *capace di ironia*; non di ironia nei confronti del testo ariostesco, ma di quella particolare ironia che l'Ariosto provoca e esige.

RONCONI: Non c'è mai stata l'idea di "prendere in giro" il testo ariostesco, anche se lo spettacolo ha

un colore spigliato, in un certo senso "volgare".

SANGUINETI: *Teatro dell'ironia, proprio.*

SIPARIO: Cosa potremmo aspettarci, allora, da un'operazione teatrale come questa? Un puro divertimento? La riscoperta di un testo caro a tutti noi?

RONCONI: No, si tratterà di vedere *se* così il pubblico si diverte (e come abitualmente si diverte lo sappiamo); e, ancora, di misurare le reazioni, gli stimoli. Del resto non escludo affatto che da un'esperienza del genere possa maturare una possibilità di scrittura drammaturgica, non è affatto detto che non si possa scrivere un testo aperto in queste direzioni.

SIPARIO: Magari qualcosa che Sanguineti sta già scrivendo.

SANGUINETI: Non proprio che lo stia scrivendo; e però effettivamente il punto che vorrei sottolineare è che tutto questo lavoro contiene un'idea del teatro nuova; il fato dell'appoggio all'Ariosto finisce allora per essere un pretesto, un pretesto utile nella misura in cui è letto e conosciuto, un pretesto che favorisce la circolazione di un certo contenuto di teatro.

RONCONI: E tutto ciò si impenna sempre intorno all'idea che il pubblico non sia *uno*, ma che ciascuno dei presenti sia investito di una sua potenzialità di interpretazione e di comprensione. Va sottolineato, del resto, che anche gli spettatori dell'Eliseo o del Quirino non vedono lo spettacolo *continuamente*; e non è affatto vero che il pubblico sia indotto a seguire tutto lo spettacolo.

SANGUINETI: Posto che la cosa funzioni potrebbe effettivamente essere la prima volta in cui il mito della partecipazione dello spettatore si realizza; nel senso, cioè, di concedere al pubblico non tanto una possibilità di scelta che è poi alla fin dei conti preordinata, prestabilita, quanto i motivi di una scelta assolutamente personale e responsabile: come dire, insomma, da un coinvolgimento per democrazia rappresentativa (in cui si chiama in causa un pubblico già selezionato) a una vera partecipazione *assemblare* di adesione *dal basso* e secondo ragioni che ognuno viene maturando e riconoscendo dentro di sé.