

# “Fabbricare un falso Ariosto [...] costruendo false ottave”

## L'Orlando Furioso di Edoardo Sanguineti fra travestimento e arte del montaggio

Clara Allasia (Torino)

**RIASSUNTO:** Il contributo si propone di indagare i meccanismi costitutivi del travestimento sanguinetiano, partendo dal rapporto, sempre ineludibile per analizzare i suoi travestimenti, con quanto Sanguineti, anche in tempi molto diversi, scrive in veste di studioso dell'autore e dell'opera a cui sta attingendo. È lui stesso a offrirci, nel 1993<sup>1</sup>, una serie di riflessioni sulle modalità compositive del testo steso 24 anni prima, confrontandolo con il recente *Inferno*, ricco anch'esso di interventi autorali, anche minimi, che riprendono gli studi danteschi, a partire da *Interpretazione di Malebolge* fino a *Dante reazionario*. D'altronde Sanguineti ha ammesso che a determinare il suo interesse al progetto ariostesco fu, come per Dante, la possibilità di “esplorare il retroterra culturale del poema”.

Fondamentale in questa ottica la visione del montaggio narrativo e cinematografico che Sanguineti ha e che ha espresso in tre lezioni tenute presso l'Università di Torino nel 2004 (a cura di Franco Prono e C. Allasia, Acireale-Roma, Bonanno, 2017). La concezione del montaggio cinematografico di Sanguineti si confronta e talora si scontra con quella ariostesca del montaggio narrativo, tanto che Sanguineti arrivò, nella successiva versione per la Rai, a ritenere opportuno l'utilizzo di due canali televisivi in simultanea (“un anticipo di zapping e di Blob”) e a definire il travestimento un “Gioco dell'oca sul terreno teatrale”.

Attraverso lo studio della genesi e delle conseguenze di questo “romanzo in versi” che, drammatizzato, finisce per diventare “l'equivalente di un anti-romanzo” si comprende appieno il complesso lavoro di Sanguineti, costantemente e coerentemente in bilico fra la falsificazione e la profonda fedeltà al testo di partenza, tanto più comprensibile in un autore, come Ariosto che dedica alla lingua e al lessico un'attenzione che non poteva che affascinare il Sanguineti linguista.

**PAROLE CHIAVE:** Sanguineti, Edoardo; Travestimento; Ronconi, Luca

**SCHLAGWÖRTER:** Sanguineti, Edoardo; Travestie; Ronconi, Luca

<sup>1</sup> *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Orlando Furioso: un travestimento ariostesco*, a cura di Claudio Longhi (Bologna: Il Nove, 1996), 295–8.

<sup>1</sup> Si segnala che il testo, opportunamente ampliato, è poi confluito nel volume di Clara Allasia, *La testa in tempesta: Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico* (Novara: Interlinea, 2017).

Leggendo *La macchina narrativa dell'Ariosto* del 1973, si ha l'impressione che Sanguineti tradisca la funzione introduttiva di quelle poche pagine per abbozzare alcune considerazioni destinate non tanto al poema quanto al 'travestimento' proposto da lui e Luca Ronconi quattro anni prima, al *XII Festival dei due mondi* di Spoleto. Com'è noto, del frutto di questa collaborazione ci restano numerose testimonianze e una realtà testuale franta e mobile di cui solo l'edizione di Claudio Longhi, nel 1996, renderà pienamente conto, fornendo finalmente al lettore un presumibile testo sanguinetiano<sup>2</sup> (presumibile, dal momento che l'originale è andato irrimediabilmente perduto) e, soprattutto, la misura degli interventi di Ronconi che non si configurano solo come tagli ma, non di rado, si sovrappongono alla volontà dell'autore, talvolta mutandola di segno.

Tornando all'introduzione del 1973, Sanguineti propone, sulla scorta dell'*Activité structuraliste* di Roland Barthes inclusa negli *Essais critiques* del '63 e già nota anche in Italia nell'edizione del '66, di leggere il poema ariostesco "secondo le categorie del *decoupage* e dell'*agencement*", e questo non solo nell'ottica di allontanare il più possibile qualsiasi sospetto di interpretazione anche solo larvatamente crociana – qui evocata attraverso la parola chiave di "armonicità" e tramite l'immagine esilarante di "Ariosto che si pulisce le unghie nel cielo della creazione poetica" – ma anzi con l'intento di utilizzare tali categorie per "meglio radicare [l'opera] nella sua specificità storica"<sup>3</sup>. Tuttavia, come sempre nei saggi di Sanguineti, questo suggerimento porta a cascata una serie di conseguenze: infatti, non appena sgombrato il campo "da ogni ingenua prospettiva di continuità" della "gionta" rispetto all'*Innamorato*, si fa subito osservare che per il pubblico di Ariosto il *prequel* boiardo era "il testo memorabile per eccellenza, cioè esistente come me-

<sup>2</sup> Longhi conduce un complesso lavoro di collazione utilizzando la copia depositata alla SIAE e i copioni degli attori, in parte ciclostilati e in parte manoscritti. Prima dell'edizione Longhi erano stati pubblicati alcuni frammenti sulla rivista *Sipario*, poi riprodotti nell'edizione a cura di Bartolucci con i titoli *Lorca di Ebuda*, *L'assedio di Parigi*, *Marfisa*, *Pazzia di Orlando* e *Isabella*, insieme a numerose testimonianze relative allo spettacolo. Longhi ha ampiamente dimostrato che le due edizioni dei frammenti sono frutto di "distinte rielaborazioni sanguinetiane di alcune sequenze della primitiva stesura del 'travestimento', archetipo di tutte le testimonianze in nostro possesso", Claudio Longhi, "Nota critica", in *Orlando Furioso: un travestimento di Edoardo Sanguineti*, a cura di Claudio Longhi (Bologna: Il Nove, 1996), 24.

<sup>3</sup> Edoardo Sanguineti, "La macchina narrativa dell'Ariosto", in Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso*, a cura di Marcello Turchi (Milano: Garzanti, 1974), ora in Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico: scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso (Milano: Feltrinelli, 2000), 65.

morizzato"<sup>4</sup>. Sanguineti invita a considerare "il repertorio allusivamente aperto, rigorosamente prefabbricato e messo in opera" come una "massiccia riserva delle 'unités de la structure' [...] entro cui abbia a operarsi il prelievo degli 'objects'"<sup>5</sup>. Il *Furioso* quindi si presenta "come macchina costruttiva che espone le proprie articolazioni" e "vuole concretarsi come artificio, consolidarsi come tessitura verbale, costituirsi come opera"<sup>6</sup>. Una "gionta" dunque che, se per un verso ripercorre "procedimenti già esplorati in abbozzo" dall'*Innamorato*, per l'altro "ne corregge la prospettiva, in un giuoco di costante perfezionamento critico" che è, allo stesso tempo, il "confessarsi come menzogna" perché le "'unités' sono straniate e deformate" tanto da garantire "fedeltà" a un solo principio, ovvero il "massimo di declinazione perfidamente ironica"<sup>7</sup>.

È dunque coerente con questa impostazione l'indicare, tenendosi prudentemente lontano "dall'esegesi professionalmente istituzionalizzata", la "realizzazione teatrale di Ronconi" e il "*Castello di Calvino*"<sup>8</sup> come i più recenti e "persuasivi contributi critici [...] all'intelligenza del *Furioso*", utili non solo a "prolungare ostinatamente il paradosso dell'apertura" ma anche a rivendicare la legittimità dell'operazione di "smontare il *Furioso*, far vedere com'è fatto dentro" confermando una volta per tutte che la "distanza" e lo "straniamento" sono strumenti necessari a sancire "la verità del romanzo [...] di contro all'illusione cavalleresca"<sup>9</sup>. E proprio in nome del "paradosso dell'apertura" Sanguineti non pensa, riguardo a Calvino, all'"esposizione antologica", ma

<sup>4</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 65–6.

<sup>5</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 66.

<sup>6</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 68.

<sup>7</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 67, 66.

<sup>8</sup> Meriterebbe un discorso a sé la testimonianza di Ronconi, rilasciata a Longhi: "Longhi: Trovo che Sanguineti abbia ragione nel suggerire un rapporto fra la versione teatrale dell'*Orlando Furioso* e l'immagine del poema ariostesco che indirettamente si trae dalla lettura del *Castello dei destini incrociati*. La coincidenza diventa anche più interessante se si considera che nel '68, quindi l'anno immediatamente precedente alla sua versione teatrale, Calvino curò un ciclo di letture radiofoniche sul tema. Le risulta che Calvino abbia visto il suo spettacolo e sa cosa ne pensasse? Ronconi: 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 dei problemi di gusto, ho sempre ritenuto che ci fosse qualcosa di corrispondente, o per lo meno di analogo, in certi aspetti dei nostri rispettivi discorsi", "Conversazione con Luca Ronconi (Roma, 10 marzo 1996)", in *Orlando Furioso: un travestimento di Edoardo Sanguineti*, 308.

<sup>9</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 68.

“primariamente e privilegiatamente al recupero analogico di procedimenti narrativi, a forza di tarocchi incrociati”: al *Castello*, va da sé, si può aggiungere la *Taverna*, entrambi testi che, meglio del *Cavaliere inesistente*, sono capaci di instaurare con il *Furioso*, anche per ragioni che vedremo più avanti, un rapporto affine a quello che legava il *Furioso* stesso all'*Innamorato*<sup>10</sup>.

Meno immediato il cenno a Ronconi, per il quale Sanguineti dichiara di por mente al “montaggio e allo smontaggio dei meccanismi testuali e alla loro ricostruzione strutturale, per una trasposizione in modello scenico, come in un laboratorio”, laboratorio che, osserva con compiacimento, “finalmente era allestito in piazza”<sup>11</sup>. Basta quell'*era*, quell'imperfetto lasciato cadere a evocare una realtà tutt'altro che lontana, per comunicare anche al lettore più distratto che naturalmente non di Ronconi si sta parlando ma, neppure troppo in filigrana, di Sanguineti stesso. Ben più esplicito egli era stato nell'intervista *Un teatro dell'ironia*, pubblicata sulle pagine di *Sipario* e poi riprodotta, nel 1970, nell'edizione bulzoniana di alcuni frammenti a cura di Giuseppe Bartolucci. Qui Sanguineti non esitava a definire il travestimento “un vero e proprio saggio critico sull'Orlando ariostesco”, in cui “attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce com'è fatto il poema, qual è la sua sistemazione”<sup>12</sup>. A questa affermazione Sanguineti faceva seguire precise indicazioni di metodo, affermando di “aver incrociato un'analisi storica (per aver sottolineato tutti gli elementi di pre-formazione culturale che l'Ariosto utilizza) e un'analisi strutturale” dal momento che “l'effetto che l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 69. Italo Calvino, “Il castello dei destini incrociati”, in *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York* (Parma: Franco Maria Ricci, 1969) ora in Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (Torino: Einaudi, 1973); *Il cavaliere inesistente* fu pubblicato per la prima volta nel 1959 (Torino: Einaudi) e poi, sempre per Einaudi, nel 1960 nella volume *I nostri antenati: l'“esposizione antologica” è naturalmente L'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, nato appunto dalla trasmissione a cui allude Ronconi alla nota 7.

<sup>11</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 68. In realtà lo stesso Sanguineti ricorda che la prima rappresentazione dell'Orlando avvenne in “una chiesa sconsecrata”, precisamente quella di San Nicolò a Spoleto, e le repliche successive “furono proposte in varie piazze italiane”, Claudio Longhi, “Conversazione con Edoardo Sanguineti”, in *Orlando Furioso: un travestimento di Edoardo Sanguineti*, 287.

<sup>12</sup> Giuseppe Bartolucci, “Un teatro dell'ironia (a colloquio con Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti)”, in *Sipario* 278–9 (giugno-luglio 1969), ora in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi*, a cura di Giuseppe Bartolucci (Roma: Bulzoni, 1970), 17.

<sup>13</sup> Bartolucci, “Un teatro dell'ironia”, 17.

Esattamente vent'anni dopo la stesura della *Macchina narrativa*, il 22 aprile 1993, Sanguineti rilascia a Longhi un'intervista, poi riprodotta in appendice all'edizione dell'*Orlando*: qui vengono riprese e precisate alcune affermazioni là contenute, prima fra tutte che "Ariosto non *abbia* inventato nulla" ma si faccia promotore di "una scrittura di secondo grado dietro alla quale sta un'intera biblioteca" e proprio la possibilità di entrare in questa biblioteca, cioè di "esplorare il retroterra culturale del poema"<sup>14</sup>, avrebbe determinato l'interesse di Sanguineti per il progetto. Non so quanto suggestionata dall'esperienza della *Commedia dell'Inferno*, conclusa non da molto, è invece l'affermazione che la piazza-laboratorio evocata vent'anni prima non abbia la funzione di riportare il poeta-*performer* alle radici della tradizione canterina, ma sia in realtà l'evoluzione di "un modello circense" che ricorre appunto nella *Commedia*<sup>15</sup>. Tale modello ha due origini diverse: da un lato l'ipotesi, comune a Ronconi, secondo cui il *Furioso* avrebbe dovuto essere recitato su un "palcoscenico circolare: una sorta di circo col pubblico intorno e col palcoscenico rotante"; in questo modo "gli spettatori si sarebbero [...] trovati di fronte a situazioni diverse in maniera accidentale"<sup>16</sup>. Questa opzione, che da un lato rispettava l'idea di simultaneità, dall'altro limitava di molto la possibilità di scelta del singolo: solo verso la fine fu realizzata quella "sorta di abolizione della scena [...] con il pubblico deambulante e gli attori nel mezzo"<sup>17</sup>. In Sanguineti, invece, l'immagine della piazza è da connettersi all'introduzione dei cantastorie che "entravano in scena parlando degli eroi ariosteschi in terza persona e successivamente si trasformavano nei diversi personaggi"<sup>18</sup> e che "finirono con l'impostare tutta la *sua* prospettiva di lavoro"<sup>19</sup>; ma i cantastorie furono aboliti, con una scelta radicale di Ronconi che soppresse pure le diapositive previ-

<sup>14</sup> Longhi, "Conversazione", 291, 287.

<sup>15</sup> L'uso dei clown viene giustificato nell'intervista rilasciata a Niva Lorenzini, con un preciso richiamo a Beckett perché "sono dei clown, prima di tutto, quelli che attendono Godot", Niva Lorenzini, 'Dialogo con l'Autore', in Edoardo Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, a cura di N. Lorenzini (Roma: Carocci, 2010), 121.

<sup>16</sup> Longhi, "Conversazione", 286.

<sup>17</sup> Longhi, "Conversazione", 286. Così Ronconi riassumeva i vari momenti dello spettacolo: "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", Bartolucci, "Un teatro dell'ironia", 15-6.

<sup>18</sup> Longhi, "Nota critica", 16.

<sup>19</sup> Longhi, "Conversazione", 287.

ste da Sanguineti per illustrare i racconti più lunghi, quali, ad esempio, il sogno di Orlando. Si comincia di qui a percepire quanto, a causa di alcuni degli interventi ronconiani “dettati dalla necessità di trasposizione del testo dalla pagina alla scena”, si perda il richiamo a quella “tecnica impura” che, secondo Sanguineti, in Ariosto evocava “un’esperienza extra-bibliotecaria fatta di arti figurative, di canto popolare”<sup>20</sup>. E si comprende allora anche meglio perché, nella vasta produzione calviniana ispirata in modo più o meno diretto ad Ariosto, la preferenza di Sanguineti vada al *Castello*, dove all’arte combinatoria si sovrappone un apporto figurativo imprescindibile, proprio come nel *Giuoco dell’Oca*, il romanzo che spinse Ronconi a proporre a Sanguineti l’avventura del *Furioso*, dove la componente filmica e figurativa permette al lettore di costruire veri e propri percorsi alternativi<sup>21</sup>.

Per tali ragioni, una volta constatata l’impossibilità di applicare la tecnica combinatoria, Sanguineti prende le distanze, seppure non esplicitamente, dalla riduzione televisiva del *Furioso*, dichiarando che “tra le due versioni [...] esiste un abisso da tutti i punti di vista”, perché “viene meno la simultaneità e il racconto acquista uno svolgimento diretto e organizzato”, perdendo la peculiarità della rappresentazione teatrale dove “tutto accadeva per un giuoco del caso, per una fortuita posizione di uno spettatore rispetto ad un attore”<sup>22</sup>. L’unica opzione che avrebbe convinto Sanguineti a collaborare anche alla versione televisiva era quella iniziale, subito abbandonata, di conciliare il montaggio cinematografico e quello narrativo ariostesco adottando l’utilizzo di due canali televisivi in simultanea, “un anticipo di *zapping* e di *Blob*”, fino ad assimilare il travestimento ad un “*Giuoco dell’oca* sul terreno teatrale”<sup>23</sup>. Solo così si sarebbe potuto salvaguardare per lo spettatore televisivo il diritto di muoversi, come in piazza (e come fra le pagine del *Giuoco dell’oca*), in un “felice disordine” con la “possibilità di costruirsi il ‘suo’ spettacolo” attingendo a “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”<sup>24</sup>. In un dialogo con Eugenio Bonaccorsi

<sup>20</sup> Longhi, “Nota critica”, 32; Longhi, “Conversazione”, 291.

<sup>21</sup> Per le implicazioni figurative si veda Milli Graffi, “Intervista a Paolo Fabbri su ‘Il giuoco dell’oca’ e ‘L’orologio astronomico’ di Edoardo Sanguineti”, *il verri* 29 (ottobre 2005), 23–49; per le filmiche Clara Allasia, “E. Sanguineti, ‘Il giuoco dell’oca’”, in *L’incipit e la tradizione letteraria: Novecento*, a cura di Pasquale Guaragnella et alii (Lecce: Pensa Multimedia, 2011), 517–23.

<sup>22</sup> Longhi, “Conversazione”, 289.

<sup>23</sup> Longhi, “Conversazione”, 289, 288.

<sup>24</sup> Longhi, “Conversazione”, 289.

anteposto a un altro travestimento, *Sei personaggi.com*, Sanguineti riprende, proprio in margine al *Furioso*, l'immagine del labirinto, un labirinto in cui, però, ci si smarrisce “in modi stabilizzati” cioè, se “anche qui ci sono ragioni per cui da un episodio si passa ad un altro” non viene tuttavia rispettata “la logica del racconto drammatico”, dal momento che “l’attesa teatrale può essere moltiplicata dal fatto che nessuna delle mete eventualmente prevedibili è tenuta a realizzarsi”<sup>25</sup>.

Lo stesso montaggio narrativo di Ariosto, “una tela trapunta attraverso un’alternanza di diversi livelli e piani narrativi”, viene letto da Sanguineti come una successione di “momenti emergenti” e di “punte drammatiche” che, grazie al sapiente uso di “incroci funzionali”, dà vita “alla creazione di una sorta di labirinto in cui lo spettatore possa da un lato trovare una via da percorrere e dall’altro smarrirsi”<sup>26</sup>. Tale modalità vale in modo particolare per lo spettatore odierno che, a differenza del fruitore contemporaneo di Ariosto, non solo non dispone di una conoscenza approfondita del *Furioso*, ma neppure percepisce questa condizione come una lacuna. Sulla base di questa consapevolezza Sanguineti ribadisce che testo e spettacolo sono strutturati “per poter agire prescindendo dal livello culturale del pubblico”, al quale viene chiesto un coinvolgimento ma non “in una forma che [...] è quella immedesimativa del canone, ma quella dell’entrare nel gioco: che non è affatto la stessa cosa”<sup>27</sup>.

Il richiamo allo *zapping* e a *Blob* non può non far pensare alla chiusa di *Il contesto immaginario*, un articolo uscito su *Paese sera*, l’8 dicembre del 1977, dove lo *zapping*, anziché essere valutato quale segnale del “voyerismo di massa del normale teleutente”, veniva equiparato, ironicamente ma non troppo, all’“oneroso travaglio di una perpetua, estenuante fabbricazione di altrettanti ‘Contesti Immaginari’”<sup>28</sup>. Intervenendo a un seminario sul montaggio cinematografico organizzato da Franco Prono il 10 e 11 maggio 2004 al Dams di Torino, Sanguineti richiamava proprio questo suo articolo, ricordando che

<sup>25</sup> “Il grande teatro è solo hard: dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi”, in Edoardo Sanguineti, *Sei personaggi.com: un travestimento pirandelliano* (Genova: il melangolo, 2001), 7–22, qui 12–3.

<sup>26</sup> Longhi, “Conversazione”, 290.

<sup>27</sup> Longhi, “Conversazione”, 292; ‘La scena, il corpo, il travestimento: conversazione con Edoardo Sanguineti’, a cura di F. Vazzoler, in *L’immagine riflessa XI*, n. 2 (1988), ora in appendice a Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena: cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro* (Genova: Il Melangolo, 2009), 199.

<sup>28</sup> Edoardo Sanguineti, “Il contesto immaginario”, in *Giornalino secondo: 1976–1977* (Torino: Einaudi, 1979), 344.

Calvino, dopo averlo letto, si era detto “molto intrigato dalle *sue* considerazioni”<sup>29</sup>. Alla radice di tutto c’era un comportamento del giovane Sanguineti in veste di spettatore cinematografico:

tipico fruitore all’italiana, capitavo a caso lì in sala, metodicamente irrispettoso degli orari degli spettacoli. Mi trovavo così sopra lo schermo, irrompendo, letteralmente, in medias res, uno spezzone accidentale del film. Del quale film, poi, come ho detto, compivo l’intero periplo, sino a ritrovarmi, le vele calanti, scrupoloso, al mio punto di sutura, quivi lasciando, com’è giusto, o meglio prendendomi, un certo margine abbondante, per la ricucitura, da farci l’orlo di riattacco. Insomma, come tanti, mi vedevo il film nella sua totalità, con supplementino di giusto raddoppio e rattoppo episodico, a integrazione e rinforzo della scena d’impatto, che si ritrovava, a questo modo, collocata, come già in apertura, così nuovamente, e circolarmente, in conclusione. Mi mordevo la coda, infine. Ed ecco che, a rivederlo, puntualmente, lo spezzone accidentale soleva confermarsi come il miglior tratto del testo filmico, nel suo complesso, se non proprio come un pezzo da antologia.<sup>30</sup>

E se è azzardato pensare che l’immagine dello spettatore che, costruendo una storia propria su materiali altrui, arriva finalmente in porto sia un richiamo dell’incipit del *OF XLVI* del *Furioso*, qualche indicazione in più può forse fornirci la lettura di un “punto canonico della critica ariostesca” assai caro a Sanguineti, quando “Foscolo guardando le onde del molo di Dunkerque fa dire a Didimo Chierico: ‘così vien poetando l’Ariosto’” e Sanguineti conclude: “questo stesso movimento a onde ariostesco è il movimento del dramma fuori dello spazio teatrale”, cioè “ogni momento è un momento chiuso” a sancire la “verticalità del testo” che permette al pubblico “una vera partecipazione assembleare di adesione dal basso e secondo ragioni che ognuno viene maturando e riconoscendo dentro di sé”<sup>31</sup>. Non bisogna tuttavia pensare, anche a scapito di alcune affermazioni di Sanguineti, che la casualità pura domini il costituirsi dello spettacolo: esattamente come nel *Giuoco dell’oca*, le tessere sono, afferma Sanguineti, “buttate a caso” anzi, “addirittura [...] sorteggiate”<sup>32</sup>, ma così come nel romanzo tale sorteggio avviene all’interno di un numero finito di possibilità e fra pezzi che hanno comunque incastri compatibili, così nell’*Orlando* è necessario riflettere sulla modalità di scelta degli episodi utilizzati, prima ancora che sulla loro rielaborazione e ricordare che nella *Macchina*

<sup>29</sup> La trascrizione di queste lezioni è in corso di stampa col titolo *Edoardo Sanguineti: un poeta al cinema*, a cura di F. Prono, intr. di F. Prono e C. Allasia.

<sup>30</sup> Sanguineti, “Il contesto immaginario”, 343.

<sup>31</sup> Bartolucci, “Un teatro dell’ironia”, 19, 15, 23.

<sup>32</sup> “Il grande teatro è solo hard”, 12.

Sanguineti avverte che i destini dei personaggi restano tutti all'interno "del giuoco combinatorio di innumerevoli varianti" e sono, proprio per questo, "computatamente dominabili [...] strutturabili [...] razionalizzabili"<sup>33</sup>.

La scelta, afferma l'autore nel 1996, è guidata dalla categoria della "teatrabilità degli episodi", come avverrà più tardi per l'*Inferno*, dove "lo stesso Dante [...] ha tagliato drammaticamente alcuni episodi in cui anche i personaggi che tacciono fanno dramma"<sup>34</sup>. In riferimento a questo modo di procedere l'autore definirà, nel 2001, nel già citato dialogo con Buonaccorsi, il suo *Furioso* un travestimento di primo grado (il grado zero è costituito dalla traduzione dei classici<sup>35</sup>, il grado superiore dal *Faust*) "molto manipolato non solo perché è montato e rismontato, ma anche perché c'è un falso Ariosto fabbricato [...] quando dalla terza persona si passa alla prima"<sup>36</sup>, trasformando la "diegesi del testo originale in discorso mimetico svolto in prima persona"<sup>37</sup>. Tornando sull'*Orlando* in una ricca monografia del 2006, Longhi osserva che i personaggi ariosteschi, privi degli altoparlanti e dei clown che nella *Commedia* svolgono una funzione introduttiva e descrittiva, si trovano ad essere "consumati da un'autentica febbre narrativa" e "non esauriscono la loro vis affabulatoria nella classica narrazione epica degli eventi passati, ma descrivono sistematicamente, al pubblico o ai compagni, le azioni proprie ed altrui nel momento stesso in cui vengono compiute"<sup>38</sup>. E qui la sostanziale natura di copione, di lavoro provvisorio e mai rifinito dell'*Orlando* ci impedisce di comprendere fino in fondo quali fossero le reali intenzioni di Sanguineti, indipendentemente dalle modifiche poi introdotte da Ronconi. Infatti, se si prova a leggere il testo affidando ai cantastorie la parte che avrebbe dovuto essere di loro pertinenza, ci si rende conto che la struttura si avvicina, molto più di quanto non pare a prima vista, alla *Commedia dell'Inferno*. In altre parole, alla soppressione del narratore Dante nella *Commedia* dopo il Terzo

<sup>33</sup> Sanguineti, "La macchina narrativa", 70.

<sup>34</sup> Longhi, "Conversazione", 294.

<sup>35</sup> Sul rapporto con i classici si veda almeno Vazzoler, *Il chierico e la scena*, 47–8 e Federico Condello, 'Il grado estremo della traduzione: sull'*Ippolito* siracusano de Edoardo Sanguineti', in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso* (Genova, 12–14 maggio 2011), a cura di Marco Berisso e Erminio Riso (Firenze: Franco Cesati Editore, 2012), 393–410.

<sup>36</sup> "Il grande teatro è solo hard", 8, 44.

<sup>37</sup> Gilda Policastro, *Sanguineti* (Palermo: Palumbo, 2009), 40. Di "ridondanza semantica" arriva a parlare Iolanda Simonelli, "Orlando Furioso' (1969): il travestimento per la scena di un grande poema epico', in *La prova del Nove: scritture per la scena e temi epocali del secondo Novecento*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja (Milano: V&P, 2005), 225.

<sup>38</sup> Claudio Longhi, *Orlando Furioso secondo Sanguineti-Ronconi* (Pisa: Ets, 2006), 65.

quadro del Primo Tempo, corrisponde fin da subito la soppressione del narratore Ariosto, del quale resta ambigua traccia in Astolfo che, non a caso e per la verità con decisione ronconiana<sup>39</sup>, recita il prologo. Continuando a tenerci lontani “dall’esegesi professionalmente istituzionalizzata”, non possiamo fare a meno di constatare che Astolfo è, per eccellenza, padrone delle “infinite analogie che le parole stabiliscono tra le cose”<sup>40</sup> e proprio per questo Calvino, l’anno è sempre il 1969, gli fa incontrare “sui bianchi campi della Luna [...] il poeta, intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni”<sup>41</sup>. Tuttavia la funzione principale di Astolfo, quella cioè di recuperare il senno di Orlando, qui viene meno perché arriva da Ronconi, pur condivisa da Sanguineti, “l’idea di interrompere il racconto scenico all’altezza dello scoppio della pazzia d’Orlando e del viaggio di Astolfo sulla luna”<sup>42</sup>. Il ‘travestimento’ dunque non va verso quel finale chiuso su cui si proietta l’ombra cupa di Roncisvalle per Orlando e l’inevitabile morte conseguente al matrimonio per il suo più giovane *alter-ego* Ruggiero, ma si ferma a un finale aperto, riconoscendo la vocazione ultima del *Furioso* portatore di “destini che si esprimono incrociati, in un’apertura infinita, non più gerarchizzabili in concluse stazioni”<sup>43</sup>.

Il “discorso mimetico svolto in prima persona”, sperimentato nel *Furioso* e poi adottato anche nell’*Inferno* perché potente vettore di straniamento (“il personaggio che racconta quello che sta facendo è il massimo!”<sup>44</sup>), costituisce un elemento di falsificazione ottenuto anche attraverso una “trasposizione grammaticale” consistente nel “far tornare le rime laddove non tornano più oppure abbandonare l’ottava pur mantenendo l’endecasillabo”<sup>45</sup>. Questo implica aggiustamenti sintattici e lessicali che devono tener conto, avverte Longhi, anche dell’“esigenza di rendere più facilmente comprensibile il significato degli enunciati o della volontà di risolvere i problemi di citazione ricorrendo a varianti più facilmente pronunciabili”<sup>46</sup>. Alle necessità di scena si somma un’attenzione che non poteva mancare nel Sanguineti ‘lessicomane’,

<sup>39</sup> Longhi, “Conversazione”, 288.

<sup>40</sup> *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (Milano: Mondadori, 2009 [1970]), 317.

<sup>41</sup> Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, 38.

<sup>42</sup> Longhi, “Conversazione”, 288.

<sup>43</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 69–70.

<sup>44</sup> Longhi, “Conversazione”, 294.

<sup>45</sup> “Il grande teatro è solo hard”, 8, 44.

<sup>46</sup> Longhi, “Nota critica”, 35.

affascinato dall'ultima redazione del *Furioso* con la sua “necessaria reinvenzione di un linguaggio narrativo nazionale” in cui il “senso lessicale”, quello “sintattico” e quello “narrativo” si compendiano e compenetrano<sup>47</sup>. Sanguineti infatti “non agisce mai come copista neutrale, ma traveste capillarmente” il testo originale ed è, va da sé, un travestimento che non si muove in senso univoco perché a volte “modernizza grafie, lessico, sintassi [...] a volte crea imitazioni cinquecentesche a fronte di grafie e costrutti simili nell'uso ariostesco a quelli attestati nell'italiano contemporaneo<sup>48</sup>. Il suo operare non si svolge tanto, a mio avviso, secondo gli estremi individuati da Longhi<sup>49</sup> sulla scorta del *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*<sup>50</sup>, ma si accende e si esaurisce tutto nel piacere dell'esplorazione all'interno della “raccolta di microracconti in cui si propongono, con saggia compendiosità (*Einfache Formen*), le avventure metaforiche essenziali di un lemma”<sup>51</sup> per coglierlo in una delle sue tante metamorfosi e offrirlo, cristallizzato, al lettore disattento e talvolta ignaro.

Non dimentichiamo che “smontare il *Furioso*, far vedere com'è fatto dentro” è uno degli obiettivi critici primari del travestimento e si realizza, prima di tutto, mettendo in evidenza gli “incroci funzionali” costitutivi del labirinto<sup>52</sup> (potremmo quasi dire con Calvino “un labirinto in cui si aprono altri la-

<sup>47</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 70.

<sup>48</sup> Longhi, “Nota critica”, 35.

<sup>49</sup> “Dal [registro] colto proposto da Sanguineti nella produzione saggistica, al ‘lessico francamente regressivo’ e alla ‘sintassi sbalordita e deficiente’ di *Capriccio italiano*”, Longhi, “Nota critica”, 35.

<sup>50</sup> Edoardo Sanguineti, “Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia”, *Lettere italiane* XVI, n. 4 (1964) ora in Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso (Milano: Feltrinelli, 2001), 92.

<sup>51</sup> Edoardo Sanguineti, “Prolegomena”, in *GDLI, Supplemento 2004*, diretto da Id. (Torino: UTET, 2004), XIII. Sul Sanguineti ‘lessicomane’ si veda Clara Allasia, “‘Opportuni apparati di appositi schedari’: Edoardo Sanguineti e i dizionari Utet”, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, 355–65.

<sup>52</sup> “1 Apertura (canto *OF I*)/2 Fuga nei boschi (canto *OF I*)/3 Sogno d'Orlando (canto *OF VIII*)/4 Continua Fuga nei boschi (canti *OF I* e *OF II*)/5. I Ricerca di Angelica da parte di Orlando e suo incontro con Olimpia (canti *OF IX* e *OF X*)/5. II Incontro Bradamante Pinabello (canti *OF II*, *OF III*, *OF IV*, *OF VI*, *OF VII* e *OF XXII*)/6. I Isabella e Orlando (canti *OF XII* e *OF XIII*)/6. II Olimpia abbandonata (canto *OF X*)/6. III Angelica e l'Eremita poi i Pirati che rapiscono Ang. (canti *OF II* e *OF VIII*)/7 Ruggero salva Angelica dall'Orca (canti *OF X* e *OF XI*)/8 Combattimento di Orlando contro l'Orca (canto *OF XI*)/9. I Femmine omicide (canti *OF XVIII*, *OF XIX*, *OF XX* e *OF XXII*)/9. II Zerbino e Gabrina (canto *OF XX*)/9. III I mostri Caligorante e Orrilo (mostro del Nilo) (episodio di Alcina canti *OF VI*, *OF VII*, *OF VIII* e *OF XV*; episodio dei Mostri canto *XV*)/9. IV Mandricardo e Doralice (canto *OF XIV*)/10 Castello di cristallo (canti *OF IX*,

birinti”<sup>53</sup>), e lo spettacolo si chiude in un vero e proprio labirinto fisico allestito “all’interno dello spazio di rappresentazione [...] nel quale si ritrovavano indifferentemente rinchiusi una parte del pubblico e parecchi attori che recitavano simultaneamente le proprie scene”<sup>54</sup>. Preponderanti, all’interno del labirinto, sono le vicende tragiche della coppia Zerbino-Isabella, dal fatale duello con Mandricardo fino alla morte di Isabella per mano dell’ottenebrato Rodomonte. Vengono però inserite qui anche vicende precedenti che riguardano Rodomonte e il suo incontro con il nano messaggero e il duello con Mandricardo. Si tratta, insomma, di un’agiografia laica della coppia che, chiusa nel labirinto insieme ai suoi persecutori, sembra confermare il celebre *incipit* coevo sulla “fondamentale disuguaglianza che divide gli eroi dell’Ariosto”: da un lato quelli “costruiti di pasta fatata, che più gli fioccano addosso i colpi di lancia e spada e più si temprano” e dall’altro “quelli non meno nobili e non meno valorosi, che essendo costruiti di pasta umana ricevono ferite che sono ferite vere e ne possono morire”<sup>55</sup>.

L’esempio appena mostrato indica con chiarezza come si trasformi l’*entrelacement* “traducendo in simultaneità di tempo quel suo ‘romper le fila e riprenderle’” per “evidenziare l’artificio tecnico su cui il poema è costruito”<sup>56</sup> e far emergere più facilmente la struttura profonda del racconto, “una serie di funzioni nel senso di Propp”<sup>57</sup>, si sarebbe spinto a dire Sanguineti. Insomma questo ‘romanzo in versi’ finisce per diventare, drammatizzato, “l’equivalente di un anti-romanzo”, dove non solo le situazioni ma i luoghi costituiscono *carrefour* grandi e piccoli che confermano la loro funzione, indipendentemente dalla collocazione spaziale e temporale nella fruizione dello spettatore. In altre parole, se Ronconi ravvisava nel romanzo “quattro filoni” – grottesco, erotico, epico e fantastico<sup>58</sup> – si ha l’impressione che Sanguineti lavori molto più in profondità, non solo limitandosi a “sottolineare [...] l’origine canteri-

---

OF XI, OF XIII e OF XXII)/11 Incontro di Ruggero e Bradamante (canti OF XXII, OF XXIII e OF XXV)/12 Battaglia di Parigi (canti OF XIV, OF XVI, OF XVII e OF XVIII)/13 Scena fra Cloridano e Medoro (canti OF XVIII e OF XIX)/14 Racconto di Orlando pazzo della propria pazzia (canti OF XXIII e OF XXIV)/15 Labirinto (canti OF XVIII, OF XXIII, OF XXIV, OF XXVII, OF XXVIII e OF XXIX)/16 Finale (canto OF XXXIV)”, Longhi, “Nota critica”, 63–4.

<sup>53</sup> *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 189.

<sup>54</sup> Longhi, “Nota critica”, 18.

<sup>55</sup> *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 241.

<sup>56</sup> Bartolucci, “Un teatro dell’ironia”, 18.

<sup>57</sup> Longhi, “Conversazione”, 290.

<sup>58</sup> Giuliano Zingone, “La polifonia ed il linguaggio”, in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, riduzione di Edoardo Sanguineti*, 149.

na" del poema, come ha indicato Vazzoler, ma spingendosi a sollevarne la 'pelle' per mostrare gli ingranaggi. C'è in gioco la costruzione di quella categoria di travestimento 'involontario' che Vazzoler coniuga per il *Furioso* e sulla scorta della quale potrà affermare che solo "la successiva riflessione su quell'esperienza porterà Sanguineti ad una teorizzazione più consapevole o, meglio, porterà a consapevolezza teorica una prassi drammaturgica [...] che era nata più da altre motivazioni e suggestioni"<sup>59</sup>. Così se al centro del poema si apre il Palazzo di cristallo, "un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte ad uno ad uno i principali personaggi"<sup>60</sup>, Sanguineti gli affianca oltreché il castello, incluso nell'episodio *Incontro Bradamante Pinabello*, un altro vortice confrontabile con i palazzi di Atlante, *L'isola delle femmine omicide* (recitata in contemporanea con I Mostri, Mandricardo e Doralice, Zerbino e Gabrina), che il provvidenziale corno di Astolfo rende inoffensiva, dopo alcune peripezie, ai fini narrativi. Così le sequenze 6.II-8 convergono tutte sull'Isola di Ebuda, luogo che sancisce la parziale sovrapposizione dei personaggi di Angelica e Olimpia, doppio nato per completare ed esaurire le potenzialità che la principessa del Catai, in veste di non troppo convinta fanciulla perseguitata, porta con sé<sup>61</sup>. C'è anche, saggiamente esercitata, una commistione di generi: *I mostri* vanno dalla magia allegorica dell'isola di Alcina al fiabesco di Caligorante e Orrilo, mentre importanza particolare è riservata alle cosiddette novelle. Infatti, sempre nel finale, ai quattro angoli comparivano quattro gabbie in cui venivano narrate quattro novelle tratte dal *Furioso*: si tratta, secondo la ricostruzione Longhi, "del racconto degli amori di Ricciardetto e Fiordispina (dal canto *OF XXV*), dell'apologo di Astolfo, Iocondo e Fiammetta (dal canto *OF XXVIII*), e della storia narrata dal 'Signore del Nappo' a Rinaldo (dal canto *OF XLIII*)"<sup>62</sup>, oltreché della novella di Anselmo giudice (*OF XLIII*), l'unica presente in appendice dell'edizione Longhi, e sono tutte novelle collocate oltre la metà del poema, individuata dalla pazzia di Orlando. E se

<sup>59</sup> Vazzoler, *Il chierico e la scena*, 34.

<sup>60</sup> *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 189.

<sup>61</sup> Molto convincente mi sembra a questo proposito l'intervento di Michelangelo Picone, "Il motivo della fanciulla perseguitata nell'Orlando Furioso. Angelica vs Olimpia", in *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500: atti del XXVIII Convegno Internazionale*, Roma, 7-10 ottobre 2004 a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio (Roma: Torre d'Orfeo, 2005), 251-64. Sulla lettura parodica offerta da Boccaccio della figura della fanciulla perseguitata, sin leggano Edoardo Sanguineti, *Alatiel 74 e Alatiel tutta d'oro*, usciti entrambi su "Paese sera", il 21 novembre 1974 e il 30 gennaio 1975, ora in Edoardo Sanguineti, *Giornalino: 1974-1975* (Torino: Einaudi, 1976), 122-4 e 134-5.

<sup>62</sup> Longhi, "Nota critica", 32.

davvero Sanguineti ha in mente “la verità del romanzo” ariostesco, qualcosa può ancora aiutarci il tornare, in chiusura, alla *Macchina* da cui siamo partiti, dove Sanguineti, “per dire la cosa con un’immaginetta bassa da manuale”, afferma che l’Ariosto ricava “dal magma materico dell’enciclopedia boiardesca”, opportunamente convertito nella forma del romanzo in ottave, “il *Decameron* del sedicesimo secolo”<sup>63</sup>. Se l’immaginetta è bassa e da manuale l’argomentazione con cui Sanguineti la sostiene non lo è affatto, in quanto il solo Boccaccio sarebbe stato autore di “un’operazione strutturalistica sopra l’arte del narrare”<sup>64</sup> di entità confrontabile a quella dell’Ariosto. Per rendere comprensibile il passaggio Sanguineti propone “una semplificazione un po’ energica” ma necessaria a “riaprire davvero un possibile discorso ariostesco, per noi”, ed è un discorso che ancora verte sul destino finito dei personaggi del *Decameron* che contrasta con “l’apertura infinita” che almeno in potenza spetta ai personaggi ariosteschi. Solo la verifica che le cose stiano effettivamente così permette di affermare che la qualifica di “romanzo” per il poema non è “una spiritosa metafora” ma una “categoria necessaria” in virtù della quale si cerca, appunto, “la struttura dei destini umani”<sup>65</sup>. In questa luce appare dunque tanto più legittima l’operazione attuata sulle novelle, alla remota insegna di quel tradimento che Petrarca aveva operato nel corpo del *Decameron*, espungendo la X,10 dal suo alveo narrativo e regalandole la popolarità europea di un latino illustre che però eliminava, almeno in parte, l’enigma del suo significato e della sua collocazione. Frantumato il corpo del poema, saltata ogni regola combinatoria e aperte tutte le possibilità esplorabili dalla follia di Orlando in poi, le novelle, forme chiuse per eccellenza, si proiettano dalle gabbie verso un loro destino indipendente.

Solo così si comprende appieno il complesso lavoro critico di Sanguineti, costantemente e coerentemente in bilico fra la falsificazione e la profonda fedeltà al testo di partenza, “perno decisivo” della nostra letteratura che “vi ruota attorno per intero, come intorno al suo sole necessario”<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 70.

<sup>64</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 70.

<sup>65</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 70.

<sup>66</sup> Sanguineti, “La macchina narrativa”, 71.