

UCLA

Carte Italiane

Title

L'avventura scenica dell'*Orlando Furioso*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3v642463>

Journal

Carte Italiane, 1(17)

ISSN

0737-9412

Author

Valoroso, Antonella

Publication Date

2001

DOI

10.5070/C9117011318

Copyright Information

Copyright 2001 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

L'avventura scenica dell'*Orlando Furioso*

...il testo è un gesto fisico
...scrittura teatrale è usare un corpo
e la voce è un elemento corporeo, è un gesto.
E. Sanguineti (1988)

Il fenomeno "Orlando"

“Esiste un ristrettissimo numero di spettacoli famosi, più immaginati e affabulati che visti direttamente, i quali appartengono al piccolo Olimpo del nuovo teatro degli anni sessanta”. La riflessione è di Marco De Marinis (200), e gli spettacoli evocati dal suo discorso rappresentano indubbiamente le divinità di una singolare mitologia teatrale che chiude (o riapre?) la sperimentazione degli anni sessanta: *Antigone* (1967) e *Paradise Now* (1968-69) del Living Theater, *Il principe costante* (1965-68) di Grotowski, *Ferai* (1969) dell'Odin Teatret, *Marat-Sade* (1964) di Brook, *Orlando Furioso* (1969) di Ronconi.

L'accostamento di De Marinis, così come la prossimità cronologica, sembrerebbero postulare rimandi immediati, quasi naturali e necessari, tra un testo spettacolare e l'altro.¹ Eppure, alla vigilia della prima rappresentazione dell'*Orlando*, Ronconi non solo ribadiva la propria estraneità rispetto ai moduli espressivi del teatro tradizionale, ma rifiutava in maniera netta ogni riferimento/accostamento alle esperienze contemporanee:

Ecco, vogliamo citare Grotowski, l'Open, il Living... No quello che ci siamo proposti è completamente un'altra cosa. Anche i gruppi più avanzati del teatro americano rischiano [...] di offrire spettacoli che *si vedono* [...] 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 [...] si colloca fuori dal teatro tradizionale [...] 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.² ("Un teatro dell'ironia" 73)

Non sarà questa la sede in cui verificare se e in che misura la creazione dell'*Orlando* risenta di influenze dirette o indirette da parte della scena contemporanea.³ Ci interessa piuttosto analizzare da vicino il "fenomeno" *Orlando*, che poi non è che un aspetto, forse il più clamoroso, del "fenomeno" Ronconi.⁴ Ci interessa sottolineare la singolarità di uno spettacolo che ha suscitato interesse a livello mondiale, che ha lasciato un segno forte non solo nella storia del teatro italiano, ma anche nella riflessione critica sul capolavoro di Ariosto.

Diventa allora necessario fare un passo indietro, ripercorrere il cammino dal testo alla scena, dalle ottave di Ariosto alle "rime" di Sanguineti. Diventa indispensabile indagare i procedimenti di scrittura e di messa in scena, le motivazioni profonde di una scelta come quella del "primo grande romanzo europeo dell'età moderna" (Sanguineti, "La macchina narrativa" LII) per realizzare l'ideale di un teatro "da vivere" piuttosto che "da contemplare".

Alla ricerca di un nuovo teatro

A partire dal '66, vale a dire dal momento in cui abbandona la recitazione per dedicarsi completamente alla regia, Ronconi aveva portato avanti nei suoi spettacoli il tentativo di spaccare la situazione scenica tradizionale, dimostrando una sempre più consistente insofferenza per l'uso canonico del palcoscenico. Allo stesso tempo si era messa a fuoco l'idea della impossibilità di una qualsiasi interpretazione dei testi unita ad un totale disinteresse per la trama rappresentata:

Dipende da un fatto mio che se vado a vedere uno spettacolo, io la trama non la capisco, non voglio capirla, proprio non la vedo nemmeno. Se vado a vedere *Il giardino dei ciliegi* o *l'Amleto*, il seguito delle vicende non mi interessa, perché non credo che il veicolo di comprensibilità in quello spettacolo sia la trama; quindi il non puntare su questo elemento diventa per me anche un fatto autonomo e istintivo. (Quadri 82)

Quando nel gennaio del 1969 la *Fedra*⁵ debutta al Teatro Valle di Roma si ha la conferma della propensione del regista per le scelte inconsuete, ma anche un bis dell'insuccesso del *Candelaio*⁶ con l'inevitabile strascico di polemiche. È allora che probabilmente Ronconi riprende l'idea di una messinscena del poema ariostesco.

Il progetto era stato abbozzato l'anno precedente negli ambienti dell'Accademia di Arte Drammatica di Roma, la scuola dove Ronconi era stato chiamato ad insegnare all'indomani del successo dei *Lunatici*.⁷ Lo spettacolo avrebbe dovuto essere messo in scena a Palermo nell'estate del '68, ma fu annullato per il ritardo nei tempi di preparazione e per i costi eccessivi. In quell'occasione Ronconi aveva pensato "a uno spettacolo da organizzare attorno a diversi palcoscenici sui quali *simultaneamente* si svolgano diverse azioni per un pubblico fermo, seduto attorno a ciascuna delle scene, su sedili rotabili; in modo che ciascun settore si trovi di fronte a un montaggio differente ma pur sempre predeterminato" (Quadri 82).

L'idea era maturata con la collaborazione dello scultore Mario Ceroli⁸ il quale, in un'intervista rilasciata nell'aprile del 1969, e dunque prima dell'andata in scena dell'*Orlando*, illustrava in questi termini il suo progetto:

Una serie di palcoscenici (da 5 a 10) collocati un po' dappertutto in mezzo agli spettatori in modo che essi partecipino all'azione, non nel senso di un intervento ma di una partecipazione visiva (sono sicuro che il pubblico in questo modo sarebbe nelle condizioni migliori per accogliere lo spettacolo, per sentirlo di più). Io stesso avrei curato l'impianto scenico di tutti i palcoscenici, ma le singole scene sarebbero state affidate a diversi artisti, Scheggi, Castellani, Pascali [...] e altri da stabilire. So già quale avrebbe potuto essere la critica a priori a questo progetto: il rischio di fare una mostra collettiva di alcuni pittori contemporanei, di trasportare le loro opere dalla galleria al palcoscenico. Ma sono sicuro che questo non si sarebbe verificato, perché in teatro c'è la possibilità di diluire le cose, le "opere" sfumerebbero nell'intensità delle parole e dei movimenti. Io difendo ancora il mio progetto - proprio come invenzione di un nuovo spazio scenico; - [...] ne sarebbe venuta fuori una fantastica macchina infernale, una macchina leonardesca, anche se con quel

tanto di provvisorio e aleatorio e imprevedibile che c'è nel lavoro di ogni artista e che lo salva, anche oggi, dalla meccanizzazione totale e dalla disumanizzazione. (Boursier, Moscati e Rusconi 20)

Il nuovo spazio scenico che Ronconi stava cercando non era tuttavia quello immaginato da Ceroli. La pluralità di palcoscenici non garantiva infatti quella mobilità che al regista sembrava necessario applicare non solo alla scenografia, ma a tutti gli elementi dello spettacolo. A poco a poco si concretizza l'idea di realizzare una messinscena che agisse in maniera completamente nuova e diversa sul pubblico, di adoperare una modalità comunicativa libera da qualsiasi palcoscenico spazialmente localizzato:

Di fronte al teatro che solitamente si va a vedere ma che non ci appartiene più, che non ci riguarda, tanto è vero che non si scrivono più buone commedie, che non si riesce a riempire le sale, che non se ne costruisce di nuove, un teatro anche bellissimo a volte, ma che va in disuso, si tratta di trovare il tipo di proposta teatrale e il tipo di architettura capace di mettere di nuovo lo spettatore a suo agio; e di ridargli l'emozione corrispondente appunto a quella che in altri tempi e in diverse situazioni storiche era stata determinata dall'invenzione della struttura del teatro all'italiana e dall'offerta del testo teatrale codificato postrinascimentale. (Quadri 81-82)

Anche il testo da mettere in scena in questo nuovo spazio avrebbe dovuto naturalmente possedere dei caratteri completamente diversi da quelli della drammaturgia tradizionale. Allo scrittore investito dell'operazione sarebbe toccato il compito di mettere a punto un testo che non esistesse se non all'atto della rappresentazione scenica, un testo in cui la dimensione letteraria andasse del tutto in secondo piano lasciando il posto ad un concetto di spettacolo che "è" nel momento in cui si "fa".

Un classico "citabile" teatralmente

A circa vent'anni di distanza, discorrendo del proprio rapporto con il teatro e la scrittura teatrale, Sanguineti avrebbe ricordato in termini estremamente positivi la propria esperienza di lavoro insieme a Ronconi:

Il teatro mi interessa proprio come uscita [...] dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice del cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce: è questo che mi attrae nel teatro. Naturalmente non sempre è facile realizzarlo, spesso il lavoro è fatto un poco alla cieca, e il testo nasce, sia pure con una certa destinazione, ma senza un vero lavoro collaborativo.

In questo senso, probabilmente il caso più fortunato fu proprio l'*Orlando* per Ronconi, dove la convergenza di idee, fin dall'inizio, tra lavoro di scrittura e realizzazione scenica, fu immediata. E non è forse neppure del tutto un caso che sia il caso più fortunato soggettivamente e anche quello più fortunato oggettivamente. E dice molto su che cosa mi stia a cuore in una almeno delle direzioni di lavoro: quella del teatro come Lunapark, come fiera, come spettacolo di piazza, dove la parola non è giocata nel silenzio, nella tensione, nella attenzione, nella percezione precisa dell'ascolto, con lo spettatore che fa al vicino "sst!", se quello appena mormora. Ma invece proprio così: come grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica.⁹ (*Opere* 121)

L'intervento di Sanguineti sui versi ariosteschi si svolge essenzialmente su due piani: da una parte è infatti necessario operare una scelta di episodi e personaggi all'interno del gran magma del poema senza tuttavia avere alcuna pretesa di costruire un racconto, di stabilire una gerarchia, di chiarire i nessi tra i vari episodi, né di approfondire razionalmente i personaggi colti in singoli momenti del loro incessante vagare; dall'altra occorre rendere il testo funzionale alla messinscena. Ed è proprio rispetto a quest'ultimo punto che Sanguineti escogita una soluzione estremamente originale ed efficace, cui spetta buona parte della suggestione complessiva dello spettacolo. Nella già citata intervista rilasciata a "Sipario", lo scrittore descriveva in questi termini il procedimento adottato:

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. ("Un teatro dell'ironia" 72)

È forse opportuno, a questo punto, osservare più da vicino le trasformazioni che Sanguineti opera sul testo per verificare concretamente l'efficacia del meccanismo e per constatare il singolare effetto di straniamento ottenuto facendo parlare i personaggi in prima persona. Si confrontino ad esempio le due versioni dell'entrata in scena di Marfisa (canto XVIII, ottave 99-101):

99 La vergine Marfisa si nomava,
di tal valor, che con la spada in mano
fece più volte al gran signor di Brava
sudar la fronte e a quel di Montalbano:
e 'l dì e la notte armata sempre andava
di qua di là cercando in monte e in piano

con cavalieri erranti riscontrarsi,
ed immortale e gloriosa farsi

100 Com'ella vide Astolfo e Sansonetto,
ch'apresso le venian con l'arme indosso,

prodi guerrier le parvero all'aspetto;
ch'erano ambeduo grandi e di buon osso:
e perché di provarsi avria diletto,
per isfidarli avea il destrier già mosso;
quando, affissando l'occhio più vicino,
conosciuto ebbe il duca paladino.

101 De la piacevolezza le sovenne
del cavallier, quando al Catai seco era:
e lo chiamò per nome, e non si tenne
la man nel guanto, e alzossi la visiera;
e con gran festa ad abbracciarlo venne,
come che sopra ogn'altra fosse altiera.

Non men de l'altra parte riverente
Fu il paladino alla donna eccellente

MARFISA (a parte)

*Io vergine Marfisa son nomata
E muovo sempre con la spada in mano*

*e 'l dì e la notte vado sempre armata
di qua di là cercando in monte e in
piano*

*con cavalieri erranti riscontrarmi
et immortale e gloriosa farmi.*

*Ora vedo di gente un bel gruppetto
che vengon verso me con l'arme
indosso:*

*prodi guerrier mi sembrano all'aspetto,
che sono tutti grandi e di buon osso.
E perché di provarmi avrei diletto,
per isfidarli ho quasi il destrier mosso:
ma poi che affiso l'occhio più vicino,
conosco Astolfo, il duca paladino.*

(a Astolfo)

*Io ti conosco, Astolfo, e non mi tengo
la man nel guanto, e mi alzo la visiera,
e con gran festa ad abbracciarti vengo,
come che io sia, sopra ogni donna,
altiera.*

ASTOLFO

*Non meno da mia parte riverente
io son verso te, donna eccellente..*

I "tagli" e le modifiche al testo originale, come appare evidente a colpo d'occhio, sono in questa occasione decisamente limitati. In altri momenti

le esigenze di sintesi e di funzionalità scenica produrranno interventi molto più incisivi sui versi di Ariosto. È questo il caso dell'incontro tra Angelica e Medoro. L'intero episodio - che nella versione originale occupa le ottave 20-36 del XIX canto e si svolge lungo un arco temporale abbastanza lungo che comprende le tre fasi dell'incontro tra i due, della guarigione di Medoro e delle nozze - viene condensato da Sanguineti in un numero nettamente inferiore di versi. Anche la successione degli eventi viene modificata: da un lato l'innamoramento di Angelica si svolge in maniera molto più rapida e immediata, dall'altro la scena delle nozze appare rinviata ad un momento successivo.¹⁰ Data la lunghezza del brano ariostesco, mettiamo di seguito a confronto con la versione teatrale soltanto i versi effettivamente adoperati indicando il numero delle ottave:

20 Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,

.....
insolita pietade in mezzo al petto
si sentì entrar per disusate porte
.....

22 E ricordossi che passando avea
veduta un'erba in una spiaggia amena;

.....
che stagna il sangue, e de la piaga rea
leva ogni spasmo e perigliosa pena
.....

ANGELICA (vede Medoro) -

*Ohimè, vedo qui in terra un giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,*

*insolita pietade in mezzo al petto
mi sento entrar per disusate porte.*

(Cerca un'erba in terra, poco discosto,
sul prato)

*Io mi ricordo che or passando ho vista
un'erba quivi, in questa piega amena,*

*che stagna il sangue, e d'ogni piaga
trista*

leva ogni spasmo e perigliosa pena.

MEDORO

25 Non però volse indi Medor partire
prima che in terra il suo signor non fusse.
E Cloridan col re fe' sepolire;
e poi dove a lei piacque si ridusse.

.....

26 roder si sentì il core, a poco a poco
tutto infiammato d'amoroso foco.

.....

*Ascolta, io son Medoro, e seppellire
Voglio prima qui in terra il mio signore,
e Cloridan col re, quindi partire
posso ove piace a te,*

*che a poco a poco
vedo infiammarsi d'amoroso fuoco.*

27 ma in minor tempo si sentì maggiore
piaga di questa avere ella nel core.

28 Assai più larga piaga e più profonda
nel cor sentì da non veduto strale,
che da' begli occhi e da la testa bionda
di Medoroaventò l'Arcier c'ha l'ale.
Arder si sente e sempre il fuoco abonda;

e più cura l'altrui che 'l proprio male:
di sé non cura, e non è ad altro intenta,
ch'a risanar chi lei fere e tormenta.

29 La sua piaga più s'apre e incrudisce,
quanto più l'altra si restringe e salda.
Il giovane si sana: ella languisce
di nuova febbre, or agghiacciata, or calda.

.....
la misera si strugge, come falda
strugger di neve intempestiva suole,
ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.

30 Se di disio non vuol morir, bisogna
che senza indugio elle se' stessa aiti:
e ben le par che di quel ch'essa agogna,
non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti.

.....
E di quel colpo domando' mercede,
che, forse non sapendo, esso le diede.

33 Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sì avventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.

Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.

ANGELICA

*Si, Medoro: una piaga assai maggiore
di questa tua, sento ch'io porto in core.*

*Assai più larga e più profonda
sento nel cor da non veduto strale,
da tuoi begli occhi, e da la testa bionda
Medoro, l'avventò l'Arcier c'ha l'ale.
Arder mi sento, e sempre il fuoco
abonda;*

*e più curo l'altrui che 'l proprio male:
di me non curo, non ad altro intenta,
ch'a risanar chi me fere e tormenta.*

*La mia piaga più s'apre (e io più
patisco)
come la tua più si restringe e salda.
Tu, Medoro, ti sani: ed io languisco
di nuova febbre, or agghiacciata, or
calda.*

*Così mi struggo
come neve suole,
ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.
(Si avviano alla capanna del pastore)*

*Se di disio non vo' morir, bisogno
ho, senza indugio, ch'io me stessa aiti:
e ben mi par che di quello che agogno,
non sia tempo aspettar ch'altri m'inviti.*

*Pietà, Medoro, del colpo spietato,
che, forse non sapendo, tu m'hai dato!*

*Cogliere io lascero' la prima rosa,
Medoro, a te, non ancor tocca inante,
né persona fu mai sì avventurosa,
ch'abbia, nel mio giardin, posto le
piante.*

*Per adombrar, per onestar la cosa,
Celebreremo con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice avrà Amore,
e pronubo codesto buon del pastore.*

..... (Entrano nella capanna, Angelica e il pastore portando Medoro tra le loro braccia. Sulla porta Angelica dice ancora)

36 Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto *Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto*

vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così' in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
legati insieme di diversi nodi.

*vedrò qui ombrare o fonte o rivo puro,
spillo o coltel vi avrò subito fitto;
o se alcun vi sarà sasso men duro:
e sarà fuori in mille modi scritto,
e così' in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi.*

Sanguineti agisce con grande sapienza e disinvoltura sulle ottave ariostesche operando un "taglia e incolla" che ci restituisce un testo compatto, fluido e musicale. Attenzione costante viene infatti prestata al tessuto fonico: laddove non è possibile mantenere le rime originarie, egli ne inventa delle altre non meno efficaci. Ancora più evidente di quanto apparisse nell'episodio di Marfisa è la tecnica secondo la quale i personaggi si descrivono, si vedono agire e si raccontano, non solo in ciò che riguarda il loro movimento esteriore, ma anche sotto il profilo psicologico. Qui come altrove, i personaggi sono impegnati in un costante processo di osservazione, descrizione e autodescrizione: più che il bisogno di agire opera in essi la necessità di raccontare. La parola anticipa l'azione, la invoca e la prepara, ma al tempo stesso la vanifica riassorbendola in sé. È proprio questo specifico carattere della "parola detta" a denunciare la presenza di una forte suggestione "popolare" nella lettura che Sanguineti dà del poema:

Il fatto è che "smontando" l'*Orlando* viene fuori il mondo 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. [...] 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 nessuna 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". ("Un teatro dell'ironia" 71)

Inevitabili tuttavia nella redazione del testo teatrale risultano gli strappi alla regola secondo la quale il personaggio si pone come "cantastorie" della propria vicenda raccontandola in prima persona. Soprattutto nelle scene più movimentate, come l'assedio di Parigi, o laddove l'autodescrizione del personaggio appare inverosimile, come nel caso della pazzia di Orlando, Sanguineti non esita ad introdurre figure di narratori/testimoni (soldati nel primo caso, un pastore nel secondo). L'intervento sul testo si limita allora alla trasformazione dei tempi verbali, mentre il racconto rimane in terza persona. A titolo esemplificativo si osservi cosa accade alle ottave 129-133 del canto XXIII:

129 Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar della diurna fiamma
lo tornò il suo destrier sopra la fonte
dove Medoro isculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
l'accese sì, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né più indugiò, che trasse il brando fuore.

PASTORE -

*Or torna il cavaliere sopra la fonte
dove Medoro isculse l'epigramma:
la scritta ch'egli legge lì nel monte
l'accende sì, ch'in lui non resta dramma
che non sia d'odio, rabbia, ira e furore;
più non indugia, e già trae il brando
fuore.*

130 Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Così restar quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge:
e quella fonte, così chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

*Taglia lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fa le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
così li lascia quel, ch'ombra né gielo
a pastor mai daran più, né a gregge:
e quella fonte, così chiara e pura,
da cotanta ira sua non è sicura.*

131 che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,

*Che rami e ceppi e tronchi e sassi e
zolle
non cessa di gittar ne le belle onde,*

*ma stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente
ira,*

cade sul prato e verso il ciel sospira. *cade sul prato e verso il ciel sospira.*

132 Afflito e stanco al fin cade ne l'erba, *Afflito e stanco al fin cade ne l'erba,*
 e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto. *e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto:*
 Senza cibo e dormir così si serba,
 che il sole esce tre volte e torna sotto.
 Di crescer non cessò la pena acerba, *ma cresce ancora la sua pena acerba,*
 che fuor del senno alfin l'ebbe condotto. *che fuor del l'ha qui al fin condotto.*
 Il quarto dì, da gran furor commosso, *Ancor si leva, da furor commosso,*
 e maglie e piastre si stracciò di dosso. *e maglie e piastre si straccia di dosso.*

133 Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo, *Qui getta l'elmo, e là getta lo scudo,*
 lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo: *lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:*
 l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
 avean pel bosco differente albergo.
 E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo *et or si squarcia i panni, e mostra*
ignudo
 l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo *l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo:*
 e cominciò la gran follia, sì orrenda, *e cominciar vedo una follia, sì orrenda,*
 che de la più non sarà mai ch'intenda. *che de la più non sarà mai ch'io*
intenda.

Al di là delle soluzioni adoperate in sede di adattamento, la qualità teatrale del testo ariostesco resta comunque per Sanguineti un dato oggettivo: “siamo in presenza –afferma servendosi di un termine a lui particolarmente caro- 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” (“Un teatro dell’ironia” 72). Approfondendo il discorso avrebbe poi precisato:

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....

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 una polifonia organizzata immediatamente nel testo. E qui sta il movimento drammatico intrinseco alla ottava. ("Un teatro dell'ironia" 72)

Un'idea dell' "Orlando"

Il testo che Sanguineti consegnò a Ronconi era per sua stessa ammissione niente più che "un progetto, una scelta di materiali, di possibilità da attuare registicamente" ("Un teatro dell'ironia" 71). E il regista, secondo la testimonianza di Franco Quadri, si mise al lavoro su quei materiali con metodo decisamente empirico: armato di forbici e di un rotolo di scotch, compone sul pavimento "collages di versi in colonna allineati in composizioni cartacee di sterminate dimensioni" realizzando "un [...] primo montaggio grafico" (88-89).

L'idea di Ronconi è quella di realizzare uno spettacolo che proceda per blocchi narrativi composti da più episodi che si svolgono simultaneamente mentre ogni separazione tra spazio del pubblico e spazio della rappresentazione viene abbattuta. Gli spettatori saranno così liberi di scegliere il proprio percorso, di passare da un episodio all'altro secondo un criterio di scelta individuale e soggettivo:

attraverso spezzoni simultanei di un testo che lo spettatore riceve, tutto sommato è quel testo che vede; [...] non è necessario leggere tutto l'*Orlando furioso* da cima a fondo per afferrarne lo spirito. L'importante è percepire un'idea dell'*Orlando*, sapere che cosa può essere. (Quadri 83)

La simultaneizzazione viene realizzata tenendo conto della corrispondenza tra diversi episodi e della possibilità di sviluppi paralleli da connettere tuttavia in modo assolutamente libero. In altri termini, si pensa di mettere in scena nello stesso momento tutti i fatti appartenenti ad una stessa tipologia e riassumibili secondo una caratteristica unitaria. In questo modo lo spettatore, passando da una fase all'altra dello spettacolo, indipendentemente dalla scena (o dalle scene) che avrà scelto, si troverà a percorrere una scala equivalente di stati d'animo.

La ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico all'interno di uno spazio dinamico si dimostra una delle preoccupazioni principali del regista:

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*. [...] Fondamentalmente esso [i.e. lo spettatore] si trova 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 [...] 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. [...] lo stimolo cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica". L'azione si svolge su due 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. ("Un teatro dell'ironia" 71)

Appare evidente nelle parole di Ronconi, insieme con la suggestione di quelle esperienze contemporanee che si rifacevano alle teorie di Richard Schechner sull'"environmental theater", la volontà di recuperare la libertà delle strutture dei misteri e delle sacre rappresentazioni. Non a caso Ettore Capriolo osserverà acutamente come nell'*Orlando* risultassero compresenti "le due forme tipiche dello spettacolo medievale, quella inglese con la mobilità dei carrelli che vanno a raggiungere, anche a sorprendere, vari settori di pubblico, e quella latina con gli spettatori che si muovono da una *mansione* all'altra" (10).

Concetto chiave per la creazione di una relazione di tipo diverso con gli spettatori resta tuttavia l'idea "che il pubblico non sia *uno*, ma che ciascuno dei presenti sia investito di una sua potenzialità di interpretazione e di comprensione" ("Un teatro dell'ironia" 73); e dal momento 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, ma *tutti i presenti*" ("Un teatro dell'ironia" 71).

Sintetizzando le proprie intenzioni registiche Ronconi arriverà addirittura ad accostare la posizione dello spettatore dell'*Orlando* a quella del lettore del poema:

Per questa regia [...] non ho inteso fare uno sberleffo all'Ariosto ma proporre una nuova meccanica del teatro. L'Ariosto l'ho messo da parte. Ho voluto rompere la barriera tra attori e spettatori in maniera non artificiale, facendo cioè muovere i primi tra i secondi, e spingendo questi ultimi a partecipare. In luogo della tradizionale gradualità emotiva, ho imperniato le diverse azioni su una continua esplosione delle emozioni. Ciò che mi importa è che vi sia una

carica emotiva in ogni istante dello spettacolo. Penso in proposito che, come ogni altro artista, anche l'attore abbia il diritto di tentare di esprimersi pienamente, anche se totalmente non vi arriva. Uno scrittore conosce molto di più il suo argomento, e le sue intenzioni, di quanto non riesca a esprimerlo in un libro. Ciò è legittimo anche per un attore. Qui, in questo mio *Orlando*, ogni attore può ripetere il proprio pezzo quante volte vuole. Se vi sono molte scene che avvengono contemporaneamente, o che sono ripetute, è perché la selezione dello spettacolo deve avvenire da parte del pubblico. Circolando tra i diversi carri scenici, o da gruppo a gruppo di attori, lo spettatore potrà [...] leggere lo spettacolo come di solito si legge un libro: sfogliandolo, concentrandosi su qualche pagina qua e là. Nessuno legge più i libri per intero: come nessuno segue per intero uno spettacolo normale. (Sanavio 64)

Un'idea dello spettacolo

L'Orlando Furioso debuttò al Festival dei Due Mondi di Spoleto il 4 luglio del 1969 nella chiesa sconsacrata di San Niccolò. Franco Quadri, testimone privilegiato dell'evento¹¹, ne racconta così l'impressione d'insieme:

un grande spazio rettangolare di almeno 30 metri per 18, con due palcoscenici alle estremità minori, nascosti all'inizio dietro due sipari di cartone disegnati per il teatro d'opera, ma in seguito aperti e scomponibili, a piattaforme avanzanti; tutta l'area scenica riservata contemporaneamente al pubblico e agli attori che perlopiù agiscono, parlano, cavalcano, duellano su carrelli di legno, tavole nude, a volte sormontate da *macchine* quasi sempre metalliche: cavalli di lamiera, l'enorme orca fatta come lo scheletro di un animale preistorico (ma in vimini), l'ippogrifo leonardesco dalle larghe ali che un congegno fa librare in alto, sopra gli spettatori; oppure i molteplici cubi in plastica trasparente che formano la struttura (e costituiscono di fatto le celle imprigionanti) del castello di Atlante; o le gabbie di garza e compensato che, unendosi, nell'ultima scena chiudono il pubblico in un complesso labirinto. I carrelli, spinti da attori che in quel momento non partecipano all'azione, percorrono tutto lo spazio scenico, dislocandosi velocemente qua e là e facendo del loro continuo movimento - che mette a repentaglio fisicamente lo spettatore e lo costringe a improvvisi spostamenti - un mezzo di attacco e di comunicazione. (94)

Nel tentativo di "ricostruire il procedimento di riduzione tematica e recuperarne visivamente la particolare sintassi spettacolare" il critico propone poi "la suddivisione dello spettacolo in grandi blocchi narrativi

longitudinali”: *L'inseguimento degli innamorati, Due storie melodrammatiche, Zona di magia e di prodigi, Liberazione di donne sventurate in amore o altro, Scene di parodia di fatti magici amorosi o di vicende cavalleresche, Il castello di Atlante, L'assedio di Parigi, La fine della battaglia e la follia di Orlando, Il labirinto e le novelle* (Quadri 94-95). Ciascuno di essi è il contenitore di due, cinque o anche dieci storie che si svolgono contemporaneamente cercando di conquistarsi l'attenzione e la partecipazione del pubblico. Si consideri a titolo esemplificativo il blocco delle *Scene di parodia*: cinque azioni che occupano tutto lo spazio della sala (quattro sui lati più una al centro) mettendo in scena “le trame delle donne omicide alla cui città sono ammessi solo gli uomini che sappiano far da mariti a dieci femmine per volta, quella di Marfisa e di Gabrina, quella di Caligorante e Astolfo che poi ucciderà Orrilo dopo avergli reciso il capello fatato, quella di Mandricardo e Doralice”(Quadri 96).

Gli spettatori, inizialmente disorientati di fronte alla novità della modalità comunicativa, si scoprono sempre più coinvolti in un rapporto nuovo e diverso, anche fisico, con i quaranta attori che agiscono sulla scena. Dalla diffidenza iniziale, dovuta alla mancanza di punti di riferimento noti, alla difficoltà di orientamento in un uno spazio che non è immediatamente riconoscibile e nel quale ci si colloca a fatica, sperimentando una continua condizione di incertezza e di caos sonoro, lo spettatore passa all'accettazione del mondo fantastico nel quale si trova coinvolto, si sente pronto ad assumere di volta in volta un ruolo attivo e diverso in ciascuna delle azioni: popolo di fronte ai duelli e nelle scene di fiera, esercito dei Mori durante l'assedio di Parigi. Non c'è da stupirsi allora che alcuni spettatori arrivassero ad immedesimarsi tanto da chinarsi ad assistere i “morti” abbandonati sul campo dopo la disfatta dei Mori all'assedio di Parigi (Quadri 106).

All'indomani della prima i commenti della critica specializzata si scherano su posizioni opposte, emblematicamente rappresentate dall'entusiasmo incondizionato del gruppo di “Sipario”¹² e dalla stroncatura di Piero Sanavio de “Il Dramma”.¹³

Così mentre Italo Moscati si dichiara “ammirato [...] dallo spettacolo che si muoveva, che si realizzava [...] nel traffico che coinvolgeva non solo il pubblico curioso e finalmente incerto di fronte alle cose da vedere e perciò costretto a scegliere tra le cose da vedere (e a rivelarsi con se stesso) ma anche gli attori”, e Enzo Siciliano definisce l'*Orlando* “la più bella festa di

teatro che mi sia mai capitato di vedere” (Augias, Moscati, Quadri, e Siciliano 21-23), nelle pagine de “Il Dramma” c’è spazio solo per considerazioni di segno negativo:

È abbastanza significativo che in questa regia non si scopra un briciolo d’umorismo: come sempre avviene con la neoavanguardia (e a differenza delle avanguardie di cinquant’anni fa) tutto è terribilmente serio: fino alla noia. Ciò che è spiritoso non deriva mai dal Ronconi ma dall’Ariosto: o, ancora, dal contributo personale di qualche attore [...]. In fondo, il fallimento di questa pretenziosa messa in scena sta forse nelle sue premesse: aver voluto servire il gusto frettoloso di un pubblico che, come a torto sostengono molti produttori cinematografici (e molti editori), non ha tempo per pensare. Il che, tra l’altro, ammettendo che fosse vero, significherebbe che il ruolo di un artista si riduce alla perpetuazione dell’ignoranza. (Sanavio 65)

Sanavio polemizza con forza soprattutto sul concetto di analogia tra lettore e spettatore proposto da Ronconi:

In un libro, in un romanzo, opere molto più personali che un lavoro teatrale, e che, a differenza d’un dramma, non richiedono un’attenzione concentrata nello spazio di due o tre ore ma al contrario un lavoro di scoperta, da parte del lettore, ed esteso su un tempo più lungo, il codice può a un primo approccio risultare oscuro [...]. Esso può, quindi, a una prima lettura, venir percepito solo a frammenti, il che è comunque diverso dalla lettura a brani, di tipo industriale, cui Ronconi si riferisce. Ma il lettore ha sullo spettatore un importante vantaggio: può rileggere il testo quante volte preferisce, fino a rompere il codice e a captare il messaggio.

Teatro e letteratura, insomma [...] implicano due linguaggi distinti [...] agiscono in maniera diversa sul “ricevente” perché [...] la lettura è un atto individuale: l’assistere a una *pièce* è una cerimonia collettiva.

Confondere due tipi diversi di linguaggio e basare su di ciò una messa in scena, è da parte d’un regista assai grave. Significa aver confuso la scrittura con il gesto e la parola: forse, significa anche non aver capito che cosa sia il teatro, e a che possa servire. (Sanavio 65-67)

Il percorso dell’*Orlando*, dopo il debutto in una cornice elitaria come quella di Spoleto, prende tuttavia una direzione completamente diversa e si trasferisce all’aperto. Tra luglio e agosto verrà rappresentato nelle piazze di Ferrara, Bologna e Milano, tra l’entusiasmo degli spettatori che accorrono numerosissimi, in un’atmosfera di festa, di partecipazione e di euforia collettiva che spinge molti ad interrogarsi sul fenomeno, magari lasciandone da parte il risultato prettamente “estetico”:

Che qualche migliaio di persone [...] si stipi per assistere a uno spettacolo e lo segua con interesse, con passione, con meraviglia, addirittura con tifo, in sé può voler dire poco. Dice di più se si considera che queste persone devono stare in piedi per oltre due ore, che le serate sono tra le più intollerabilmente afose dell'anno, che il caldo l'umidità e la calca costringono a contatti anche sgradevoli, che l'avvio improvviso dei carrelli, velocemente avviati ad aprirsi un varco tra la folla, crea una situazione di pericolo fisico e obbliga a spostamenti repentini, che infine si entra gratis e cade quindi una delle motivazioni maggiori per accettare condizioni oggettivamente disagiati ("l'ho pagato, dunque io resto"). Ha dunque un certo significato domandarsi che cosa ci fosse nello spettacolo di così vitale e comunicativo da permettere alla maggior parte della gente di sopportare e superare tanti inconvenienti e di rimanere sino alla fine. (Capriolo 10)

Sacra rappresentazione futurista per alcuni (Puppa 179), festa barocca altri (De Marinis 250), lunapark, ring o baraccone da fiera per altri ancora (Capriolo 10-12), l'*Orlando* sembra dimostrarsi "spettacolo popolare, nell'accezione, almeno, di spettacolo proposto o proponibile a un'intera comunità e in grado di stabilire un rapporto con essa" (Capriolo 12). Sarà soprattutto quest'ultimo carattere a rimanere impresso nella memoria collettiva e ad alimentare il "mito" dell'*Orlando*.

Già nel settembre del '69 lo spettacolo viene rappresentato all'estero, in Jugoslavia. L'anno successivo parte per una tournée che toccherà nell'ordine: Danimarca, Svezia, Francia, Olanda, nuovamente Francia e Jugoslavia, Gran Bretagna, Germania Ovest, Svizzera, Spagna e Stati Uniti. Polemiche ed entusiasmi si rinnovano nelle diverse occasioni, le une e gli altri di segno estremo. Si va dai cittadini danesi che per poter vedere lo spettacolo "formano comitati e si autotassano supplendo con l'iniziativa privata alle carenze organizzative del ministero della Cultura e dell'apparato burocratico statale" (Del Pane 76-77) ai critici newyorkesi i quali si meravigliano "che la città di New York si dia tanto daffare per questo gruppo sperimentale italiano, mentre trascura completamente i propri" (Del Pane 81).

Un saggio sull'"Orlando"

Oggetto di incondizionata adorazione e di critiche feroci, spettacolo-simbolo del teatro italiano degli anni Sessanta e spettacolo-mito per i teatranti delle generazioni successive, l'*Orlando* non sembra esaurire nel

corso degli anni la sua capacità di trasmettere suggestioni. E questo non solo nell'ambito più specifico e naturale del teatro, ma anche in quello meno prevedibile della riflessione critica sul poema ariostesco.

Difficile non leggere l'eco della rappresentazione teatrale e del dibattito sorto intorno alla messinscena nelle affermazioni che Giovanna Barlusconi fa in un saggio del 1977 intitolato "L'Orlando furioso' poema dello spazio":

il "modello spaziale" è il fondamento secondo cui si articola la struttura del Furioso e rispetto al quale l'elemento temporale è [...] interno e portato. Il poema non permette di enucleare una vicenda dominante rispetto alle altre, senza infrangere la propria armonia, in quanto si fonda sulla pluralità simultanea delle azioni, che si intersecano in un proliferare di avventure, continuamente riprese e abbandonate dall'autore, senza un ordine in apparenza precostituito.

[...] il Furioso assume il criterio della simultaneità come principio strutturale, rifiutando la logica della consequenzialità, che è invece il fondamento di ogni narrazione tradizionale. Nel mondo del Furioso la dimensione sincronica, pur non distruggendo il movimento, ignora lo sviluppo e supera la rettilinea e convenzionale successione del tempo, che non viene eliminata, ma ricondotta alla sua matrice spaziale. (42-47)

L'autrice non cita mai direttamente lo spettacolo, eppure le sue parole sembrano a tratti riprendere direttamente alcune affermazioni di Sanguineti:

alla fine il testo risulta smontato e rimontato e "questo" *Orlando* risulta un vero e proprio saggio critico sull'*Orlando* ariostesco; [...] attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce come è *fatto* il poema, qual è la sua *sistemazione*. [...] Si può allora arrivare a dire che abbiamo incrociato un'analisi storica [...] 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 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.¹⁴ ("Un teatro dell'ironia" 71-72)

Poco più avanti la citazione da Ronconi è quasi letterale. Queste le parole del regista:

le *novelle*, le *narrazioni* che noi abbiamo disposto nei punti cronologici in cui in effetti si svolgono [...] 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. (“Un teatro dell’ironia” 72)

Questo il testo della Barlusconi:

le varie novelle che rappresentano la pluridirezionalità del racconto, il moltiplicarsi dei piani narrativi, assumono un rilievo che comunemente sfugge al lettore abbandonato al flusso orizzontale della vicenda, in quanto, nella loro convergenza e nel loro svolgimento parallelo, manifestano corrispondenze e simmetrie segrete, che svelano gli equilibri su cui si regge il poema. (47)

Quali motivi abbiano determinato l’omissione del riferimento allo spettacolo da parte della studiosa resta un punto oscuro e, tutto sommato, privo di reale importanza nell’economia del nostro discorso. Forse riconoscere ad uno spettacolo lo statuto di “saggio critico” e di fonte citabile sarà sembrata una mossa troppo ardita e poco proponibile in un ambiente tradizionalista come quello accademico.

Non possiamo tuttavia fare a meno di accogliere con un sorriso complice le parole di Marina Beer che, in un recente saggio, dopo aver riconosciuto “suggestivo” il lavoro della Barlusconi, definisce l’*Orlando* di Ronconi-Sanguineti come l’opera “che nella [sua] esperienza prima di giovane spettatrice e poi di studiosa dell’Ariosto ha contato come il saggio sullo spazio nel Furioso più fecondo dell’ultimo trentennio”¹⁵ (21).

Antonella Valoroso
Yale University

Note

¹ Ronconi si appresta a creare l’*Orlando furioso* proprio nei mesi in cui, sulla scia del Maggio francese, le grandi feste teatrali esplodono nelle strade e nelle piazze di tutta Europa, mentre il Living celebra con *Paradise Now* l’utopia della rivoluzione realizzata e gli spettacoli si riversano fuori dalle sale confondendosi con i sit-in dei manifestanti.

² Il brano citato è tratto da una corposa intervista rilasciata dal duo Sanguineti-Ronconi alla rivista specializzata “Sipario” circa un mese prima del debutto dell’*Orlando* a Spoleto. Si tratta di un documento interessante – sul quale si avrà modo di tornare più volte – proprio per il suo carattere di riflessione “in corso

d'opera". In questa così come in tutte le citazioni successive il corsivo è nel testo originale.

³ Per De Marinis la presenza nell'*Orlando* di tali influenze è più che evidente: "A ripensarlo oggi, con la prospettiva storica del tempo trascorso, mi sembra che ne emerga, ancor più chiaramente di allora, il carattere di vera e propria celebrazione riassuntiva (postuma?) del nuovo teatro, con la sua abilissima utilizzazione, e applicazione su vasta scala, dei risultati di oltre un decennio di sperimentazioni neoavanguardistiche, nostrane e internazionali" (251). Per quanto ci riguarda, ci sembra quasi impossibile comprendere il senso di uno spettacolo come *Orlando* senza tenere conto della "riscoperta" del teatro futurista messa in moto dalla pubblicazione del *Teatro di F. T. Marinetti* in tre volumi a cura di Giovanni Calendoli (Roma: Bianco, 1960) e portata avanti con interesse crescente da critici e operatori teatrali italiani per tutto il decennio successivo. Dal canto loro, Ronconi e Sanguineti non indicheranno mai il teatro futurista come fonte di ispirazione dell'*Orlando*. Eppure il concetto stesso di un teatro "da vivere" piuttosto che "da contemplare", adoperato da Ronconi per prendere le distanze dal teatro d'avanguardia americano, richiama immediatamente atmosfere "futuriste". La genealogia futurista dell'*Orlando* di Ronconi-Sanguineti è attualmente oggetto di studio da parte nostra.

⁴ Si leggano a questo proposito le parole del critico teatrale del "Corriere della sera" in un significativo articolo del 1974: "C'è un regista di teatro in Italia i cui spettacoli provocano ogni volta, e non solo nel cerchio di chi si interessa a quest'arte, una specie di tempesta: clamori, polemiche, deliri d'élites e sconcerti di masse, code gonfie e fragorose davanti a stretti varchi d'accesso, torrenziali analisi critiche e stroncature sul tamburo, scontri generazionali, interventi di vigili del fuoco, scricchiolii di pavimenti sotto il peso di tonnellate di strutture sceniche, agibilità concesse e subito ritirate da sospettose e preoccupate autorità. Questo regista è Luca Ronconi, l'unico teatrante italiano [...] dotato oggi di un certo "potere di scandalo" [...]. Da che cosa deriva tanto interesse [...] ? Un po', certo, esso è determinato, come tanti altri movimenti d'opinione in questo campo, dalla spinta di una moda; un po' dal fatto che gli spettacoli più eccentrici rispetto al teatro cosiddetto normale realizzati da questo regista non molti hanno potuto vederli; compreso l'*Orlando furioso* che è stato, sì, rappresentato nelle piazze, ma poche volte e in poche città, almeno in Italia" (De Monticelli 3).

⁵ È la *Fedra* di Seneca tradotta da Edoardo Sanguineti. Interpreti principali sono Massimo Foschi (Ippolito) e Lilla Brignone (Fedra). Lo spettacolo debutta il 10 gennaio 1969.

⁶ Il *Condelaio* di Giordano Bruno aveva debuttato al Teatro La Fenice di Venezia nel settembre 1968, nell'ambito del Festival di Prosa della Biennale. Tra gli interpreti figuravano Antonio Casagrande (Antiprologo/Scamurè), Sergio Fantoni (Bonifacio), Mariano Rigillo (Sanguino), Mario Scaccia (Manfurio), Laura Betti (Lucia), Ninetto Davoli (Corcovizzo).

⁷ *I lunatici*, di Thomas Middleton e William Rowley, tradotto da Luca Ronconi, debutta il 12 agosto 1966 ad Urbino, nel Cortile di Palazzo Ducale. Lo spettacolo sarà poi rappresentato a Milano (Teatro Odeon) e a Roma (Teatro Quirino). Tra gli interpreti Marisa Fabbri, Mariangela Melato, Sergio Fantoni, Enzo Garinei.

⁸ Mario Ceroli aveva già curato per Ronconi l'allestimento scenico del *Riccardo III* (Torino, Teatro Alfieri, 18 febbraio 1968) e del *Candelaio*.

⁹ Si veda anche, nello stesso luogo, la seguente considerazione di Sanguineti sulla specificità della letteratura teatrale: "si può abbastanza, secondo me, immaginare la scrittura di una poesia indipendentemente da qualsiasi destinazione immediata, può rimanere nel cassetto: già mi pare più difficile per il romanzo; ma per il teatro direi che è impossibile".

¹⁰ La scena delle nozze sarà infatti recuperata come controcena al momento della pazzia di Orlando.

¹¹ Il critico assiste infatti all'*Orlando* per tre serate consecutive. Si veda in proposito Augias, Moscati, Quadri, e Siciliano 22.

¹² All'*Orlando furioso*, scelto come spettacolo del mese, è dedicato un servizio speciale nel numero 280 della rivista (agosto 1969) con interventi di Corrado Augias, Italo Moscati, Franco Quadri, Enzo Siciliano.

¹³ I commenti di Sanavio sono contenuti nell'articolo "Spoleto secondo tempo", pubblicato sul numero della rivista pubblicato nell'agosto del 1969.

¹⁴ Ricordiamo in questa sede che l'intervista rilasciata a "Sipario" da Ronconi e Sanguineti fu anche ristampata nel volume *"Orlando furioso" di Ludovico Ariosto: riduzione di Eduardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi*. Ed. Giuseppe Bartolucci. Roma: Bulzoni, 1970.

¹⁵ Significative anche le riflessioni che la studiosa fa poco più avanti: "lo spettacolo di Sanguineti e Ronconi vale tuttora come un grande saggio sul testo ariostesco dal quale è possibile attingere illuminazioni e suggerimenti per una lettura insieme filologica e strutturale, come del resto era chiarissimo agli autori che si sono trovati a dissotterrare nel lavoro di preparazione del testo le diverse giaciture culturali - collettive e non individuali - che lo costituivano nella sua radicale alterità al moderno" (Beer 22).

Opere Citate

- Augias, Corrado, Italo Moscati, Franco Quadri, e Enzo Siciliano. "Questo 'Orlando' è proprio la gran festa di teatro." *Sipario* agosto 1969: 18-23.
- Barlusconi, Giovanna. "L' 'Orlando furioso' poema dello spazio." *Studi sull'Ariosto*. Ed. Enzo Noè Girardi. Milano: Vita e Pensiero, 1977.
- Beer, Marina. *L'ozio onorato: saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Boursier, Guido, Italo Moscati, e Marisa Rusconi. "Dopo la scenografia." *Sipario* aprile 1969: 12-20.
- Capriolo, Ettore. "E adesso piazza chiama teatro." *Sipario* settembre 1969: 8-12.
- De Marinis, Marco. *Il nuovo teatro: 1947-1970*. Milano: Bompiani, 1987.
- De Monticelli, Roberto. "Ma chi è questo Ronconi?" *Corriere della sera* 20 settembre 1975: 3.
- Del Pane, Anna Maria. "La critica teatrale e l' 'Orlando furioso' di Luca Ronconi." *Quaderni di teatro* 2.5 (agosto 1979): 76-86.
- Puppa, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 1993ed. (1ª ed. 1990)
- Quadri, Franco. *Il rito perduto*. Torino: Einaudi, 1973.
- Sanavio, Pietro. "Spoleto secondo tempo." *Il Dramma* agosto 1969: 62-67.
- Sanguineti, Eduardo. "La macchina narrativa dell'Ariosto." Presentazione. *Orlando furioso*. Di Ludovico Ariosto. Ed. Marcello Turchi. Milano: Garzanti, 1992 ed. (1ª ed. 1974)

-----, *Opere e introduzione critica*. Ed. Fausto Curi. Verona: Anterem, 1993.

“Un teatro dell’ironia, a colloquio con Luca Ronconi e Eduardo Sanguineti.” *Sipario* giugno-luglio 1969: 70-73.