

SIPARIO

L. 700

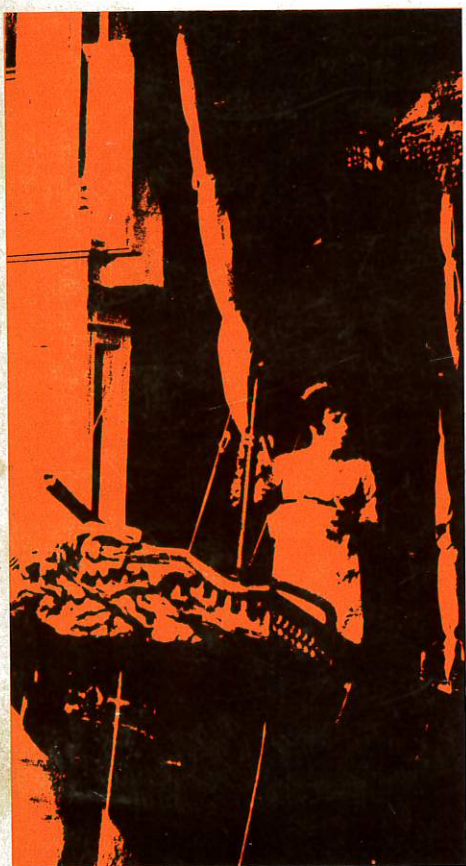
rivista di teatro scenografia cinema balletto televisione

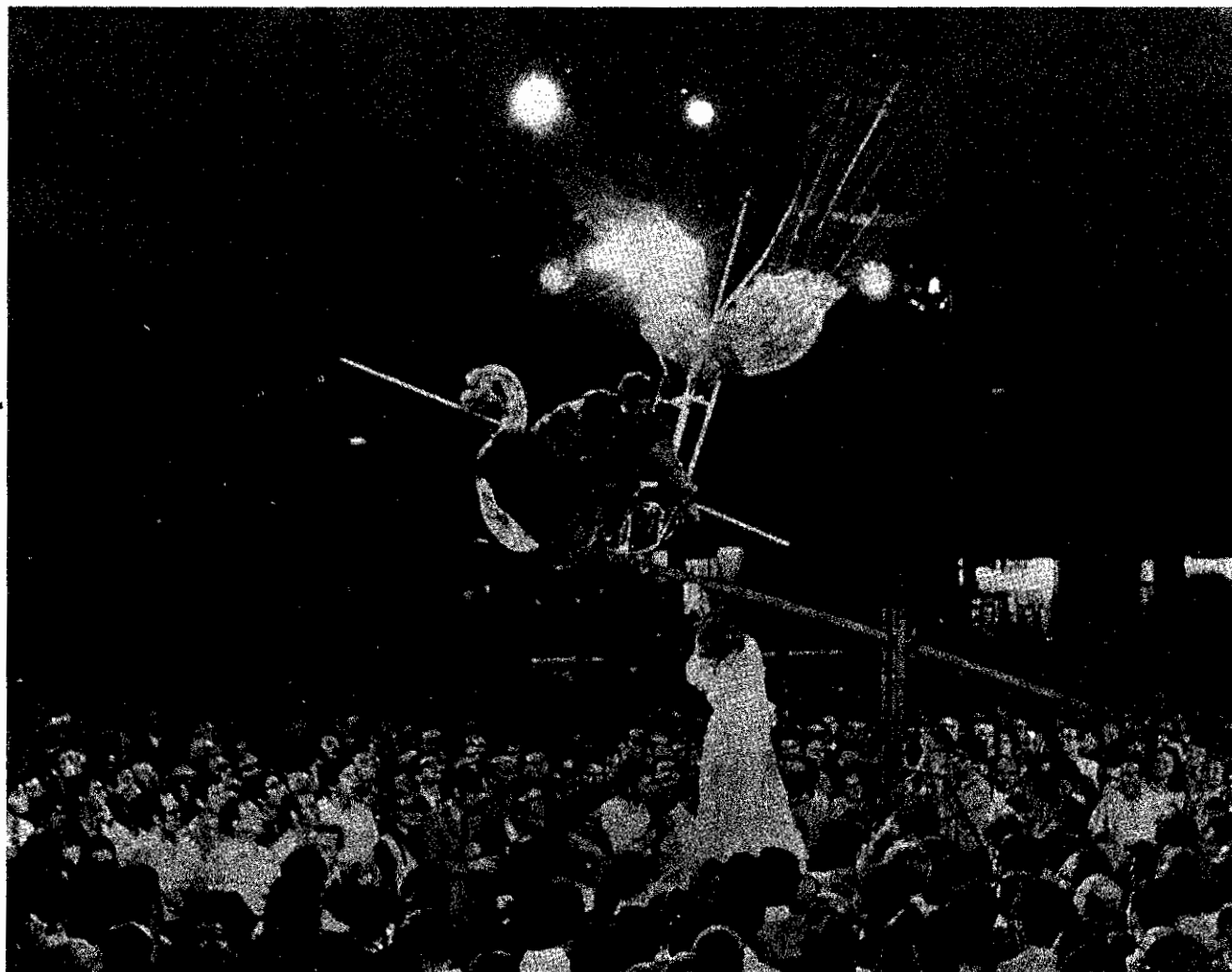
NUOVE STRUTTURE PER UN NUOVO TEATRO:

Famigli, Sughì, Centofanti, Ambrosino, Castri, Gazzolo, Ricordi, Fadini, Scabia, Cecchi, Schacherl

SU "ORLANDO FURIOSO" Augias, Moscati, Quadri, Siciliano

DYER: "IL SOTTOSCALA"





“Orlando Fusoso” in piazza: dopo le prime recite a Spoleto lo spettacolo è stato portato con grandissimo successo nelle piazze di alcune città italiane. Qui, come dimostra l'immagine che riportiamo si è accentuato il carattere di sagra, di festa popolare e paesana.

Questo “Orlando” è proprio la gran festa di teatro

Corrado Augias, Italo Moscati, Franco Quadri, Enzo Siciliano intervengono sullo spettacolo più eccitante degli ultimi tempi.

Trascritto da Edoardo Sanguineti e diretto da Luca Ronconi, "Orlando Furioso" è un lungo viaggio dentro noi stessi; una lunga esplorazione attraverso il regno ingenuo dell'avventura, del meraviglioso, del fantastico: si direbbe una "rilettura" dei nostri sogni, delle favole che ci sono più care; e anche dei nostri incubi, delle nostre ossessioni.

Ma "Orlando" è soprattutto, una sagra, una festa "popolare", una grande azione collettiva; e per mezzo di "Orlando" la comunità si ricostituisce, si ritrova, scarica e sprigiona tutta la sua vitalità. Presentato a Spoleto, lo spettacolo viaggia ora per le piazze Italiane; e qui, all'aperto, a contatto con il pubblico più diverso, sembra dilatarsi e arricchirsi ancor più, sembra davvero porsi come un evento assolutamente nuovo.

Corrado Augias: Il trionfo del meraviglioso.

Per ammissione dei suoi autori e per i luoghi scelti per la sua rappresentazione, **Orlando Furioso** dovrebbe essere uno spettacolo popolare. A prima vista nessuno potrebbe metterlo in dubbio. C'è un tale dispiego di immaginazione in questo spettacolo, accensioni veementi, segrete astuzie artigiane, effettacci volutamente risaputi, da togliere ogni voglia di abbandonarsi a filologie. D'altra parte anche il gusto della citazione appropriata è tolto di mezzo in partenza dall'abbondanza stessa delle citazioni da altri spettacoli di cui l'**Orlando** è farcito. Completamente inedito e già tutto visto (melodramma, Sàlgari, Living, op art, Grotowski, eccetera) lo spettacolo di Ronconi vive cioè e trionfa delle stesse felici paradossalità delle sue contraddizioni. Gremiti e sospinti, si galoppa agevolmente godendo senza scrupoli con la felicità infantile che danno le emozioni riscoperte all'improvviso a dispetto della loro improbabilità e di ogni radicato cinismo teatrale. Per questo l'aggettivo che più si addice all'ingegno profuso da Ronconi è meraviglioso, cioè stupefacente. Come del resto al poema, almeno se si crede che l'**Orlando** fu la ricostruzione fantastica e beffarda di un mondo e un modo di sentire cui in Italia nessuno credeva e meno di tutti Ariosto. La sua cavalleria è il mito di un mito, ricreato per pura forza fantastica, più o meno come è avvenuto con i film western fatti da noi e dedicati a un'epopea di cui si ha conoscenza indiretta e quasi di favola.

Questo groviglio diventa operazione critica suo malgrado; per cui si giunge di nuovo ad Arlosto dopo aver ingolato i cadaveri di tutte le avanguardie e gettato nella spazzatura, come meritano più o meno, esegesi scolastiche, glosse professorali, ore intere di terzi programmi. Di più. Il groviglio preme sul gomito di chiunque voglia occuparsene e lo costringe **bon gré, mal gré**, a rifargli il verso; per cui mai si lesse un tale abbandono e una così grande voglia di apparire ingenui e sopraffini da parte di tutti, come in questa occasione.

L'**Orlando** è per questo uno spettacolo popolare? No, anzi popolare non è affatto. E non lo è per le stesse ragioni che lo rendono così perfettamente omologo all'ironia aristotesca. Che i versi si intendano o no ha, da questo punto di vista, poca importanza o nessuna. Chiunque sia in grado di assistere allo spettacolo è anche capace, presumibilmente, di leggere almeno le ottave che lo interessano. L'aristocraticità dello spettacolo è altrove, infatti: nel costante rinvio sarcastico di tutti i suoi elementi a qualcosa d'altro da sé. Noi crediamo di avere sott'occhio il teatro dei pupi siciliani, un sipario, dei cavalli d'acciaio, maghe, guerrieri, fughe, risse, amori, folle e invece dobbiamo renderci conto di ammirare le loro argute deformazioni. Non sipari ma parodie di fondali, non erotismo ma goffa sensualità da fumetto, non orrore e sangue ma Diabolik e Vincent Price.

Forse un solo altro regista in Italia sarebbe stato in grado di usare con tanta arguzia materiali così eterogenei riuscendo a dare loro incredibile unità. Si tratta naturalmente di Aldo Trionfo. Ma l'accostamento che viene obbligato, ribadisce la lontananza di Ronconi e Sanguineti dalla pretesa popolarità delle intenzioni dichiarate. Inteso fuori di metafora, **Orlando** sarebbe solo un riuscito collage di numeri da baraccone, la gigantografia da illustrazioni di sagra paesana, un succedersi di tavole policrome ricalcate su una qualunque passione della Sicilia occidentale. E, c'è da credere, il solo livello che dalla rappresentazione verrà inteso sarà appunto questo. Che male c'è? Tra la fede della vecchia china che sputa giaculatorie e le sottigliezze di Agostino

non esistono forse legami sotterranei invisibili e tenaci allo stesso tempo?

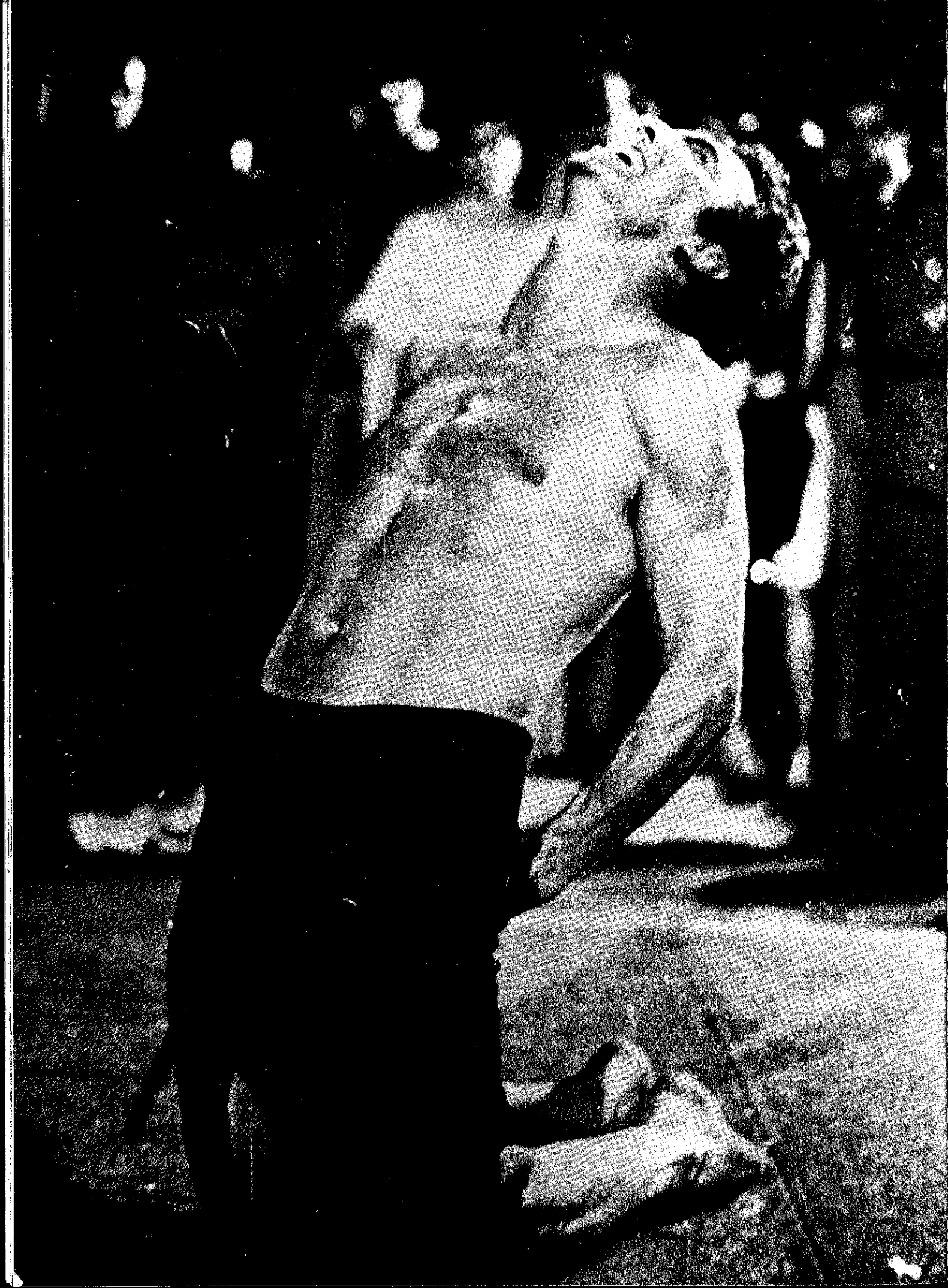
Per rispondere a queste domande bisogna intendersi su cosa vuol dire popolare. Qualche anno fa Diego Fabbri esibì in televisione una serie sul Teatro Popolare. Si profusero a dozzine cieche e orfanelle. L'operazione era, nella sua bassezza, univoca. Le cieche e le orfanelle non avevano da mostrare che la relativa lagrimità delle loro condizioni. Nell'**Orlando** è diverso. Compreso secondo le sue apparenze vistose e fallaci, lo spettacolo porta fuori strada, si riduce a suscitare esterefatta meraviglia priva di origini e di perché; induce insomma a credere nell'esatto opposto di quello che vuole mostrare. Detto in altre parole, diventa una seducente mistificazione; e tanto più lo diventa in quanto le ragioni della sua impressionante vitalità risiedono nei continui rinvii ironici delle allegorie. Come in un romanzo di Manganelli, lo spettacolo è "altrove".

Si può definire "popolare" in due modi. Come Diego Fabbri e come Bertolt Brecht, **Orlando** non appartiene, per sua fortuna, al primo caso, ma neanche al secondo. Vive piuttosto di una vita "mostruosa" (etim.) le cui cellule seminali sono state colte nello stravagante empirico del kitsch.

Italo Moscati: Un nuovo congegno scenico.

Nelle sue regie più interessanti, Ronconi mostra di avere impostato e risolto il problema dello spazio. Oltre al taglio, diciamo così, spregiudicato sul piano della proposta ideologica, vale a dire rifiuto del servizio acritico e dell'astratto pedagogismo; e oltre al taglio liberatorio sul piano del lavoro scenico, vale a dire, ad esempio, funzionalizzazione dell'anarchismo dell'attore a una esigenza stilistica che cerca a volte l'armonia nei contrasti esasperati mentre in altre cerca tensione lungo zone pazientemente ricostruite, ciò che sembra dare rilievo e novità riguarda proprio la cura posta da Ronconi nel presentare dei punti di riferimento capaci di rovesciare quell'idea del palcoscenico che il pubblico si porta dietro da anni e che resiste, in buona parte, anche a causa dell'integrazione dei registi della generazione di mezzo in linee stabilite. Ronconi manifesta molto spesso la volontà di incastrare sia gli elementi dello spettacolo che la materia letteraria da cui parte in un sistema tale da stimolare influenze reciproche. Nei **Lunatici**, Ronconi adopera le scene dei pazzi, da un lato, come motivo per creare una sponda alla vicenda principale che ne subisce l'urto e l'influenza; dall'altro lato, come mezzo per recuperare dati formali da una suggestione magari ricevuta in esperienze compiute da altri (Peter Brook) e rovesciarli in un contesto che apparentemente resta fedele ad una esposizione, ad un racconto, di singolare immediatezza espressionistica. Ronconi, in sostanza, offre degli stimoli perché si possano determinare dei vuoti che lo stesso spettatore può riempire. Credo che l'**Orlando** sia la dimostrazione portata allo stadio di maggiore sviluppo, di quanto si tenta qui di sottolineare.

Qualunque sia la spiegazione che Ronconi, e con lui Edoardo Sanguineti, danno all'allestimento nella chiesa sconosciuta di San Nicolò, penso che il fatto più congruo sia costituito appunto dalla conquista di uno spazio teatrale nuovo in molti sensi. Si sa che questa conquista viene perseguita da tutti gli uomini di teatro che sentono legittima vergogna nel rispettare regole fissate da una cultura interessata, chiusa. E si sa pure che la voglia di violare queste regole, spinge alcuni gruppi all'opzione del teatro per la strada o di guerriglia, e altri a distruggere



il palcoscenico o almeno ad avvilirlo con gli espedienti più diversi (la scatola di materiali). Ronconi con l'**Orlando** è andato ancora più in là, conferendo alla necessità di una conquista una sua ragion d'essere e una sua dinamica particolari. Non sono rimasto "ammirato", alla prima spoletina, tanto dall'apparizione degli alti carrelli con sopra lucenti cavalli di latta e legno, o dalla simultaneità che ha scandalizzato gli amatori della parola e dell'ordine, quanto dallo spettacolo che si muoveva, che si realizzava proprio nel passaggio dei carrelli grandi e piccoli, nelle soste, nel traffico insomma che coinvolgeva non solo il pubblico curioso e finalmente incerto di fronte alle molte cose da vedere e perciò costretto a scegliere (e a rivelarsi con se stesso) ma anche gli attori che stavano in agguato per scattare dentro il pubblico o si dannavano a spingere con i tecnici le tante piattaforme. La semplice rottura del diaframma tra palcoscenico e platea nell'**Orlando** non è importante in sé, non diventa la bandiera dell'operazione nel complesso, non è sufficiente a fornire una spiegazione esauriente. Come pure, se non è fuori luogo parlare di festa popolare, di luna park, di fiera, non si deve esaurire la novità dello spettacolo in questo ambito altrimenti, così, si riduce il tutto a una caccia di sensazioni; e così, mentre si condiziona il giudizio critico, si dà ragione a quei critici che hanno lamentato il disturbo recato al verso aristotelico. In realtà, mi pare che si debba parlare invece di uno spettacolo che, per la prima volta, consente al pubblico di impadronirsi oltre che di un lavoro quasi sempre occultato accuratamente dietro le quinte, dello svolgimento "tecnico" di una serie di azioni che gli sono rivoite. Allora, i carrelli si possono muovere secondo dei tracciati segnati sul pavimento (o sulle piazze dove è accaduto) e possono fermarsi nei punti fissati; ma il movimento non avviene contro o in mezzo ad un pubblico che fa cerchio, si determina con lo stesso pubblico preso dal gioco e, quindi, a sua volta trasformato in protagonista di una ricerca di spazio che non ha pensato mai di poter "concedere" o di essere in grado di compiere.

Nell'**Orlando** non ci sono soltanto i carrelli a creare il traffico e a costringere a selezionare l'infinità di aspetti dell'opera letteraria che la rappresentazione porta a galla ("l'intrecciarsi delle avventure, il moltiplicarsi dei piani narrativi, la pluridirezionalità del racconto", come scrive Sanguineti); arriva infatti anche l'ippogrifo le cui ali sono manovrate da un piccolo argano e arriva anche, nel finale, un labirinto fatto di legno e di fine rete. È, appunto, nel labirinto che il regista si rifà vivo per rimarcare che la spazialità appartiene alla fantasia e alla immaginazione e che, quando ci si trova di fronte la realtà sembra quasi che "qualcosa" sia evaporato e che occorra di nuovo mettersi a cercarlo: si è prigionieri di un groviglio entro il quale esitiamo a inoltrarci (e infatti anche il pubblico, a Spoleto, ha esitato a infilarsi negli stretti pertugi del labirinto realizzato, come gli altri pezzi, da Uberto Bertacca, ispirato a Mario Ceroli in vari momenti). Lo spettacolo dissolve da sé la possibilità di una evasione e ritorna, come si dice, alle origini, cioè a quando si è iniziato; la gente ritrova intatti i propri problemi e le proprie angosce. Lo spazio guadagnato non va perduto perché l'averlo conquistato non è senza conseguenze; affiorano degli interrogativi diversi rispetto a quelli che una normale rappresentazione, nel normale ambiente teatrale, nel normale status della fruizione confeziona e dispensa chiudendo il breve giro di una serata culturale (se va bene). Si domanda se davanti all'aggressione di una quantità di scene che non danno tregua, riproducendo il respiro della vita, qualcuno ritiene di avere pronta una risposta rassicurante. Se, cioè, davanti al sogno che si materializza basta la spiegazione della psicanalisi. Ronconi ha recuperato il sogno e lo ha trasformato in un universo popolato e fragoroso. Per questa ragione i punti meno riusciti dello spettacolo sembrano quelli in cui si scende a terra e rispunta la gestualità oppure quelli in cui al vortice si sostituisce l'assolo, il bel pezzo recitato sotto i riflettori. Ricompare il vecchio spazio. Ma quando si scende a terra perché dal fondo della chiesa avanza il labirinto e bisogna decidere se entrarvi o tenersi in disparte per godersi l'"ingenuo" intervento degli altri, ecco che il difetto non esiste più: chi entra o si avvicina molto incontra gli attori che si manifestano per quelli che sono, individui che vendono la finzione a poco prezzo sperando di essere creduti e si accontentano se uno afferra la metafora cui sono chiamati a dare corpo. Spazio e corporeità si mescolano fortemente, allora. Un'altra porzione viene tolta al modo usuale della fruizione.

Chi si è affannato ad ascoltare, chi ha preteso di ricomporre la storia e insiste nei confronti con una lettura pedante dell'opera probabilmente ha solo sfiorato lo spettacolo, non ha

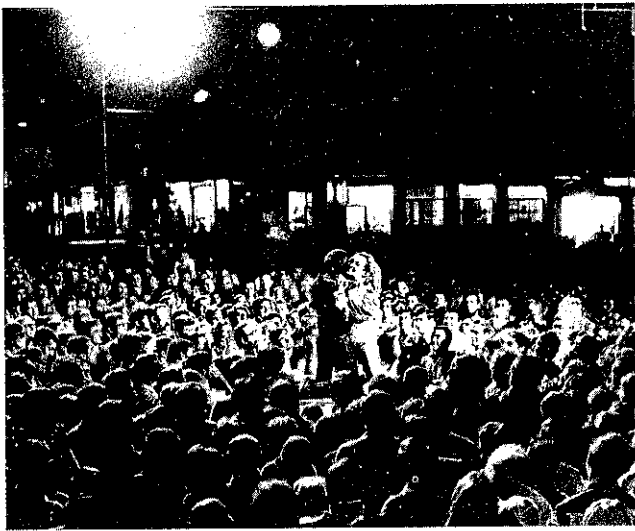
saputo intenderlo. Ronconi se nel **Candelajo** si era sforzato di fare dello sdrucito, del refuso una forza per finirlo con l'angusto spazio di sempre, nell'**Orlando** è andato finalmente in fondo mettendo a frutto una serie di contributi non ancora corrotti nella scenografia che imita o interpreta; qui, infatti, persino le chiare provenienze sono fuse nella invenzione che è, che fa la rappresentazione. È assente l'effetto per l'effetto, non ci sono appelli kitsch. Si ha l'indicazione — fino a che punto irripetibile? — di uno spazio non contaminato.



"Orlando Furioso" nella Chiesa di S. Nicolò a Spoleto: sopra, la scena finale del labirinto; sotto, il castello di Atlante.

Franco Quadri: Il pubblico chiamato al "gioco".

Rapporto tra l'**Orlando Furioso** e lo spettatore. Il primo elemento è la sorpresa. Lo spettatore è stato predisposto in stato di **insicurezza**, a causa delle condizioni ambientali insolite e della mancanza di punti di riferimento. La **sorpresa** interviene allo spegnersi delle luci con l'apparizione iniziale di Astolfo non in un luogo deputato ma tra il pubblico e su un cartello ruotante; ed è temperata dalla lusinga dei versi noti o comunque piacevoli che pronuncia ("Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto..."). Secondo stadio: un gesto di Astolfo suggerisce al pubblico di voltarsi e rivela, su un supporto ligneo al centro della sala, Orlando. Subito dopo, ecco irrompere tra la gente, sui rispettivi carrelli, quattro destrieri metallici, cavalcati da altrettanti attori e decisi a continuare i loro spostamenti per la sala in tempi successivi, scalzando il pubblico stesso dalle sue posizioni; contemporaneamente la parola passa da Astolfo a Orlando, a Angelica, a Rinaldo, a Ferrau, a Sacripante e lo spettatore, pur cullato dallo stesso ritmo fonico, si trova sommerso nella simultaneità di un'esplosione a più fuochi. È la fase della **aggressione**: momento culminante il grande duello tra Bradamante e Sacripante, che smuove violentemente il pubblico a causa dei movimenti veloci dei cavalli carrellati. Il duello assolve però anche una funzione rassicurante, dato che, registrando uno scatto di aggressività tra due personaggi, stimola lo spettatore a farsi **partecipe** dell'av-



Il pubblico segue la scena dell'incontro tra Ruggiero e Bradamante. Anche nei momenti più "recitati", quando cioè l'attenzione dei presenti era rivolta a un solo episodio della vicenda, lo spettacolo di Ronconi ha rinunciato a ogni recupero del poema in senso lirico-patetico e ha puntato piuttosto sulla fiaba, sull'ironia, sul gioco.



Ancora un momento della pazzia di Orlando. La scena va anche sottolineata come ricerca di una tecnica recitativa in cui si armonizzano gesto e parlato. Sono presenti, in apparenza richiami Grotowskiani e al Living, ma la sostanza è di assoluta originalità, rivelatrice di un profondissimo lavoro sull'attore.

venimento come fatto competitivo, schierandosi per l'uno o per l'altro contendente. Gli offre cioè una prima possibilità di **scelta**, ampliata nel momento successivo dello spettacolo, quando — alzandosi a un tempo i due sipari di cartapesta ai due estremi della sala proiettando verso l'ambiente due scenari con rispettivi personaggi e attrazioni magiche — la scelta non si pone più tra i due interpreti di una stessa azione, ma tra due azioni simultanee e contrapposte.

A questo punto lo spettatore che dal gioco delle apparizioni cui è stato finora sottoposto ha realizzato, a livello più o meno conscio, le dimensioni oniriche dell'avvenimento, si accosterà a quel che crederà meglio — alla rievocazione di Olimpia o all'incontro di Pinabello e Bradamante — secondo una suggestione puramente emozionale. Naturalmente il verso ariostesco, sovrapposto polifonicamente come nei più complessi "quartetti" operistici, avrà una parte in questo "vissuto" emozionale, anche se verrà recepito in modo formale — come mero elemento sonoro o come arricchimento o didascalico di una singola visione — più che in termini razionali. Così tutto il resto dello spettacolo potrà essere percorso come un itinerario **alla scoperta del meraviglioso**, tale da giustificare l'applauso davanti alle elementari macchine che si librano in cielo o ruotano tra il pubblico, ai cavalli di lamiera, all'ippogrifo dalle ali di plastica trasparenti, all'orca ricalcata su uno scheletro preistorico, alle grandi scene del castello di Atlante (una serie di alti carrelli-gabbie, con un pannello ruotante all'interno) o dell'assedio di Parigi (rapido movimento concentrico dei carrelli coi mori a cavallo contro l'impalcatura di Carlo Magno).

Proprio da un riferimento all'Ariosto e precisamente dalla domanda che la tradizione pone in bocca al Cardinal Ippolito d'Este dopo la lettura del poema ("Messer Ludovico, dove mai avete trovato tante corbellerie?"), Freud trasse lo spunto per il suo celebre saggio su **Il poeta e la fantasia**. Da dove viene l'ispirazione? Secondo Freud, dalle **fantasticherie** del poeta, considerate delle equivalenti del **gioco** del bambino: "Tanto l'attività poetica quanto la fantasticherie costituiscono una continuazione e un surrogato del primitivo gioco infantile." Ora lo spettatore di questo **Orlando furioso** affronta veramente come un bambino il mondo di fantasia che gli viene proposto. Lo accetta fino all'immèdesimazione; di qui l'applauso non più usato come strumento di apprezzamento critico ma come esplosione di gioia di fronte agli scioglimenti felici delle vicende (Bradamante che atterra Sacripante; Orlando che uccide l'orca; l'abbraccio di Bradamante e Ruggiero; l'incontro di Angelica e Medoro); di qui l'incredibile assistenza prestata da alcuni spettatori ai "morti" dopo una scena di guerra; di qui il fascino prestato alle scene semplicemente **parlate** e svolte a terra al centro della sala, senza orpelli e a diretto contatto con la gente, nella parte conclusiva dello spettacolo. Nelle scene più propriamente meravigliose è probabilmente determinante ai fini di un recupero del mondo e della sensibilità infantile, l'uso di mezzi poveri e di macchine di estrema semplicità (o addirittura di carrelli guidati a vista), per realizzare movimenti complessi e simboleggiare entità

fantastiche; lo spettatore è portato a operare confronti con complicati apparecchi della realtà quotidiana (ad esempio, l'ippogrifo e l'aeroplano) e a godere, come il bambino, dell'oggetto semplice, che gli permette di riflettere le sue emozioni interiori.

Uno spettacolo di questo genere vanifica ogni tentativo di razionalizzazione in termini critici. Personalmente avendo **partecipato** all'**Orlando** per tre serate consecutive, mi son trovato a passare dalla commozione del primo coinvolgimento, al disagio di uno sforzo di razionalizzazione alla seconda **lettura**, causato da una resistenza imposta ai condizionamenti emozionali; alla gioia, infine, dell'abbandono alle dimensioni di un teatro ritrovato o meglio di una **nuova comunicazione**.

Il messaggio dello spettacolo è anche quello di un ritrovato contatto con l'attore, reinserito senza mediazioni nel ruolo di alimentatore di sogni, o di allargatore della coscienza. Un discorso sulla recitazione dell'**Orlando** non può prescindere dalla perspicuità del mezzo, che annulla la validità dell'artificio teatrale: senza il sostegno della ribalta, delle luci, di costosi travestimenti, l'attore non può che affidarsi alle sue capacità mimetiche o all'efficacia del dialogo diretto. Recitazione come gioco: quindi l'esigenza di un'offerta diversa caso per caso, che escluda comunque l'elemento "bravura". Su questo piano l'acquisizione-base è la **spontaneità** (che ben si concilia con la naturale giocosità dell'ottava ariostesca): ed ecco l'importanza dei giovani e delle "facce nuove" che rendono tanto più credibili la Dorotea Aslanidis che fa Isabella o il Paolo Bonetti che fa Dardinello. Per il resto, se la pronuncia del verso è in tutti fondamentalmente buona, è forse possibile isolare alcuni esempi di differenti impostazioni stilistiche. Vicini alla comunicazione di tipo teatrale Edmonda Aldini e Luigi Diberti, i quali **porgono** le loro tirate da un piedestallo e scelgono la via di un verso sottilmente declamato — con un nitido stacco della parola, ma con costanti straniamenti ironici — che trova un preciso equivalente fisico in una rapida e agilissima scansione dei movimenti; sempre su un piano interpretativo di impianto tradizionale la via dell'immedesimazione nei rispettivi personaggi è perseguita da Carlo Montagna e da Massimo Foschi. Mariangela Melato è invece una meravigliosa scultura mobile, un pupazzo da presepe semovente, che si affida a un prorompere di eccessi mimici cui partecipano assolutamente **tutte** le membra del corpo e a cui si adegua la voce su una ricchissima gamma di inflessioni caricaturali. Ma c'è anche un'**azione diretta** sul pubblico perseguita con le tecniche del cabaret — ammiccamento e battuta in faccia al **suo** spettatore — da Rosabianca Scerrino sempre irridente, velenosa, parodistica; o per mezzo della provocazione motoria, tutto scatti e urla come un esilarante samurai di Toshirō Mifune, da Cesare Gelli. E ci sono i prototipi idealizzati, costretti a una recitazione un po' rarefatta — voce sussurrata o toni un po' forzati — per far sognare l'uditorio sul destino di Angelica bella (Ottavia Piccolo) o di Medoro (Marzio Margine). Ma ognuno dei 40 attori ha la sua personale proposta da offrire e lo spettacolo arriva al pubblico proprio in virtù del campionario di umanità che esprime e non comprime.

Enzo Siciliano:

Un tuffo nel sogno.

Appena all'ingresso della chiesa di San Nicolò, a Spoleto, ti accorgevi che la questione, per questo spettacolo, sarebbe stata tutta diversa dal solito. Si entrava di lato, da una bassa porticina: e ti trovavi in uno spazio rettangolare limitato, sui lati stretti, da due montature barocche, dipinte, che fingevano un bel paio di siparioni a sbuffi e nappe. Dove guarderai? Di qua o di là?

Avresti potuto guardare dove meglio ti avrebbe fatto piacere: e anche correre altrove — a destra, a sinistra. Ovunque.

La gente, prima che iniziasse lo spettacolo, si era seduta per terra, lasciando libero il centro del pavimento; oppure passeggiava su e giù come in piazza. Andava curiosando dietro i sipari, occhiogliando agli attori, che non facevano, nell'attesa, alcun mistero di sé.

Poi ci furono i segnali delle lampade spot — messe in alto sui tubi Innocenti —, si fece un po' di buio, e un occhietto di luce candida incorniciò Duilio Del Prete, spuntato su un palanchino a rotelle che diceva, "I cavalieri, l'armi, gli amori..." E l'**Orlando** di Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti ebbe inizio, la più bella festa di teatro che mi sia mai capitato di vedere.

Del Prete aveva appena concluso l'ottava, che sull'altro fronte spuntarono i cavalieri, luccicanti nell'armi, sopra le nostre teste, caracollando bellamente anche loro su palanchini a rotelle, spinti da ragazzi che spendevano allegri ogni energia.

Duelli, voli in cielo, l'orca spaccata in due, Orlando a nuoto a salvare Olimpia, Angelica disperata alla ricerca di Medoro, Bradamante spada in pugno, Rodomonte eccitatissimo, frati di perfida vecchiezza, donne assassine che più assassine di così non si può concepire, — poi l'argenteo e labirintico castello di Atlante, l'insolenza della maga Alcina, e la battaglia con Carlo Magno in vista. Alla fine, Astolfo sull'ippogrifo volò contro il soffitto tra il delirio della gente.

Insomma, perché la questione per questo spettacolo — come dicevo all'inizio — è tutta diversa? Ronconi ha frantumato il palcoscenico tradizionale, l'ha portato a rotelle tra la gente — e la gente doveva stare attenta a non essere investita. E in questo "stare attenta" era costretta a scegliere una trama o l'altra: Ruggero o Angelica? Zerbino o Rodomonte? Olimpia o Isabella?

Nell'inseguire questo o quello, ti sfugge una parte dello spettacolo, ma questa perdita diventa essa stessa spettacolo: — così come spettacolo è la perdita di gran parte delle ottave: te ne arrivano lacerti fiammeggianti nel "tu per tu" che gli attori ti fanno, per cui hai voglia di rispondere, mugolare, sottolineare, commentare...

Qualche critico si è subito lamentato che si volatilizzava troppo del testo, che le ottave dell'Ariosto sono quello che sono e non vanno annichilite nel fracasso e nell'andirivieni. Il fatto è che una cosa è il poema, una cosa il teatro. Se fossimo andati alla chiesa di San Nicolò di Spoleto per sentire l'**Orlando** di Ariosto — le splendide ottave una dopo l'altra, snocciolate a rosario da qualche fine dicitore sempre pronto alla turpe bisogna — sarebbe stata una vera lagna. L'Ariosto preferisco leggermelo in una edizioncina che ho, tascabile e in carta d'India. La scommessa è "trasferirlo" in teatro: cioè, farci attorno spazio, e nello spazio dare senso a un'azione secondo un ritmo che sia di per sé significativo. L'Ariosto a teatro doveva essere faccenda tutta diversa dall'Ariosto in volume: — era il caso di estrarre il tono, il sapore o il senso totale di quei versi e dargli vita fisica.

Il Cardinale d'Este chiese a messer Ludovico dove fosse andato a trovare "tutte quelle fanfaluche". Messer Ludovico l'aveva pescate nei suoi sogni: nei sogni che almanaccava su certi libri che dovevano piacerli molto, i cantari di gesta. La stessa operazione hanno avuto in programma Sanguineti e Ronconi: nello scegliere certe trame dalla selva foltoissima del poema, nel metterle in parallelo e sintonizzarle, nel creare in mezzo al tramestio folle di tutti i personaggi delle isole di regule (v. Cloridano e Medoro, v. la follia d'Orlando), Ronconi e Sanguineti, hanno veduto lo spettacolo come la realizzazione di un almanaccamento onirico, come un sogno sull'Orlando di Ariosto. E Ronconi, per magia — lui il vero Atlante della situazione — ha orchestrato il sogno come meglio non si sarebbe potuto. Un



La stimolazione del pubblico, continuamente spinto a muoversi e a scegliersi un proprio spazio, costituisce uno degli aspetti più attraenti dell'**Orlando Furioso** di Ronconi e di Sanguineti; si veda, per questo, quest'immagine relativa alle rappresentazioni dello spettacolo a Spoleto.

sogno che doveva squadernarsi non più su una pagina ma — appunto — a teatro.

Ecco, dunque, lo spazio cintato da quattro vaste pareti, dove ti senti liberissimo nel movimento, ma non tanto da uscire via dal gioco e goderti lo spettacolo dall'esterno (nei sogni ci siamo calati fino al collo senza possibilità di scampo). Ecco, ancora, i personaggi (i cavalieri antichi) viaggiare sulle nostre teste con l'evidenza bambolesca dei fantasmi, ma anche con una interna vitalità fin quasi offensiva, fin quasi scandalosa (le ombre dei sogni hanno sempre facce duplici e fatalmente incongruenti: — ad esempio, ci troviamo davanti a Olimpia che ci parla della sua chioma blonda, e invece le piovono dal capo piume corvine che la fanno somigliante a una inquietante sciantosa). Ecco, infine, il fantasmagorico vociare dei sogni, senza che mai ci riesca di fissare l'origine del suono; oppure l'incongruo silenzio che coglie la nostra immaginazione al punto di fuga del dormiveglia.

Insomma, il rapporto col testo è stato risolto secondo una direttiva critica che mi sembra acutamente legittima, tralasciando qualsiasi preoccupazione di pedestri rapporti. Si sente dire che Ronconi, per raggiungere il suo scopo, ha sfruttato le idee dell'**environmental theatre**, o del **Living theatre**. Può essere: — l'ha fatto con la violenza e l'originalità espressiva di un artista.

Direi piuttosto che Ronconi, con questo **Orlando**, ha messo un punto fermo alla sua carriera di regista, illuminando intelligentemente la propria natura — dopo averne offerto spaccati tragici e grotteschi con i **Lunatici**, il **Riccardo III**, il **Candelajo** — sul versante dell'ilarità. E in questo il suo discorso, ormai ispessitosi, prosegue con una coerenza e una felicità singolari.

Gli attori, quarantasette, l'hanno assecondato con un trasporto, una partecipazione, una verità e appropriatezza di tono che ha pochi riscontri. Vorrei dire della dolcezza tutta brividi di Ottavia Piccolo (Angelica), ma devo confessare che ho inseguito sempre Mariangela Melato che recitava un'Olimpia perspicua e comica aldilà dei confronti. La Melato ha una splendida uggia, da contralto, — e pronuncia certe note basse o degli acuti squillanti da imbarazzare, per non dire delle possibilità plastiche che il suo gesto possiede. Quanto a plasticità è però indimenticabile il duello di Edmonda Aldini con Mario Montagna: e in genere in ogni apparizione dell'Aldini scattava qualcosa che era legato all'evidenza di quel suo corpo da amazzone: — così come i suoi accenti di dolore avevano un che di languido ed eroico al punto giusto. Degli altri — bisognerebbe fare il nome di tutti — voglio ricordare Gigi Diberti, che stava a cavallo come un tenore su un do di petto bene azzeccato, e Massimo Foschi che nella follia di Orlando spendeva ogni risorsa delle sue membra. E mi ricordo l'inverecconda luteranza verbale di un fraticchione messo in piedi argutamente da Aldo Puglisi. E poi lo stremato Carlo Magno di Graziano Giusti, o le trasudanti apparizioni di Cesare Gelli. La macchina scenica, vivacissima e cordialmente barocca, come il fantasioso bric-à-brac dei costumi, sono firmati da Uberto Bertacca.