

Titolo || Orlando Furioso di Luca Ronconi

Autore || Cristina Reggio

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 1 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Orlando Furioso di Luca Ronconi

un approfondimento di *Cristina Reggio*

Breve premessa sul testo e sul linguaggio

Il copione è stato pubblicato in edizione critica a cura di Claudio Longhi, dall'Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Il Nove, nel 1996, con il titolo *Orlando Furioso, Un travestimento Ariostesco*, e ricostruisce il testo, seppur con diverse lacune, a partire dal copione di Massimo Foschi. Edoardo Sanguineti non compie una drammatizzazione del poema, ma mette in pratica una strategia operativa il cui dispositivo strutturale, quello della simultaneità, è stato concordato dal poeta con Luca Ronconi, sulla base della struttura stessa del lavoro ariostesco (mille rivoli di storie parallele e simultanee). Di conseguenza il rispetto del verso, nella simultaneità plurivocale, conferisce ritmo alla recitazione.

Trasforma in dialoghi le ottave del poema ariostesco e scompone gli argomenti e le avventure che gremiscono il poema in quattro filoni, in modo tale che «Il pubblico diviso in gruppi seguirà, tra i filoni che noi proponiamo, quello che preferirà: quello grottesco, quello erotico, quello epico, quello fantastico»¹. Sanguineti dipana l'intreccio, seleziona e taglia le vicende, le segmenta sulla base di un criterio tematico, collega e ricostruisce in unità teatrali chiuse in sé stesse i blocchi narrativi che Ariosto aveva disperso nel poema, seguendo i precetti della drammaturgia epica di stampo brechtiano (crea scene totalmente autonome, dotate di inizio, svolgimento e fine). Lo scrittore contrappone al tradizionale schema dialogico di botta e risposta del teatro realistico-naturalista, la giustapposizione sintagmatica di racconti sostanzialmente autonomi e liberi.

I protagonisti-personaggi descrivono sistematicamente le azioni proprie ed altrui nel momento stesso in cui vengono compiute:

- racconti di azioni proprie indirizzati al pubblico
- racconti di azioni proprie indirizzati ad altri personaggi
- racconti di azioni altrui indirizzate al pubblico
- racconti di azioni altrui indirizzate ad altri personaggi.

Poiché *Orlando Furioso* nasce poema e diventa copione, Sanguineti decide di «concedersi una minima, seppure decisiva, libertà: quella di trasporre le narrazioni ariostesche teatrabili, spesso al passato e comunque sempre in terza persona narrativa, in racconti in prima persona al tempo presente, che imitano la battuta teatrale»².

Il personaggio, anziché essere descritto, si descrive e si vede nell'atto di agire³. Le strofe sono in rime, e non più ottave, ma a volte scorciate oppure tagliate e ricucite. A volte mantiene una quartina in rime alternate oppure in distici baciati.

La rappresentazione

Claudio Longhi ricostruisce la rappresentazione-tipo, sulla base delle recensioni e testimonianze dei protagonisti, nonché delle descrizioni di Christian Dupavillon del 1970.

Il dispositivo costruttivo che organizza l'opera a livello compositivo, è quello della simultaneità: la strategia registica, mirante a restituire il modello narrativo multiplo e simultaneo del gioco dell'oca, ipotizza un ambiente complessivo nel quale coesistono molteplici percorsi per quanti sono gli spettatori. Si presentano dunque, dislocate nello spazio, una pluralità di azioni, con situazioni e racconti simultanei.

Le azioni sincroniche avvengono negli spazi opposti dei due teatri, con una tensione dinamica tra l'alto e il basso, piuttosto che sviluppata in profondità.

Gli Episodi stilisticamente simili vengono rappresentati contemporaneamente: sono sincronici nella scena 9 tutti gli episodi connotati da una degradazione parodica del tragico.

Queste le scene:

1. Racconti fantastici: Apertura (azioni diverse sui due palcoscenici speculari)
2. Fuga nei boschi (ripetuta in parti diverse dello spazio, lo invade)
3. Sogno di Orlando (al centro, su una piattaforma)
4. Continua fuga nei boschi
5. a) Ricerca di Angelica, b) Incontro di Bradamante Pinabello (sui due palchi all'italiana, l'azione si ritrae ai due estremi dello spazio, poi esplorazione verticale dello spazio con l'ippogrifo)
6. Donne sventurate in amore: a) Isabella e Orlando b) Olimpia abbandonata, c) Angelica e l'Eremita, Pirati
7. Ruggiero salva Angelica dall'Orca
8. Orlando contro l'Orca (movimento rotatorio)

¹ C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Edizioni ETS, Pisa 2006, pg.8

² Ivi, pg.62

³ Ivi, pg.63

Titolo || Orlando Furioso di Luca Ronconi

Autore || Cristina Reggio

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

9. Degradazione parodica: a) Femmine omicide, b) Zerbino e Gabrina, c) I Mostri e l'episodio di Alcina, d) Mandricardo e Doralice, (tutti recitati sui quattro lati del rettangolo)

10. Castello di Cristallo (riunisce al centro l'azione)

11. Incontro Ruggiero-Bradamante

12. Eroi: Battaglia di Parigi (azzeramento della barriera tra scena e spettatori, attori a livello terra), con coro di Sciarrino.

13. Cloridano e Medoro

14. Orlando Pazzo (durante il furore di O., un pastore sussurra a ciascuno spettatore, le gesta dell'eroe)

15. Labirinto (undici scene in simultanea: quattro gabbie agli angoli, con le quattro storie, mentre al centro si forma il labirinto con pareti mosse dagli attori)

16. Finale (ascesa di Astolfo al cielo della luna)

Spazio

Lo spettacolo nega la frontalità tradizionale del rapporto platea-palco e sviluppa una *fusione* assoluta di spazio della fruizione e spazio della rappresentazione, con la somma di quattro zone sceniche dislocate in luoghi lontani (corrispondenti ai quattro filoni tematico-narrativi) all'interno di un ampio spazio neutro, non teatrale, rettangolare (al debutto era lo spazio della Chiesa sconsacrata di San Nicolò a Spoleto, poi un garage, poi un magazzino etc.).

Non c'è platea, ma una nuova configurazione dello spazio, dove non c'è distinzione tra spettatori e attori, con due palcoscenici speculari con sipario sui due lati corti, da cui si irradia lo spettacolo, e i due lati lunghi del rettangolo delimitati da due americane con proiettori.

Le azioni si organizzano, oltre che sui due palcoscenici, su carri mobili di forma modulare, che, in continuo movimento, si combinano e assemblano tra loro dando luogo a nuove organizzazioni mobili. Si tratta di carrelli manovrati a vista da tecnici o attori, che trasportano attori recitanti (nessuna concessione all'illusionismo della macchinaria teatrale): carrelli semplici oppure attrezzati, come gli otto carrelli in forma di "cavalli", la piramide, l'ippogrifo, l'orca marina, il palazzo del mago Atlante, Parigi (con scale e piattaforme) il labirinto.

Gli spettatori sono in piedi e possono scegliere cosa guardare.

Tecniche di recitazione, voce, suoni

Il lavoro degli attori (55 di cui molti giovani esordienti), secondo le direttive di Ronconi, esclude qualsiasi approccio psicologico al personaggio, e l'attenzione piuttosto si concentra sul linguaggio di Ariosto e sull'organizzazione metrica del discorso, con tutte le complesse implicazioni fisiche e vocali. Dice Sanguineti che l'ottava di Ariosto è uno straordinario terreno di sperimentazione attoriale, con la sua mirabile «mimesi del respiro»: «Il verso del Furioso, con le sue logiche e i suoi ritmi, diventa dunque per Ronconi la regola del lavoro di interpretazione attorica del copione, sia vocale che corporea»⁴. Gli attori sono presi da Ronconi tra i migliori diplomati alla scuola Silvio D'Amico dove Ronconi era docente in quel periodo, organizzati in cooperativa. E, scrive sempre Longhi, la «ricerca sulla fisiologizzazione della messa in voce è spinta da Ronconi fino alle soglie dell'esplorazione dei confini tra musica e linguaggio, come avviene in quella sorta di coro di voci di tutti gli attori alla scena della pazzia di Orlando; come testimonia Salvatore Sciarrino, autore del commento musicale, questo era l'intento, nella scena della Battaglia di Parigi: «gli attori, erano mescolati agli spettatori e ognuno emetteva il proprio fonema. L'esecuzione durava complessivamente circa tre quattro minuti. [...] Alcuni attori si facevano carico della pulsazione cardiaca emettendo delle P, altri del respiro, altri ancora davano voce alla componente sibilante, si ricostruiva insomma una fisiologia umana, ovviamente ampliata e dilatata»⁵.

Secondo Franco Quadri: Astolfo ha toni da cantastorie banalizzato, Angelica una ricercatezza accademica e sottolineature gestuali da melodramma, Olimpia ha eccessi mimici e stridori vocali, altri (Diberti) con recitazione brechtiana, urla pop, da cabaret.

Attore-personaggio-performer

Senza ausilio degli artifici dello spazio teatrale (ribalta, luci, costumi costosi), gli attori si devono affidare alle proprie risorse per instaurare un nuovo contatto con gli spettatori. Il risultato, secondo Franco Quadri, è un accumulo diseguale di elementi pop.

Spettatori

Così Quadri descrive le emozioni degli spettatori: sorpresa, aggressione, partecipazione, stimolati alla scelta, gioia, recuperano la sensibilità e la spontaneità infantile del gioco; secondo Quadri « lo spettacolo che nasce all'interno di un festival elitario, nello spazio ricercato e tardo rinascimentale di una chiesa sconsacrata, per quattrocento persone, [...] da uno spettacolo sofisticato, senza ritocco diventa spettacolo popolare (nelle piazze) «una sarabanda per settemila persone accaldate e frenetiche». «Dal teatro medievale è uscito un grosso happening. [...] Anche la possibilità di una nuova scrittura drammaturgica che con lo stesso metodo approdi eventualmente a risultati del tutto difformi, il punto di partenza per la

⁴ C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Edizioni ETS, Pisa 2006, pg.110

⁵ C. Longhi, (a cura di), *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti. Prima rappresentazione Spoleto 4 luglio 1969*, regia Luca Ronconi, Il nove, Bologna, pg. 137

Titolo || Orlando Furioso di Luca Ronconi

Autore || Cristina Reggio

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

soluzione di problemi qui neanche affrontati, su una linea di comunicazione con il pubblico che potrebbe non essere più puramente emozionale»⁶.

Il lavoro sul testo di Sanguineti e Ronconi

Marchio del testo Sanguinetiano: è non dialogico, è risultato di un montaggio, è a-psicologico.

Poetica del travestimento messo in pratica da Sanguineti: fine dell'autore è di fare funzionare (mediante mascheratura) il meccanismo, fare funzionare teatralmente «qualche cosa che è già dato, attraverso un adeguato “maquillage” scenico [...] siamo all'origine della poetica teatrale sanguinetiana del travestimento (un travestimento ariostesco) come recita il sottotitolo del copione»⁷.

Afferma Edoardo Sanguineti: «C'è una polifonia organizzata direttamente nel verso di Ariosto» e riscopre la traduzione orale su cui si innesta il poema: «smontando l'Orlando viene fuori il fondo dei Cantari (personaggi cantastorie)»⁸.

Per Sanguineti, Ariosto è un mentore dell'attività strutturalista, e all'origine della scelta del Furioso come testo per la messa in scena a Spoleto, sta il suo interesse, condiviso anche da Luca Ronconi, per un paradigma di racconto che al tempo stesso è sia franto, sia simultaneo, e che comprende insiemi di momenti tipici situazionali, ovvero punte drammatiche, nodi, “funzioni” nel senso indicato da Propp⁹.

Come scrive Longhi, Ronconi «si interessa non alla storia, ma al meccanismo narrativo. Il modo in cui l'opera si forma, da dove viene fuori, i suoi rapporti culturali con l'ambiente da cui nasce»¹⁰. Nella composizione della partitura drammaturgica del poema, l'autore decide la sua strategia operativa dal teorema concordato con Ronconi: la simultaneità narrativa da esperirsi nella messinscena ariostesca. «[...] Il discorso dell'ottava ariostesca – sostiene Sanguineti – è discorso di recitazione. [...] la voce [...] di Ariosto è legata a uno spazio concreto, in cui c'è un pubblico davanti e c'è una voce che dice». Il personaggio si descrive, si guarda nell'atto di agire¹¹.

Regia come proposta drammaturgica

Il regista si assume una responsabilità drammaturgica, in vista di un nuovo modo di scrivere il teatro: «Secondo me il regista, oggi, dovrebbe essere una persona che in una data situazione e con determinati materiali, (e per situazione intendo il pubblico e per materiale qualcosa da dire a questo pubblico e ciò con cui si deve dire questo qualcosa) di volta in volta ne determina l'organizzazione, la struttura e il modo di comunicazione senza necessariamente partire da una struttura drammaturgica precostituita»¹².

Spiega Ronconi: «Lo spettatore, fondamentalmente 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, ripeto, lo spettacolo va vissuto, non certo visto e giudicato. Se, al contrario, lo spettatore entra nel gioco, potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva di esso»¹³. La regia sceglie il meccanismo narrativo tipico del gioco dell'oca, in cui vengono giustapposti, in sequenza, uno dietro l'altro, quadri staccati: ciascuno con una diversa ambientazione, azione, cronologia, personaggi.

Ronconi fissa nella simultaneità il paradigma di riferimento della messa in scena; quindi le sequenze del copione sono state pensate per essere recitate simultaneamente.

La percezione dello spettatore, scrive Longhi, deve essere quindi, secondo le intenzioni di Ronconi, frutto di un montaggio soggettivo e discontinuo di sequenze simultanee, per cui può operare scelte tra episodi alternativi, creandosi autonomi percorsi di fruizione¹⁴.

«Insomma, la differenza maggiore sta forse nel fatto che mentre le tecniche tradizionali continuano a fondarsi sulla contemplazione, su qualcosa che si può vedere, per noi occorre oltrepassare tutta la situazione teatrale, portarci verso il vissuto». Prende anche le distanze dalle esperienze contemporanee di Grotowski e del Living¹⁵.

Creare uno spettacolo infinito, che sfugga al controllo dello spettatore, dove esso può perdersi

Non c'è intento politico né ideologico, nell'*Orlando Furioso* Ronconi non cerca le piazze, non cerca una forma di rappresentazione “popolare”, quanto piuttosto un'attenzione fenomenologica, una verifica empirica, sulla ricezione del pubblico.

La trasposizione in TV

⁶ F. Quadri, *Il rito perduto*, Einaudi, Torino 1973, pg. 109.

⁷ C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Edizioni ETS, Pisa 2006, pg.63.

⁸ Ivi, pg.72

⁹ Ivi, pg.82

¹⁰ Ivi, pg.83

¹¹ F. Quadri, *Il rito perduto*, Einaudi, Torino 1973, pg. 85.

¹² M. G. Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979, pg. 167

¹³ F. Quadri, *Il rito perduto*, Einaudi, Torino 1973, pg. 91.

¹⁴ Ivi, pg. 128.

¹⁵ Ivi, pg. 128.

Titolo || Orlando Furioso di Luca Ronconi

Autore || Cristina Reggio

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Forte della propria risonanza di evento, che coniuga un intento sperimentale di avanguardia con un'attenzione ai classici (il connubio tra letteratura e TV era molto gradito agli spettatori italiani) dopo lunghe trattative produttive, inizia il lavoro sull'Orlando/TV, che viene ripreso in 16 mm.

Poi trasmesso in b/ n, (ma in successive rimesse in onda recupera il colore) suddiviso in cinque episodi di più di un'ora, trasmessi il 16 e 23 febbraio e il 2,9,16 marzo del 1975. Niente più simultaneità: Ronconi aveva proposto di mandare due versioni diverse dell'Orlando sui due canali televisivi Rai, in modo che gli spettatori potessero cambiare canale durante la trasmissione e crearsi il loro percorso, ma i funzionari Rai non glielo concessero, per cui il racconto diventa lineare. Ronconi osserva le due antitetiche possibilità di racconto della TV: il massimo del realismo/la vertigine tecnologica della post produzione, l'effetto digitale, il fantasy. E decide di mantenere il registro del rovesciamento inaugurato a teatro, trasformando il racconto prodigioso in una sorta di "recita di corte stilizzata" tra le pareti di un palazzo sfarzoso (Palazzo Farnese a Caprarola, con una incursione alle Terme di Caracalla, una in S. Maria in Cosmedin e un'altra al Teatro Farnese di Parma, ricostruito dallo scenografo Pierluigi Pizzi a Cinecittà), senza riprese in esterno, con rudimentali macchine sceniche a vista. L'apparato visivo assume un'importanza strategica: attrezzerie e costumi sono ispirati all'arte figurativa rinascimentale, le azioni si congelano in *tableaux vivants*, seguiti da innovativi movimenti di macchina. Il materiale drammaturgico che era stato espunto o modificato nella versione teatrale, in quella televisiva rientra mantenendo invariato il testo. Come nel lavoro teatrale, Ronconi mantiene i quattro blocchi narrativi, costruisce episodi conclusi, traspone le azioni in racconti in prima persona e al tempo presente, slitta dall'ottava agli endecasillabi, disegna sequenze chiuse, ma inserisce la seconda parte del Furioso, che era stata espulsa dal lavoro con Sanguineti.