

Titolo || Conversazione con Uberto Bertacca

Autore || Claudio Longhi; Uberto Bertacca

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Conversazione con Uberto Bertacca

di *Claudio Longhi; Uberto Bertacca*

(Formello, 26 marzo 1993)

Com'è nata La sua collaborazione con Ronconi?

La mia collaborazione con Ronconi nacque nel 1968 con il *Riccardo III*, dunque prima dell'*Orlando*. In quel periodo mi occupavo, delle scenografie per gli spettacoli del Teatro Stabile di Torino e mi capitò per l'appunto di dover curare il *Riccardo III*. La scenografia a due il vero era di Mario Ceroli, ma dato che quella era la sua prima esperienza teatrale ed egli non aveva una grande conoscenza del palcoscenico, molto lavoro di quel *Riccardo III*, lo feci io. Sostanzialmente fu mia l'esecuzione tecnica, anche se mantenni chiaramente la falsa riga delle sagome in legno di Ceroli. L'anno successivo venne la proposta di Spoleto e si cominciò a lavorare all'*Orlando*. Ronconi aveva idee piuttosto diverse rispetto a quelle che furono poi effettivamente realizzate: voleva riunire una serie di artisti contemporanei e affidare ad ognuno di loro una parte del lavoro. Si trattava di un progetto di difficilissima realizzazione e, per parte mia, rifiutai immediatamente: non avevo intenzione di continuare a curare cose fatte da altri. Quando quest'idea primitiva fu abbandonata fu altresì deciso che assumessi la responsabilità dell'intero lavoro.

La proposta dello spettacolo partì allora dall'organizzazione di Spoleto?

Non so come tecnicamente sia avvenuta la cosa; so solo che la produzione dello spettacolo fu sovvenzionata da Ferrara e dal Festival di Spoleto come appare da tutti i manifesti. Ad essere sinceri devo confessare che non c'era una lira: ho dovuto fare i salti mortali per cercare di contenere le spese.

Può raccontarmi come si è sviluppato il lavoro?

Lo spettacolo nacque tra problemi e difficoltà; dell'allestimento definitivo non ho neppure fatto bozzetti precedenti alla realizzazione. In effetti i bozzetti esistenti della scenografia di *Orlando* sono stati fatti a posteriori, per una mostra di scenografia allestita in Giappone. Mi chiesero la documentazione di alcuni miei lavori, tra i quali l'*Orlando*, ed essendo in quel momento libero decisi di ricostruire a posteriori l'impianto scenografico dello spettacolo. Devo dire che mai come in questo caso i bozzetti si sono dimostrati fedeli alla realizzazione finale! Lo spettacolo dunque è nato sviluppando giorno per giorno i presupposti stabiliti da Luca e cioè che i carrelli su cui gli attori recitavano si dovessero muovere in mezzo al pubblico, e che i diversi avvenimenti si svolgessero contemporaneamente. Penso che nessuno sia riuscito a vedere l'*Orlando* per intero. Sarebbe stato necessario conoscere la distribuzione registica degli episodi, programmare una serie di itinerari alternativi, e quindi assistere ripetutamente allo spettacolo. In una realizzazione simile il problema estetico diventava quasi secondario: servivano soprattutto delle 'macchine' realizzate fondamentalmente tenendo conto del pochissimo denaro che avevamo a disposizione. Ho costruito tutto con le mie mani; c'erano sì dei macchinisti, ma tutto ciò che riguardava l'aspetto estetico e visivo, l'ho fatto da solo.

Prescindendo dall'idea di Ronconi di impostare la recitazione in sovrapposizione simultanea su piattaforme mobili distribuite tra il pubblico, ci sono stati dei modelli che abbiano guidato consapevolmente il suo lavoro?

No, è stato tutto assolutamente originale. Probabilmente le cose sarebbero andate molto diversamente se si fosse realizzato il progetto di servirsi di artisti contemporanei. Nessuno lo può sapere con certezza, ma forse, se Ronconi fosse riuscito a realizzare il suo disegno originale, lo spettacolo avrebbe avuto un'impronta più intellettuale; nella realtà dei fatti l'*Orlando* è invece risultato fortemente 'popolare', fruibile con molta semplicità. Per parte mia non ho avuto modelli: non mi sono ispirato né a pittori né a scultori: ecco perché lo spettacolo ha acquistato un tono così 'popolare'. L'unico riferimento figurativo che ho un po' avuto presente è stata *La battaglia di Anghiari* per l'assedio di Parigi, ma anche in quell'unico caso la realizzazione si è discostata molto dal modello. Al di là della progettazione, anche sul piano della realizzazione Luca ha dovuto adattarsi ad una serie di costrizioni economiche che hanno inciso sul tono complessivo dello spettacolo. La sua idea di realizzare i cavalli in perspex avrebbe condotto ad un risultato molto ricco e molto 'freddo'; non essendoci denaro ha dovuto accontentarsi di quello che si poteva fare. Stessa sorte è toccata all'ippogrifo. Luca voleva utilizzare un muletto, una di quelle macchine che servono di solito per sollevare le casse solo che per averla era necessario pagare una cauzione, di due milioni se non vado errato, che allora erano molti e che soprattutto non avevamo. Così gli feci la proposta di realizzare una macchina scenica a ruote dentate: lui non era esattamente entusiasta, ma alla fine l'idea fu accolta. Gli intenti di Luca erano diversi non tanto nella sostanza, quanto nella forma dello spettacolo.

Quali sono stati i tempi di allestimento?

Di preciso non saprei, comunque è stato un lavoro rapido e intenso. I primi contatti furono pressappoco all'inizio di maggio e il debutto di Spoleto fu all'inizio di luglio; ricordo di aver passato intere notti lavorando per finire in tempo. Luca quasi non lo vedevo, stavo chiuso in scenografia a lavorare e comunicavo con lui attraverso il direttore di scena. Ogni tanto, quando staccavo,

Titolo || Conversazione con Uberto Bertacca

Autore || Claudio Longhi; Uberto Bertacca

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

seguivo un po' di prove. Oltre tutto lavoravamo senza godere di una grande fiducia da parte dell'organizzazione del Festival. Non facevamo altro che chiedere legname e tutti si domandavano cosa stessimo facendo; ci guardavano come fossimo pazzi. Ogni tanto andavamo a supplicare in ginocchio che ci concedessero un altro metro cubo di legname per poter finire. La diffidenza scomparve solo con il successo.

Nel corso del lavoro ci sono state delle sostanziali modifiche all'impianto scenico?

Io sono entrato nel progetto una ventina di giorni prima che cominciasse le prove, quando cioè lo spettacolo è scattato da un punto di vista organizzativo. Da quel momento in poi non c'è stato alcun significativo mutamento nella sistemazione dello spazio se non l'abolizione di due piattaforme semoventi che erano originariamente previste per il pubblico. Si trattava di due strutture molto complicate e ingombranti. Ritengo che la loro soppressione sia dipesa da un ripensamento di Luca: esse avrebbero infatti impedito la deambulazione del pubblico, dal momento che una volta seduti gli spettatori non si sarebbero mossi di lì. Da questo punto di vista ritengo che la scelta finale sia stata tutto sommato più coerente ai presupposti dello spettacolo. In *Orlando* l'esigenza primaria era quella di far 'viaggiare' il pubblico in mezzo all'azione scenica: con quelle piattaforme si sarebbero invece create una, due o tre platee in cui il pubblico sarebbe stato a contatto solo con se stesso e quindi sarebbe stato ridotto al ruolo di spettatore tradizionale. Evidentemente quel progetto era legato ad un momento in cui Luca non aveva ancora maturato un chiaro proposito di distaccarsi completamente dal modello classico di fruizione teatrale. Per quello che riguarda la messa in scena vera e propria si può dire che dal mio ingresso in poi nulla sia cambiato. Ci tengo a precisare una cosa: Luca ha fatto prove a tavolino esattamente come se gli attori avessero dovuto recitare in palcoscenico. Prestava attenzione agli accenti, alle intenzioni, alla dizione ... Tutto ciò ha poi finito col perdersi nel caos che si formava durante gli spettacoli. I tempi della recitazione per esempio cambiavano necessariamente moltissimo a seconda della quantità di pubblico presente. Davanti ad un pubblico numeroso, aumentando i tempi necessari a coprire certe distanze, gli attacchi sincronizzati inevitabilmente saltavano e raramente gli episodi arrivavano a legarsi secondo le intenzioni ma questo in fondo era anche il bello dello spettacolo. Accadeva a volte che gli attori ripetessero la stessa battuta all'infinito per poter rispondere dal luogo giusto e al momento appropriato ad un altro attore che magari stava in un diverso momento dell'episodio oppure in un altro luogo: era divertentissimo.

Il debutto dello spettacolo è avvenuto ai chiuso ...

...sì, è avvenuto nella chiesa di San Nicolò a Spoleto.

Dopo di che lo spettacolo ha girato in vari luoghi ..

...sì, ovunque: palestre, palazzi dello sport, Piazza del Duomo a Milano, Piazza Maggiore a Bologna, Ferrara, il Palazzo dello Sport dell'E.U.R...

La progettazione della scenografia quindi è avvenuta prescindendo completamente dal luogo in cui si sarebbe potuto rappresentare lo spettacolo?

Totalmente! L'unica condizione era che il luogo di rappresentazione si sviluppasse entro una superficie circoscritta di forma rettangolare; non aveva però nessuna importanza che lo spettacolo si recitasse all'aperto o al chiuso, in un ambiente piuttosto che in un altro. Le stesse dimensioni erano varie: a Spoleto aveva le misure di San Nicolò sfruttato per intero, ma altrove si dilatò. Il problema si presentava quando la superficie a disposizione era più piccola, come accadde quando *Orlando* fu rappresentato alla Galleria di Arte Moderna a Roma. A limitare questo grosso rettangolo c'erano sui due lati corti due palcoscenici classici con boccascena dipinto e sipario storico. Chiaramente non c'era architettura, c'era solo un fondale dipinto. Al centro, all'inizio dello spettacolo, era posto un praticabile quadrangolare che poi, con meccanismo teatrale, si trasformava in una barca con tanto di vele e cominciava a muoversi.

Il passaggio dall'interno all'esterno determinò delle modificazioni nell'impianto?

No. Ogni tanto mi capitò di dover 'restaurare' qualche elemento scenografico perché gli oggetti, sottoposti nel corso della rappresentazione ad autentici terremoti, si rompevano con una certa facilità. I cavalli per esempio, costruiti con lamina d'alluminio, si abbozzavano continuamente e ogni tanto qualche pezzo andava sostituito. Nel trasportare *Orlando* da un luogo all'altro mutamenti veri e propri non sono però mai stati apportati.

Lei ha visto «Gli ultimi giorni dell'umanità» ?

No, però sono abbastanza informato su quello spettacolo.

Ronconi sostiene che, al di là di numerose analogie superficiali, l'«Orlando» e «Gli ultimi giorni dell'umanità» furono impostati in modi differenti, tant'è vero che chi vedeva il «Furioso» in sere diverse vedeva spettacoli diversi, mentre chi vedeva «Gli ultimi giorni dell'umanità» più volte finiva col vedere sempre lo stesso spettacolo. Ho la sensazione che tali

Titolo || Conversazione con Uberto Bertacca

Autore || Claudio Longhi; Uberto Bertacca

Pubblicato || Claudio Longhi, *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, ediz. "Il Nove", 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

impressioni dipendessero in parte dalla diversa organizzazione spaziale. «Gli ultimi giorni dell'umanità» non potevano essere realizzati fuori dal Lingotto o quanto

meno richiedevano una struttura analoga...

Sì, certo.

Quindi lo spettacolo tratto dal testo di Kraus non aveva la 'mobilità' di struttura dell' «Orlando».

Sicuramente. Vorrei però precisare una cosa. Quando cominciammo a preparare l'*Orlando* non sapevamo che saremmo usciti dal Festival. Lo spettacolo costava molto, gli attori erano numerosissimi: se il *Furioso* non avesse avuto uno strepitoso successo non si sarebbe mosso da Spoleto. Ricordo anche che Luca era un po' esitante all'idea di spostarsi in Piazza Duomo. Personalmente ritengo che ci siano molte analogie tra l'*Orlando* e *Gli ultimi giorni dell'umanità* e ho parlato con parecchie persone che me lo hanno confermato. Chiaramente le tipologie drammaturgiche erano completamente diverse, ma credo che il trattamento dello spazio sia stato per tanti aspetti simile.

A mio avviso però il movimento del pubblico al Lingotto, snodandosi dentro una sorta di 'chiesa' a tre navate con i 'palcoscenici' laterali e il pubblico al centro...

... era sicuramente più bloccato.

A questo volevo arrivare. Oltre tutto la struttura architettonica dell'ambiente produceva una sorta di tensione prospettica unificante.

L'*Orlando* al contrario, pur avendo una sua geometria di composizione, era completamente 'disperso'. L'osservazione che fai è giustissima. Io volevo solo dire che i due lavori muovono da concezioni teatrali simili: c'è un pubblico che non è seduto in poltrona e gira all'interno dello spettacolo. È poi assolutamente logico che tra i due allestimenti esistano profonde differenze. Sono certo che Luca non avrebbe mai più fatto un *Orlando*. Per me l'*Orlando* è fine a se stesso, non può diventare un 'metodo' per fare spettacoli. Altri in quel periodo provarono a fare qualche cosa di analogo; per lo meno uno degli aiuti di Ronconi ha creato uno spettacolo identico, nonostante anche in quel caso la matrice letteraria fosse totalmente diversa.

A proposito di esperienze analoghe di quegli anni, lei ha avuto contatti con la Mnouchkine?

No, so che la Mnouchkine si fece viva, ma non con me personalmente. L'unico contatto diretto che ebbi con altri registi a proposito dell'*Orlando* fu con Patrice Chéreau. Mi chiese il progetto dell'ippogrifo per utilizzarlo in un suo spettacolo a Parigi e glielo diedi.

L'allestimento dell' «Orlando», pur rimanendo essenzialmente irripetibile, ha lasciato delle tracce nei suoi lavori successivi?

No, ringraziando il cielo. L'*Orlando* è rimasto un episodio a sé, anche per questo è una pietra miliare nella storia del teatro italiano. Credo che a tutti quelli che vi hanno partecipato abbia lasciato una grande esperienza e basta. Personalmente mi ha insegnato a riflettere e a ragionare sulle cose, mi ha insegnato ad arrampicarmi sugli specchi. Sono sempre stato soprattutto un profondo conoscitore di materia, ho sempre lavorato con le mie mani, preferisco l'assemblaggio dei materiali alla progettazione. L'*Orlando* è stato per me un banco di prova per affinare questo modo di lavorare. Per il castello di Atlante per esempio, non era chiaramente possibile che utilizzassi del vetro, il perspex era troppo costoso, dunque dovetti fare ricorso a tutte le mie conoscenze per cercare un materiale che sotto le luci producesse un effetto grosso modo analogo: alla fine nacquero le torri realizzate con la retina di acciaio. Un altro esempio che posso fare è quello dei cavalli. Luca prevedeva una soluzione troppo costosa e allora cominciai a procedere per esclusione. Il legno era stato appena usato da Ceroli per il *Riccardo III*, cavalli in cartapesta si erano visti da poco, dei simulacri in cuoio non li potevo fare perché mancavano i soldi, allora ebbi l'idea di non fare un cavallo, ma l'armatura di un cavallo con sotto nulla se non uno scheletro di sostegno. Così realizzai quei destrieri di alluminio che riscossero un grandissimo successo. Intendiamoci, non voglio attribuire quel lavoro al caso: tutto era pensato fin nei minimi dettagli, ma in funzione di certi blocchi e ristrettezze che in effetti avevamo. In questo senso parlavo prima di esperienza e di grande lavoro di ragionamento; però tra le mie scenografie, anche immediatamente successive, nessuna presenta delle attinenze col *Furioso*. A rigor di logica, per l'*Orlando* non si poteva nemmeno parlare di scenografia vera e propria: la messa in scena prevedeva più che altro una serie di macchine.

Come giudica Ronconi?

Tra noi, dopo l'*Orlando*, ci sono state alcune incomprensioni e una volta terminato lo spettacolo successivo, *La tragedia del vendicatore*, le nostre strade si sono per lungo tempo divise. Abbiamo lavorato nuovamente assieme solo parecchi anni dopo, per *Un ballo in maschera* a Bonn. Credo di darti la migliore risposta a questa domanda dicendoti che di Ronconi, nonostante tutto, mi sono rimaste molte cose, degli altri registi con cui ho lavorato no. Verso di lui nutro una profondissima stima, è una persona di grandissima intelligenza, di gran gusto, un poeta puro. È straordinario.