

# Ricerche



Stefano Tomassini

# New York Furioso

Luca Ronconi e «quelli dell'*Orlando*»  
a Bryant Park (1970)

Marsilio

INCMMON performing  
arts in Italy  
1959 to  
1979



European Research Council  
Established by the European Commission

This project has received funding from  
the European Research Council (ERC)  
under the European Union's Horizon 2020  
research and innovation programme  
(grant agreement No 678711)

The information and views set out in this book are those of the author(s) and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

*per le immagini*

© The New York Public Library per gentile concessione

© 2018 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

ISBN 978-88-317-2980-2

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

Realizzazione editoriale: Studio Polo 1116, Venezia

## INDICE

### MATERIE

#### 11 Introduzione

- 11 «Una torta tutta da mangiare»
- 17 La rottura del palcoscenico
- 25 «Sull'*Amleto* o sull'*Orlando*»
- 30 Teatro *vissuto*, teatro di insieme
- 36 Un falso mito

#### 43 Breve deriva

- 43 *Révolution à New York*
- 46 *Orlando* «in a bubble»

#### 51 New York Furioso

- 51 «Last minute» *Orlando*
- 56 «A medieval piazza»
- 62 Comunità ingannate
- 71 «A Disneyland production complete with monsters»
- 77 Come la metro nell'ora di punta
- 86 Polifonia per gente libera

### FIGURE

### MATERIALI

- 129 *Intervista ad Anna Nogara*, Milano, 1 febbraio 2018

## INDICE

- 135 *Intervista a Paola Gassman*, Roma, 11 febbraio 2018
- 143 *Intervista a Sergio Nicolai*, Roma, 11 febbraio 2018
- 149 Mel Gussow, *Ariosto's 'Orlando Furioso'*, in «The New York Times», 5 novembre 1970
- 151 *Amoroso for 'Orlando Furioso'*, in «The New York Times», 15 novembre 1970
- 151 Luciano Berio, *Lettera all'editore*
- 152 Mel Gussow, *Replica*
- 153 Harold Prince, *Lettera all'editore*
- 153 William Balcon, *Cari critici*
- 154 Sadruddin Aga Khan, *Lettera all'editore*
- 155 Richard Aurelio (Furioso), *Lettera all'editore*
- 157 Clive Barnes, *'Orlando' and MacGowran—Sight vs. Sense*, in «The New York Times», 27 novembre 1970
- 159 *Drama Mailbag*, in «The New York Times», 29 novembre 1970
- 159 Alfred Stern, *Quanto è costato?*
- 159 William Goodman, *Stroncatura perfetta*
- 159 Dr. Hans Sahl, *Evento fra i più importanti*
- 161 Romano Giacchetti, *Astolfo for president*, in «L'Espresso», 29 novembre 1970
- 165 Bibliografia

New York mi piace. Vorrei viverci se ne avessi il modo. Cielo aperto, altissimo; sole dai raggi taglienti; oceano, aria d'oceano; luce che tiene desti; giusta lunghezza d'onda.

Per me la Francia e Parigi sono invece un cedimento, un esilio; facciamo come se non ci fossi, ancora scusatemi di esserci.

PHILIPPE SOLLERS, *Vision à New York*, 1980

Il furioso appare sempre come il capobanda di se stesso, che impartisce al proprio inconscio l'ordine di darci dentro, e dai cui occhi sprizza la soddisfazione di parlare per i molti che egli è. Quanto più uno ha assunto su di sé il compito della propria aggressione, tanto più perfettamente rappresenta il principio oppressivo della società. In questo senso, forse più che in ogni altro, vale l'affermazione che il più individuale è il più generale.

THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*, 1951

Questo libro deve molto a Dick Feldman, il presidente dell'Orlando Theatrical Company Inc. che si occupò della *tournée* a New York del *Furioso* insieme a Joseph Wishy. Feldman ha lasciato con un atto di grande visione e generosità nei confronti del futuro la documentazione in suo possesso presso la New York Public Library for the Performing Arts. I tentativi di contattarlo e di incontrarlo, anche risalendo personalmente la topografia dei suoi indirizzi noti, sono purtroppo risultati vani: l'incontro è mancato, ma non il debito e la riconoscenza di questa dedica. Ma poiché nulla vada perduto nelle geografie umane non più rintracciabili, vorrei inviare questo libro anche a coloro che, proprio nel tempo della progettazione e scrittura, hanno intanto preso la vita: la figlia di Mirella ed Enrico, Matilde; e i figli di Annalisa e Andrea: Nicolas e, cronologicamente per primo, Orlando che, in grembo a New York, il destino di questo libro, ora ne sono certo, aveva già tutto nel nome.



## MATERIE



## INTRODUZIONE

Era altissimo il senso di comunità, di condividere un destino che era nelle cose: le cose erano in movimento e noi eravamo nel movimento, che ci portava con sé. Ci sentivamo scagliati, a volte quasi inconsapevoli o parzialmente consapevoli, in un gioco più vasto.  
LUISA PASSERINI, *Autoritratto di gruppo*, 1988

Posto che la cosa funzioni, potrebbe essere la prima volta in cui il mito della partecipazione dello spettatore si realizza; nel senso, cioè, di concedere al pubblico non tanto una possibilità di scelta che è poi alla fin dei conti preordinata, prestabilita, quanto i motivi di una scelta assolutamente personale e responsabile: come dire, insomma, da un coinvolgimento per democrazia rappresentativa (in cui si chiama in causa un pubblico *già* selezionato) a una vera partecipazione *assembleare* di adesione *dal basso* e secondo ragioni che ognuno viene maturando e riconoscendo dentro di sé.  
EDOARDO SANGUINETI, 1969

AmMESSO e poi concesso sia davvero «barocco il Gadda», e non credo, a meno che si creda che si possano legger barocchi anche Céline, o Jean-Paul, il «barocco», eventuale, che interessa le neo-avanguardie di venticinquanni fa, non ebbe rapporti carnali né d'idea, col Tasso. La cosa più tassiana – Ronconi e Sanguineti a disossare e dislogare Ariosto in aperta e molteplice, carnevalizia piazzalità – andò appunto in cifra e dominio ariostèo.  
MARZIO PIERI, *Dedalo Tasso*, 1990

### «UNA TORTA TUTTA DA MANGIARE»

A New York Luca Ronconi non ci voleva proprio andare. Chissà quali pregiudizi culturali resistevano in uno dei registi teatrali più costruttori e meno statici della scena europea dell'ultimo secolo. Forse quello della logica del consumismo, dell'intrattenimento come mercato, della verticalità inutilmente esibita.

Anche Natalia Gončarova, come puntualmente ricorda la poetessa Marina Cvetaeva, detestava lo spazio ristretto e ascensionale di Manhattan, a cui preferiva l'orizzonte, a perdita d'occhio, e per questo a suo dire più democratico, della sconfinata Madre Russia: «New York (dove la chiama la gloria) è ancor meno terra dell'oceano»<sup>1</sup>.

Strano davvero. Così concentrato sulla costitutiva dimensione deperibile del fare teatrale, Ronconi non trovava in questa città d'acciaio e vetro la scena imperitura di una resistenza a tutto ciò che è precario<sup>2</sup>. L'economia di una massima dispersione della modernità, se non proprio «una torta tutta da mangiare», come invece fu per Pier Paolo Pasolini, sempre affamatissimo, giusto pochi anni prima<sup>3</sup>. Senza addirittura risalire al più metafisico Giuseppe Antonio Borgese, al quale nel 1931, in fuga dal fascismo, New York apparve subito «città assoluta»<sup>4</sup>. O come invece per il più recente contrasto tra il postmodernismo nomadico di Philippe Sollers, che a New York vede praticamente inverarsi lo spazio e il tempo del *Paradiso* dantesco<sup>5</sup>, e l'antimodernismo *blasé* di Marc Fumaroli, che nel tempo corto della storia americana preavverte invece già il deserto globale di oggi<sup>6</sup>. (E viene subito voglia di richiamare Adorno: «Chi odia la distruzione, non può fare a meno di odiare anche la vita: solo il morto, l'inanimato, è l'immagine adeguata del vivente non deformato»<sup>7</sup>).

A Luca Ronconi, dopotutto, è sempre piaciuto cancellare le tracce, rimuovere i materiali, allontanare i riconoscimenti. Addirittura auspicando, per se stesso, di dimenticare e perdere il proprio «lessico scenico»<sup>8</sup>. Memoria e oblio sono le condizioni di un teatro soprattutto

<sup>1</sup> Marina Cvetaeva, *Natal'ja Gončarova*, Torino, Einaudi, 1995, p. 65.

<sup>2</sup> Cfr. Luca Ronconi e Gianfranco Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 41: «[LR] Quel che facciamo continua a restare terribilmente deperibile, ma noi continuiamo ad esserci».

<sup>3</sup> Francesca Berardi, *Pier Paolo Pasolini a New York. Un amore possibile*, in «Il Sole 24 Ore», 21 dicembre 2012 (<http://www.ilssole24ore.com/art/cultura/2012-12-21/anni-pierpaolo-pasolini-york-112908.shtml?uuid=ABZPL7DH>).

<sup>4</sup> Giuseppe Antonio Borgese, *Atlante americano* (1936), a cura di Ambra Meda, Firenze, Vallecchi, 2007, p. 51: «Città supremamente, città assoluta è questa: Nuova York».

<sup>5</sup> Philippe Sollers, *Visione a New York* (1980), Milano, Spirali, 1981.

<sup>6</sup> Marc Fumaroli, *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images. Journal 2007-2008*, Paris, Fayard, 2009.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino, Einaudi, 1994, p. 83.

<sup>8</sup> «Lo spettacolo lo tengo a mente tutto. Mi faccio in testa le possibilità di un lessico scenico che poi in parte è mantenuto, in parte è a perdere...», si tratta di un'intervista di Anna Bandettini per «la Repubblica» (2011), ora parz. in Luca Ronconi, *Il palcoscenico dell'utopia*, a cura di Massimo Luconi, Firenze, Edizioni Clichy, 2016, p. 90.

to mentale, non fisico. E subito verrebbe da concludere che tutto il teatro di Ronconi sembra quasi mistificare, ai limiti del problematico se non proprio della rimozione, il corpo. A sostegno di ciò, la sua sensibilissima agilità nel collaudare perfette regie di opere liriche, tutte aperte sulle circostanze artistiche e le commissioni, come da lui stesso ribadito<sup>9</sup>. Anche proprio perché richieste con un minimo ridotto sulla direzione dei cantanti, i cui corpi – lo sappiamo – non sono quasi mai le voci di cui dispongono.

E poi vengono in mente le acrobazie, i travestimenti e i funambolismi di tanti suoi lavori teatrali, «l'exasperazione dei movimenti fisici» che Franco Quadri ci ha insegnato a riconoscere fin da *I lunatici*, realizzati da Ronconi nel 1966. Ma anche l'uso successivo dell'immobilità, a contraggenio dei tanti macchinari volumetrici dentro cui i corpi hanno potuto (finalmente, sembrerebbe) sparire: insomma, forse questa questione del corpo come problema nel lavoro di Ronconi, pesa un poco più di un esile sospetto.

Per il regista il lavoro dell'attore è tale soprattutto perché «si esprime nella propria lingua», non certo perché una tale epifania dell'espressione avviene in un corpo. Ma, sempre ancora nelle sue stesse parole, in quanto «funzione di una, per così dire, testualità scenica»<sup>10</sup>. E il paradigma di questa testualità altro allora non è che il libro: per lui, «il rapporto dello spettatore con il fatto teatrale» è per tutto «simile a quello che il lettore instaura con il libro»<sup>11</sup>.

L'esperienza del lavoro degli attori sul testo è, dunque, una esperienza vissuta e non comandata, capace di rispondere finanche «alla sinuosità della lettera del testo»<sup>12</sup>, ben al di là del «genere teatro» in cui spesso i testi sono scritti. Ma sempre soltanto «le parole dell'autore quali sono», «l'opzione per la *non-rappresentazione* dei testi, a profitto di altre forme di lettura, o di offerta di conoscenza»<sup>13</sup>, più

<sup>9</sup> Luca Ronconi, *Tre opere d'occasione: Orfeo, Viaggio a Reims, Aida*, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 16-17. Sulla inutile demarcazione tra il suo operato in ambito lirico e di prosa, si veda opportunamente Alberto Bentoglio, *Ronconi e la lirica*, in *Luca Ronconi e il suo teatro (Settimana del teatro, 8-15 aprile 1991)*, a cura di Isabella Innamorati, Roma, Bulzoni, seconda ed. riveduta e aggiornata 1996, pp. 25-40.

<sup>10</sup> Luca Ronconi, *Una sfida al teatro che non vuole professionisti*, in Id., *Lezioni per l'attore di teatro (con interventi di attori, autori e studiosi)*, Torino, Fiornovelli, 1997, pp. 10-11.

<sup>11</sup> Luca Ronconi, in Maddalena Lenti, *Luca Ronconi Un'idea di teatro. Conversazioni e testimonianze*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 14.

<sup>12</sup> Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, p. 12.

<sup>13</sup> Franco Quadri, *Nel territorio dell'utopia*, in *Luca Ronconi: utopie senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, a cura di Italo Moscati, fotografie di Marcello Norberth, Venezia, Marsilio, 1999, p. 75.

che nella fedeltà, nella pertinenza e nella integrità/totalità della loro lunghezza, secondo proprio un inesorabile calcolo. Un lavoro di forte testualizzazione dei corpi che non ha lasciato spazio alcuno al loro possibile disordine anatomico<sup>14</sup>.

Ed eccolo già subito tutto qui, anche, il “problema” dell’*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto, nella riduzione di Edoardo Sanguineti e la regia di Luca Ronconi, andato in scena a Spoleto il 4 luglio del 1969, rimasto in vita per una *tournée* trionfale in Europa fino ad approdare a New York: prima di chiudere, vi resistette per poco più di tre settimane, nel novembre del 1970.

«Vero e proprio “caso teatrale”», il cui enorme successo «non si tradusse nella nascita di un nuovo modello di teatro»<sup>15</sup>, forse anche perché, come ancora ci insegna Adorno, in una società di furfanti (*rackets*) il suo modello più fedele e vincente «è proprio il contrario del collettivo, e cioè l’individuo come nomade»<sup>16</sup>. Fu allora evento unico e irripetibile, generato in troppo stretto rapporto carnale con il «primo grande romanzo europeo dell’età moderna»<sup>17</sup>. Ma, come puntualmente ricordava in quegli stessi anni Alain Robbe-Grillet, «il solo discorso narrativo ufficialmente riconosciuto oggi dalla gran massa dei lettori [e spettatori], è un discorso fossile»<sup>18</sup>. Dunque, la conclusione della trionfale *tournée* dell’*Orlando*, quasi prevedibile, fu repentina e non proprio felice: per gli organizzatori il debutto a New York avrebbe dovuto essere il punto di partenza per una lunga serie di repliche nei *campus* delle principali università americane per tutto l’anno successivo. Invece fu il luogo del suo ultimo compimento. Una pregiudiziale ricezione, dovuta a questioni interne più politiche che culturali, legata alle lotte sindacali dei portuali contro le politiche culturali dell’amministrazione dell’allora sindaco John V. Lindsay, hanno compromesso la sopravvivenza di un’operazione teatrale di grande impegno produttivo. Inizialmente programmata su uno dei moli dismessi sul fiume Hudson, e dopo un accordo finalmente raggiunto tra l’amministrazione e i sindacati ma giudicato

<sup>14</sup> Cfr. Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, soprattutto pp. 15-25.

<sup>15</sup> Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 162.

<sup>16</sup> Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 42.

<sup>17</sup> La definizione è di Edoardo Sanguineti, *La macchina narrativa dell’Ariosto* (1974), ora in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 65.

<sup>18</sup> Alain Robbe-Grillet su «Le Nouvel Observateur», 26 giugno 1970, ora in Id., *Progetto per una rivoluzione a New York* (1970), Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 179.

tardivo, la sede per l'*Orlando* fu individuata in Bryant Park, nel cuore di Manhattan e alle spalle della sede principale della New York Public Library. Con il massimo di esposizione possibile, dunque, e il rischio di una fastidiosa invasione nel cuore della città non proprio pacifica. Una imponente e ingombrante tensostruttura, ribattezzata Bubble Theater, fu costruita appositamente, dopo aver fatto spazio smantellando il verde del parco, e il debutto poté avere luogo: le recensioni inizialmente negative, con una coordinata coda polemica sui giornali (anche Luciano Berio intervenne sulle colonne del «New York Times» a favore dell'operazione «polifonica» di Ronconi), resero tuttavia impossibile la sua sopravvivenza. Grazie alla scoperta di tutta la documentazione che uno degli organizzatori americani, Dick Feldman, ha lasciato alla New York Public Library for the Performing Arts, in questo libro provo a ricostruire l'intera vicenda per mostrare, in tutta questa storia materiale, la forza intatta di un'utopia possibile: quella di un teatro popolare e collettivo ritrovato perché capace di mantenere in comune l'intero immaginario della sua festa. Un teatro inedito, *vissuto* e attivamente partecipato dallo spettatore perché liberato nuovamente dagli ordinamenti dell'unità e della logica. Dunque, a New York il gigantismo dell'*Orlando* mostrò tutta la sua fragilità e una trionfale parabola giunse qui al suo inevitabile compimento.

È lo spettacolo di cui forse Luca Ronconi parla meno, quasi mai nelle ultime testimonianze. Franco Quadri dedica un intero capitolo della sua monografia del 1973 sul lavoro di Ronconi, allora quarantenne, sotto il titolo *La condanna dell'Orlando*, richiamando le difficoltà a riprendere ogni volta una macchina complicatissima e a «fronteggiare un'ennesima serie di sostituzioni, nelle difficoltà impresariali e economiche di ricostituire la sterminata compagnia». Ne consegue l'inevitabile «incasellamento» del regista con «quella proposta-laboratorio», legato e vincolato come a un vero «fantasma da sublimare» e «liberarsene finalmente». Una proposta che, secondo Quadri, un sistema teatrale comunque inefficiente ha fatto naufragare, lamentando da subito anche le difficoltà per la realizzazione di una completa testimonianza filmata<sup>19</sup>.

Per Ronconi è un lavoro ai limiti del rimosso, ma solo verbalmente, e chissà se con fastidio, non tanto per quell'eccesso di riconoscimento che ebbe, o di sovraesposizione di un modello tea-

<sup>19</sup> Quadri, *Il rito perduto*, cit., pp. 161 ss.

trale comunque dirompente, innovativo, all'epoca necessario e poi senz'altro rimasto esemplare. Ma per quell'attacco alla lingua e alla recitazione messo in atto da cinquantacinque corpi polivalenti, irriducibili a soluzioni complessive, tenacemente spesso anche fuori controllo. Una vera e propria esperienza del caos e della "guerra" che trovò nella pratica teatrale (anche incosciente, dunque felicemente fuori di sé) un suo possibile riordino generativo («come per miracolo») capace di non tradire il disordine della sua origine, così come ricordato da una delle maggiori protagoniste di quell'esperimento, Mariangela Melato:

Io ho avuto la fortuna di partecipare all'*Orlando*. È stato un capitolo assolutamente unico e irripetibile per tutti quelli che vi hanno preso parte. Ne siamo stati consci fin da allora. Oggi ci ritroviamo come reduci del Vietnam, accomunati da un'esperienza straordinaria. In realtà, allora non ci rendevamo ben conto di quello che stavamo facendo. Alla prima a Spoleto noi stessi siamo stati sorpresi dalla piega che prendevano le cose. C'erano pezzi fatti magari per chi arrivava in ritardo che diventavano protagonisti della storia. Per la prima volta in Europa era il pubblico che sceglieva e determinava il successo di una storia piuttosto che un'altra, di un episodio piuttosto che un altro. La famosa contemporaneità d'azione alle prove ci sembrava un gioco, talvolta un gioco molto incasinato. Ci chiedavamo: "Sentiranno te, sentiranno me, non sentiranno niente, non andremo mai in scena". Poi, la sera della prima, tutte le storie, tutte le situazioni si sono improvvisamente riannodate. Tranne qualcuno che correva impazzito per paura d'essere ferito ai calcagni e qualcuno che brontolava perché era costretto a stare in piedi, a parte questo sgomento iniziale, tutto è andato in ordine come per miracolo. Lo spettacolo aveva un suo ordine nel caos totale: era meraviglioso<sup>20</sup>.

Così è nato il mito composito di «quelli dell'*Orlando*». Mito che raccoglie diverse tipologie e generazioni di interpreti in una compagnia indipendente, in pieno spirito di autogestione negli spostamenti per tutta Europa. «Recitavamo *Orlando* a New York e di giorno provavamo xx [1971] in albergo. All'inizio eravamo davvero senza rete» come ricorda Anna Nogara, che fu Bradamante nel cast ameri-

<sup>20</sup> Luca Ronconi e la ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro, a cura di Franco Quadri, in collaborazione con Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1999, *L'Orlando furioso* (Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato), p. 44.



cano<sup>21</sup>. E con poca attenzione e tanta diffidenza dalle istituzioni italiane, poiché a quel tempo, come ricorda l'organizzatore di Ronconi, «non era tanto forte il senso di un lavoro quasi burocratico che sento oggi». Così prosegue la memoria di Paolo Radaelli sulla conclusione americana dell'avventura dell'*Orlando*:

Faccio un intarsio – lo chiamo intarsio perché ha riguardato più me che la carriera di Luca – a proposito dell'*Orlando* a New York. Luca non ci voleva andare, io sì, anche perché il contratto prevedeva un rientro economico dopo un'esposizione sicuramente gravosa [...]. A New York ho respinto tre raccomandate nelle quali mi si comunicava che le repliche dello spettacolo erano da considerarsi concluse e che dovevamo partire con il primo aereo per l'Italia. Sono riuscito dopo la prima raccomandata, ricevuta l'indomani del debutto, a convincerli a restare ancora una settimana. Alla fine della seconda settimana e al recapito della seconda raccomandata sono riuscito, non ricordo proprio come, a convincere a farci restare ancora una terza settimana. Siccome gli incassi cominciavano a essere buoni, ma non abbastanza per fermare la terza raccomandata mi sono comunque inventato qualcosa per tentare una quarta, ultima settimana. Una pagina intera del «New York Times» divisa in due: da una parte tutte le dichiarazioni di chi aveva trovato geniale lo spettacolo, dall'altra parte tutte le stroncature, compresa una dichiarazione di [Giancarlo] Menotti: «Non avevo amato lo spettacolo a Spoleto, continua a non piacermi!». Se fossimo riusciti a toccare un certo incasso settimanale saremmo rimasti i tre mesi previsti dal contratto. Per una piccolissima differenza in meno dovuta alla flessione dell'ultima replica la nostra presenza a New York si era conclusa. In un mese, però, e non in soli tre giorni<sup>22</sup>.

Da Spoleto a New York, dalla chiesa di San Niccolò al Bubble Theater di Bryant Park, passando per molteplici riprese e cast, alla fine, per Ronconi, quella torta divenne immangiabile.

#### LA ROTTURA DEL PALCOSCENICO

Nella chiesa sconsacrata di San Nicolò, la messinscena dell'*Orlando* inaugura un nuovo modo di intendere l'uso dei dispositivi teatrali nel loro rapporto sia con la letteratura e sia con il pubblico: secon-

<sup>21</sup> *Ibid.*, xx, *prospettive per il futuro* (Colette Godard, Anna Nogara, Claire Dubamel), p. 49.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *Gli anni più difficili e belli: l'organizzazione* (Paolo Radaelli, Luca Ronconi), pp. 39-40.

do una «struttura per blocchi di sequenze recitate simultaneamente sull'intera superficie utilizzata per la rappresentazione in un *continuum* spaziale che accoglieva indistintamente pubblico e attori»<sup>23</sup>. Resta ancora insuperata l'essenziale ma esaustiva descrizione, con numeri e dettagli dei materiali, di Franco Quadri:

*L'Orlando Furioso* che debutta ai primi di luglio del '69 nella chiesa di San Nicolò a Spoleto è uno spettacolo immaginato per 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, 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 agli 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<sup>24</sup>.

Si tratta dunque di «uno spettacolo-festa che invade chiese e piazze e diventa uno dei simboli della rivoluzione teatrale di quegli anni»<sup>25</sup>. Retrospectivamente, come un «avvenimento importantissimo per il suo regista che s'inventa un prototipo di spettacolo» con cui si misurerà per tutta la vita<sup>26</sup>.

Il lavoro di «riduzione» del testo, da Sanguineti inteso subito come una «mascheratura», archetipo di quello che poi si chiamerà, nella sua successiva prassi teatrale, «travestimento»<sup>27</sup>, decadde in «riduzione e sceneggiatura» cofirmata con il regista Ronconi, nell'edizione televisiva del 1975, quando cinque puntate in bianco e nero andarono in onda sulla Rai, in prima serata e nel palinsesto domenicale. A quel

<sup>23</sup> Claudio Longhi, *Nota critica*, in *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco* di Edoardo Sanguineti, a cura di C. Longhi, Bologna, Il Nove, 1996, p. 13.

<sup>24</sup> Quadri, *Il rito perduto*, cit., p. 94.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>26</sup> Franco Quadri, *Con l'Orlando Furioso di Ronconi alla riscoperta del meraviglioso*, in *Il Patalogo* 22, Milano, Ubulibri, 1999, p. 298.

<sup>27</sup> Su cui si veda molto opportunamente Claudio Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, ETS, 2006, p. 63.

progetto poetico-teatrale originale, in qualche modo, l'operazione televisiva (come già quella filmica, subito abortita, iniziata nel 1971 e arrivata nelle sale nel 1974) non solo rinunciava, ma lo tradiva e cancellava, consegnando alla memoria collettiva un diverso, per molti aspetti opposto pur se non meno potente ed efficace, patrimonio visivo. Per questo occorre oggi tornare a distinguere e ad aggiornare la forza innovativa di quell'importante debutto e la successiva sua vita teatrale.

La sua genesi, infatti, è più articolata di quanto finora documentato. Fu Paolo Radaelli, che era stato redattore per «Il Verri» di Luciano Anceschi, a introdurre Sanguineti a Ronconi<sup>28</sup>. Dopo che Ronconi, durante l'allestimento dei *Lunatici* nel cortile del Palazzo d'Urbino, suggestionato dallo spazio, immaginò di «fare una festa rinascimentale in un ambiente come questo», e come conseguenza (chissà forse anche memore di un progetto abortito di Luchino Visconti del 1949 e di cui riferirò più avanti) Ronconi pensò che «probabilmente l'*Orlando furioso* sarebbe [stato] un buon materiale per inventare uno spettacolo»<sup>29</sup>. È la forza dei materiali sulla dimensione immaginale a condurre ciò che è ancora impreciso verso l'epifania di quanto gli sarà più proprio:

Com'è successo quasi sempre, e come continua a succedere, siamo partiti con un progetto abbastanza impreciso, prevedendo, senza troppa consapevolezza, che cosa avrebbe dovuto venirne fuori, lasciando che fosse la materia stessa a determinare la direzione che avrebbe dovuto prendere<sup>30</sup>.

Lasciare che sia la materia a determinare la direzione: io credo sia qui all'opera la lezione più autentica di Eugène Minkowski, molto cara a Ronconi, sul divenire e il carattere irrazionale del tempo, il quale descrive come esso si dà a noi, in maniera immediata, nella coscienza; così Ronconi la applica alla direzione della materia, il cui movimento è determinato da ciò che essa è già, e che deve “soltanto” essere riconosciuto, trovare il suo spazio<sup>31</sup>.

Alle spalle vi erano senz'altro le esperienze interdisciplinari del

<sup>28</sup> Luca Ronconi e la ricerca di un metodo, cit., *Gli anni più difficili e belli: l'organizzazione* (Paolo Radaelli, Luca Ronconi), p. 41.

<sup>29</sup> *Ibid.*, *L'Orlando furioso* (Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato), p. 43.

<sup>30</sup> *Ivi.*

<sup>31</sup> Cfr. Eugène Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (1933), Torino, Einaudi, 1971 e 2004, pp. 13-41.

Gruppo 63, e della neoavanguardia italiana di cui Sanguineti era stato un protagonista non secondario. Tuttavia, la ragnatela che occorre ridisegnare tocca più direttamente, almeno in prima istanza, le questioni della forma. Ancora Sanguineti aveva collaborato nel 1963 con Luciano Berio per *Passaggio* (Piccola Scala, 6 maggio 1963, Milano), “messa in scena” musicale in cui le «situazioni, stazioni» del testo «non costituivano una vicenda compatta, [ma] erano episodi staccati», come ricorda lo stesso Sanguineti: «Era evidente anche l’influenza brechtiana e di un effetto di straniamento ricercato attraverso la frantumazione della narrazione»<sup>32</sup>. A partire dalla *macchina* narrativa di Ariosto, sono soprattutto le scelte drammaturgiche di Sanguineti che fanno dell’evento, che prende vita a Spoleto, qualcosa di inappropriabile. A partire dalla ricerca di un effetto di spaesamento (ossia di labirinto) di ciò che è stato incorporato come familiare (la lettura scolastica dei classici). Un effetto ottenuto attraverso la pratica di un montaggio aperto, ossia non lineare né unitario, proprio come quello già sperimentato nel suo secondo romanzo *Il giuoco dell’oca* che Sanguineti pubblicò nel 1967, e che da Luca Ronconi, «un empirista nato»<sup>33</sup>, fu assunto come modello: Radaelli ricorda che «da questo [romanzo] è nata l’idea di uno spettacolo che nessuno avrebbe potuto vedere per intero»<sup>34</sup>. È l’utopia di uno spettacolo infinito, nel tempo e nello spazio, affinché nella liberazione della percezione si possa emancipare, in fondo, anche la partecipazione dello spettatore. Così infatti Ronconi, in una delle sue rare pronunce politiche sul suo lavoro, a un preciso crocevia storico, nel *camouflage* delle coincidenze:

Allora come adesso m’interessava, mi appassionava e m’incuriosiva l’idea di uno spettacolo infinito nel tempo, nello spazio o comunque nella percezione dello spettatore, uno spettacolo a cui poter partecipare in modo frammentario, discontinuo, lasciando allo spettatore qualsiasi tipo di libertà. *L’Orlando Furioso* era questo. Poi, per pura coincidenza storica, nello stesso periodo si scendeva in piazza, si facevano manifestazioni... ma è stata una pura coincidenza<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> In *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di Giuliano Galletta, Genova, Il Melangolo, 2005, pp. 38-39.

<sup>33</sup> La definizione è di Franco Quadri, *Nel territorio dell’utopia* (1981), ora in *Luca Ronconi: utopie senza paradiso*, cit., p. 70.

<sup>34</sup> *Luca Ronconi e la ricerca di un metodo*, cit., *L’Orlando furioso* (Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato), p. 43.

<sup>35</sup> Ivi.

Ma per Radaelli non fu affatto una coincidenza, poiché «allora è stato detto che si era rotto il palcoscenico»<sup>36</sup>. A partire dalla riduzione testuale approntata da Sanguineti, fu infatti uno spettacolo letteralmente costruito senza pareti. Addirittura ne risultò, in prima battuta, «un montaggio grafico» con il regista tutto preso da fogli forbici e nastro adesivo per imbastire, sul pavimento, «collages di versi in colonna allineati in composizioni cartacee di sterminate dimensioni»<sup>37</sup>.

La cultura materiale coincise qui, letteralmente, con la funzione del gioco: il manufatto dell'inedito copione realizzava già l'idea di un nuovo spazio scenico, era già un nuovo mondo che solo un teatro fuori norma e in rivolta poteva immaginare. E fu proprio, questa libertà materiale dell'immaginazione, un inedito modo ecologico di intendere la relazione con un classico della letteratura (italiana) e di estenderne la validità, di trovarne nuove ragioni di vita scenica, nel tempo presente. A proposito proprio dello spazio necessario all'*Orlando*, Ronconi fu subito programmaticamente creativo, non più secondo una suggestione "storica" o "canonizzante" ma in una sorta di collaborazione diretta, dunque ecocritica, tra l'umano e l'ambiente: «Ogni luogo può servire. Cominciamo a Spoleto in una chiesa, andremo in piazze, potremmo andare in cortili, garage ecc., dovunque ci sia la possibilità di contenere un certo numero di persone». L'occupazione dello spazio in queste nuove alleanze di corpi paralleli e in movimento nella loro ricezione, non rimanda forse a un nuovo discorso etico-culturale per il teatro che mostra quanto modelli performativi «basati sull'orizzontalità tra le forme di vita, sulla collaborazione, sull'interdipendenza (in termini ambientali, come sociali) siano in realtà preferibili a modelli basati sul dualismo e sulla competizione»<sup>38</sup>? Così ancora Ronconi: «Si tratta in ogni caso di uno spettacolo assolutamente impensabile nel teatro tradizionale, proprio perché ciò che lo fa vivere è il movimento del pubblico, la sua possibilità di dislocazione e articolazione»<sup>39</sup>. È senz'altro un invito del

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>37</sup> Quadri, *Il rito perduto*, cit., pp. 88-89. Così Claudio Longhi: «Il testo che ne nasce è spedito "a puntate" a Ronconi perché possa a sua volta smembrarlo, decidendo l'ordine di successione e di sovrapposizione degli episodi in vista della messa in scena» (Claudio Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, cit., p. 57).

<sup>38</sup> Serenella Iovino, *Ecocritica: teoria e pratica*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta* (2009), a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013, p. 19.

<sup>39</sup> Cesare Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 48

regista a superare la prospettiva tradizionale della ricezione frontale, e a rinnovare i modelli performativi per liberare il rapporto tra pubblico e scena in un nuova ecologia di relazioni complesse. E, ciò che più conta, questo vale anche e soprattutto per il lavoro dell'attore, sia sulla sua relazione con il pubblico e sia sul personaggio:

È assolutamente attraente, per un attore, condurre un personaggio al di fuori di quel tipo di continuità che dà il contatto convenzionale con il pubblico; o, ancora, *muoversi*, per così dire, tra i personaggi, passare dall'uno all'altro mentre si passa da un settore di pubblico all'altro. Molti attori, la maggior parte, recitano due o tre personaggi; e quegli stessi che rivestono un ruolo solo sono costretti a presentarlo a zone di pubblico sempre diverse. È in tal modo, poi, che qualsiasi personaggio viene ricevuto dal pubblico secondo un'angolazione differente, secondo una prospettiva polivalente. E vorrei sottolineare quanto ciò è significativo nei riguardi della convenzione teatrale<sup>40</sup>.

Si tratta, di nuovo, di un atteggiamento che oggi possiamo considerare *ecosofico* poiché mira a una restituzione della complessità contro l'alienazione delle convenzioni, proprio per «reimparare a rapportarsi al mondo secondo una visione non utilitaristica, ma libera»<sup>41</sup>.

Ed è questa una libertà io credo esemplare soprattutto nel lavoro di preparazione del testo ariostesco da parte di Sanguineti, che non si appropria mai del *Furioso* poetico (magari sovrapponendo o montando inserti a esso estraneo) ma che invece fa della pratica drammaturgica che parte da Spoleto qualcosa di inappropriabile, ne mantiene una certa purezza, accettando anche rinunce e respingimenti di intuizioni sceniche emerse dal lavoro sul testo ariostesco, e maturando poi personalmente nel suo lavoro teatrale il passaggio dalla pratica della riduzione alle esperienze successive, per quanto riguardo il suo teatro drammatico, cosiddette del «travestimento». Dallo smontaggio dell'*Orlando* ariostesco Sanguineti trova subito la dimensione orale (dunque genesiaca) dei cantastorie, come se dei veri e propri personaggi in cerca di un autore si presentassero «parlando di sé, presentando la propria situazione», da qui l'idea scenica:

Cantastorie che si potevano anche immaginare col tradizionale cartellone figurato, e con la bacchetta per indicare le varie vicende. Anche se,

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>41</sup> Iovino, *Ecocritica*, cit., p. 19.

formalmente, questo apparato è scomparso, esso è stato per me assai significativo e mi ha reso ancor più evidente, seppure nella sua forma eccessivamente didascalica, il carattere di continuo montaggio e smontaggio del poema ariostesco<sup>42</sup>.

Forse non fu (o non soltanto) una scelta formale ma la rivendicazione di una priorità della regia sulla drammaturgia: è nell'ordine delle cose, e lo si può capire e vedere dalla documentazione visiva (prevalentemente fotografica) nella organizzazione a precipite del movimento, dei violenti innesti delle macchine, dei bellicosi spostamenti di palco, nella affaticante presenza del pubblico<sup>43</sup>. Non vi poteva essere spazio alcuno per marcare il tempo epico e fittizio con cartelli didascalici o proiezioni illustrative: del «fondo dei Cantàri» da cui per Sanguineti viene fuori il *Furioso* ariostesco, restò soltanto nella scena di Ronconi, alla prova dei corpi degli attori, «il clima dei cantastorie». Il saggio critico sull'*Orlando* in forma di teatro rimase nei giochi di montaggio e smontaggio sul copione<sup>44</sup>. Perché il più forte effetto di *diegesi* è proprio quello che si instaura tra la riduzione testuale («dell'umile copista», come scrive Longhi<sup>45</sup>) e il tempo *visuto* della scena, con l'unico scopo – per questo condiviso – di far esplodere i punti di vista, moltiplicare le prospettive, e disseminare così una ricezione partecipata e comune perché finalmente libera.

Non a caso, in quello stesso anno del debutto a Spoleto, usciva per Einaudi, a cura dello stesso Sanguineti, l'eterodossa antologia sulla *Poesia italiana del Novecento* in cui, per la prima volta, uno spazio spropositato era dedicato a Gian Pietro Lucini (1867-1914), poeta dell'anarchia delle forme e della possibilità di una sperimentazione culturale e ideologica totalmente alternativa ai canoni correnti, in apertura di secolo «egualmente implacabile contro il trono e contro l'altare», e che fu soffocata poi dal fascismo<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 46.

<sup>43</sup> Cfr. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, cit., p. 73 («L'ultima parola sull'assetto del copione spettava, come ben sappiamo, a Ronconi e il regista decise di lasciar cadere la proposta dell'esplicita mutazione dei cantastorie in personaggi, rinunciando altresì al complementare apparato di proiezioni di diapositive su schermo previsto da Sanguineti come parodica citazione della prassi dei cantastorie di appoggiare a cartelloni figurati le loro narrazioni»).

<sup>44</sup> Così come li ritroviamo tutti nell'edizione critica del testo, mirabilmente restituita da Claudio Longhi (*Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di C. Longhi, Bologna, Il Nove, 1996).

<sup>45</sup> Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, cit., p. 57.

<sup>46</sup> *Parnaso italiano. Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi,

Inoltre, nel lavoro di «riduzione» operato da Sanguineti sul testo dell'*Orlando*, la scelta del passaggio dal tempo perfetto conchiuso all'uso di un tempo presente in corso<sup>47</sup>, riguarda direttamente la messa in comune di un'azione, perché «il personaggio, anziché essere descritto *si describe*, si guarda nell'atto di agire»<sup>48</sup>, restituendo alla sua natura dinamica e insieme sempre presente, sempre in corso, il divenire di questo suo mettere-in-comune come proprio una pratica di comportamento capace di costituire un legame tra coloro che ne intendono far parte e che lo riconoscono come tale: «un formidabile concentrato di punti di vista inconciliabili» e «una plurifocalità dell'immagine salutare per lo spettatore, troppo avvezzo al raggelato monocolo della prospettiva unica»<sup>49</sup>.

Elio Pagliarani, ad esempio, nella sua importante recensione alla prima spoletina ribadiva, sull'«Avanti» nel 1969, l'importanza di questo «noi» che vincola lo spettatore alla conquista del proprio spazio: «e noi spettatori dobbiamo proprio stare attenti a non farci schiacciare i piedi dalle ruote dei carrelli. E noi spettatori dobbiamo conquistarci spazio ogni volta: che è proprio un significato non secondario dello spettacolo»<sup>50</sup>. Mentre Italo Moscati ricorda come questa nuova idea di spazio in comune non poteva che mettere anche la mobilità degli stessi attori «sempre in pericolo nel traffico delle veloci macchine da scena che come trattori o carri del circo passavano tra le navate della chiesa sostituendo scenografie e orpelli immobili del solito teatro all'italiana»<sup>51</sup>.

La progettata insicurezza dei nuovi percorsi contro l'immobilità della tradizione. Era in gioco, dunque, molto più di una messinscena come «saggio critico», «lavoro di analisi e di sintesi» capace di

1969 («In questa dura battaglia culturale, Lucini riuscì sconfitto, non soltanto negli anni della sua vita, ma anche e forse soprattutto nella sorte postuma: ma con Lucini non era soltanto sconfitta una singolare esperienza di scrittore, ma tutta una possibilità di sperimentazione culturale e ideologica, che si trovò immediatamente stretta fra dannunzianesimo e marinettismi, tra militarismo e nazionalismo, per essere definitivamente sepolta dal ventennio nero», p. 162).

<sup>47</sup> Cfr. Maria Dolores Pesce, *L'Orlando Furioso*, in Ead., *Edoardo Sanguineti. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 55-65, nonché Mariafrancesca Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007, pp. 81-95.

<sup>48</sup> Quadri, *Il rito perduto*, cit., p. 87.

<sup>49</sup> Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, p. 291.

<sup>50</sup> Elio Pagliarani, *La gran festa dell'Orlando*, ora in Id., *Il fiato dello spettatore*, Venezia, Marsilio, 1972, pp. 102-104.

<sup>51</sup> Italo Moscati, *Sogni disarmati e disarmanti*, in Luca Ronconi: *utopie senza paradiso*, cit., p. 12.



rivelare «come è *fatto* il poema, qual è la sua sistemazione»<sup>52</sup>. Tantomeno, si trattava soltanto del ritorno all'ipotesi di un teatro come festa giocosa, collegata «a esperienze non necessariamente moderne; di teatro medievale, e barocco»<sup>53</sup>, secondo la posta o il rischio di un disegno inclusivo e avventato, perché «l'azzardo non fa parte della logica artistica di Ronconi. Le sue scelte sono sempre depurate dal gusto della scommessa fatta per sottrarsi a qualcosa, sono tasselli di un cammino che si corregge via via e che in apparenza sembra svincolato da obiettivi precisi»<sup>54</sup>.

Di cosa si è trattato, allora? L'impatto immediato, se non proprio l'obiettivo preciso, dell'*Orlando* di Ronconi fu invece quello di una autentica sopraffazione dei rituali codici performativi<sup>55</sup>.

«SULL'AMLETO O SULL'ORLANDO»

In una lettera di Italo Calvino a Luigi Nono, datata «San Remo 1 giugno 63», mentre giunge a maturazione l'impossibilità di trovare ragioni e necessità per una collaborazione fra i due tentata fin già dal 1958<sup>56</sup>, emerge *en passant*, come nella rapidità di una mera ipotesi speculativa, il contrappunto di un abbinamento proverbiale:

Caro Gigi – sempre prendo in mano i tuoi fogli, rileggo gli schemi, provo a immaginare storie. Fare una cosa con te mi piacerebbe moltissimo. Ma non ho immaginazione scenico-lirica. La dimensione «coro» mi sfugge. E anche quello slancio di poesia lirica collettiva che dovrebbe sostenere una tua opera. Alle volte mi sembra che solo la volontà possa risolvere tutto. E alle volte no, mi dico che se non c'è un'ispirazione vera non c'è niente da fare. Cosa dirti, caro Gigi. Tu hai idee molto chiare su quello che vuoi fare ed è giusto perché tu sai già quello che la tua opera sarà e significherà. Per me la estrema libertà mi lascia come nel vuoto. Se tu mi dicessi: fammi un libretto sull'*Amleto* o sull'*Orlando furioso* la mia funzione di produttore di arte applicata mi darebbe una libertà concreta. Così mi pare che non ce la

<sup>52</sup> Sanguineti, cit., in Quadri, *Il rito perduto*, cit., p. 88.

<sup>53</sup> Quadri, *Il rito perduto*, cit., p. 90.

<sup>54</sup> Moscati, *Sogni disarmati e disarmanti*, cit., p. 14.

<sup>55</sup> «Da un bravo regista si accetta qualunque sopraffazione», ricorda Alberto Arbasino (*Il Bardo sotto un tetto di nylon*, in Id., *America amore*, Milano, Adelphi, 2011, p. 41)

<sup>56</sup> Cfr. Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, Palermo, L'Épos, 2007, p. 76 («L'idea di realizzare un teatro nuovo, che partisse dalla frantumazione della struttura del "libretto", roba da museo», era già evidente nel 1958, quando Nono aveva chiesto a Calvino di collaborare al progetto di un teatro del "nostro tempo"»).

faccio a entrare nel mondo poetico tuo né a sviluppare il mondo poetico mio. Insomma, se mi viene un'idea formidabile ti scrivo ti telegrafo vengo a Venezia in aereo. Ma intanto non voglio che il tuo lavoro resti ostacolato da una prospettiva aleatoria. Lo scrivere ha una sua imprevedibilità e... Santodìo, sono proprio pieno di rabbia di non esser stato capace e capisco tutto quello che ti passa per la mente. Verrò presto a Venezia a trovarti. Ti abbraccio. Calvino<sup>57</sup>.

Ed è già, questa inedita lettera, una splendida riflessione sulla difficoltà di un lavoro comune al di là della mera distribuzione delle parti, del rispetto neutrale dei ruoli, delle rivendicazioni inconfessabili sulle tentazioni dell'opera, tra volontà di fare (e di saper fare) e un'ispirazione da attendere (di là sempre a venire).

«Se tu mi dicessi: fammi un libretto sull'*Amleto* e sull'*Orlando furioso*»: la correlazione ipotetica, ben salda nella rivendicazione di due titoli provenienti dal canone letterario occidentale, quale unica possibilità di «libertà concreta» per Calvino è qui posta a contrapposizione di una paura del «vuoto» come perdita del controllo, ansia di non saper padroneggiare l'evento, di doverne essere in qualche modo in balia, e di non poter corrispondere al proprio mondo poetico. Ecco il rifiuto della propria voce di mettersi in gioco nel darsi come interprete di un dialogo che, nel suo *partage*, le assegnerebbe la sua destinazione<sup>58</sup>.

Al di là di ogni enfasi collettiva, il lavoro comune può coincidere con il desiderio di modificare i rapporti tra chi vi partecipa, e chiamare in causa i concetti e gli affetti in gioco tra coloro che dialogano nella comunicazione. In una comunità senza fondamenti, così come quella narrata da Nancy, spesso può succedere di non cadere in piedi. Così infatti, occorre in questa lettera osservare, la «dimensione corale», la «poesia lirica collettiva», dunque l'esperienza più libera e meno esclusiva del processo creativo che Italo Calvino riconosce al mondo compositivo di Luigi Nono, risultano proprio come un impedimento all'«ispirazione vera» di chi si trova più a suo agio nel calcolo preciso e nella misura prevista e prevedibile, nel concreto degli schemi e negli interventi ordinati direttamente sul canone. È la paura per il «dilettantismo» derivante da una «qualche urgenza

<sup>57</sup> Lettera manoscritta conservata presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia (segnatura: Calvino/1 63-06-01).

<sup>58</sup> Cfr. Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci verso una comunità senza fondamenti*, a cura di Alberto Folini, Padova, Il Poligrafo, 1993.

estriore», che si sostituisca all'«abbandono assoluto a cercare la verità del mondo e di se stessi, disinteressatamente»<sup>59</sup>. Il che significa, anche, panico per l'irrazionale e l'impuro che ogni pratica di lavoro inclusiva e collaborativa in qualche modo comporta: insomma, la paura del caos<sup>60</sup>. Calvino vuole sempre cadere in piedi.

Così, di quell'abbinamento esemplare e dissuasivo, e che voglio immaginare ci avrebbe consegnato, nell'ipotesi stellare e fantascientifica di un *Orlando Furioso* musicato da Luigi Nono, una meravigliosa drammaturgia acustica senza dubbio alcuno *in partibus infidelium*, non ci resta che il fantasma acusmatico di una lacuna.

Di Italo Calvino resta invece una riscrittura «con brio divulgativo» dell'*Orlando furioso* di Ariosto, «prima nel 1967 per la radio, poi nel 1970 in un volume einaudiano»<sup>61</sup>, che lungi dall'essere un atto di resistenza e di rilancio dell'idea del classico (della letteratura, in questo caso) contro la barbarie del consumismo e della cultura di massa, resta un mero esercizio di passaggio di codice (dal volgare cinquecentesco alla lingua «rapida e leggera», vorrei scrivere «impersonale», da «guida» di un «discepolo di Northrop Frye»). Calvino riscrive Ariosto come per contenere la tumultuosa polifonia del *Furioso* in una nuova e fraudolenta monodia, se pur polimetrica, in cui la parvenza di un ordine della lettura sembra finalmente potersi ristabilire<sup>62</sup>.

In alcun modo, invece, insofferente «per l'irrazionale, per l'umbratile, per la bislaccheria e il capriccio»<sup>63</sup>, a un precedente crocevia storico – e siamo infatti nel 1949 – Luchino Visconti progetta (ma non realizza) un inedito allestimento «estremamente avanzato» rispetto alla generazione futura neoavanguardista, tutto calcolato sulla «dilatazione della forma-teatro»:

La prima idea è un *Orlando furioso* da Ariosto concepito “smembrandolo in un certo numero di scene da recitare in luoghi diversi, alla maniera dei

<sup>59</sup> Sono parole di Calvino raccolte da Alberto Arbasino, *Italo Calvino*, in Id., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2015, p. 125.

<sup>60</sup> Ivi («Ma insomma mi pare che la nostra cultura lasci troppo terreno in mano all'irrazionale: sia la cultura storicistico-marxista sia la cultura neopositivistica»); nel 1969 Calvino pubblica *Il castello dei destini incrociati*, romanzo breve fantastico compreso nel volume *Tarocchi - Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* in cui reinventa le storie di Orlando pazzo per amore e di Astolfo che parte alla ricerca del suo senno perduto.

<sup>61</sup> Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 39. E cfr. *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>62</sup> Wiley Feinstein, *Humility's Deceit: Calvino Reading Ariosto Reading Calvino*, New York, Bordighera Press, 1995.

<sup>63</sup> Alberto Arbasino, *Luchino Visconti*, in Id., *Ritratti italiani*, cit., 2015, p. 519.

cantastorie”, nello spazio *en plain air* dei Giardini di Boboli. [...] Visconti pensava così a un allargamento della nozione di testo drammaturgico, intuendo forme e modalità che troveranno piena realizzazione nel teatro di ricerca degli anni Sessanta<sup>64</sup>.

È senz'altro un incredibile antecedente<sup>65</sup>. E con buona pace delle sirene che cantano il teatro di Luca Ronconi «come un evento che non ha modelli che lo precedono»<sup>66</sup>. L'incompiuto progetto, «che doveva essere realizzato in diverse azioni spezzate e dislocate in diversi punti di Boboli»<sup>67</sup>, rischia di passare per «un collegamento tra Visconti e il Nuovo Teatro» proprio «nel diritto del regista di usare creativamente il testo, nella contaminazione dei linguaggi (teatro, cinema, danza, opera), nella costruzione di totalizzanti dinamiche di gruppo, nella spiccata vocazione politica, nei temi del sesso, della violenza e del conflitto uomo/società»<sup>68</sup>. Tra le carte inedite di Luchino Visconti, oggi conservate alla Fondazione Gramsci di Roma, non resta però che una sinossi incompleta della trama del poema ariostesco<sup>69</sup>, e una lettera da cui si evince qualche intento di regia, tra una lunga negoziazione con il postulante Maggio Musicale Fiorentino e i personali malumori del regista per le recenti delusioni del suo cinema (*La terra trema* è fischiato al Festival di Venezia del 1948)<sup>70</sup>. Ma non può non sfuggire che qui, il rapporto con il testo di Ariosto, molto probabilmente si sarebbe giovato di «arbitrarie trasposizioni d'epoca, basate su ipotesi critiche seducenti e inconsistenti», come giustamente ricorda Arbasino per altre consimili realizzazioni<sup>71</sup>. Nessuna sopraffazione dei codici performativi, nessun farsi carico di una messa-in-comune delle pratiche e dei saperi,

<sup>64</sup> Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 228.

<sup>65</sup> Devo la preziosa segnalazione a Carmelo Rifici che qui ringrazio.

<sup>66</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., 1973, p. 11.

<sup>67</sup> *Visconti: il teatro*, catalogo della mostra a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale di Reggio Emilia, p. 205.

<sup>68</sup> Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti*, cit., p. 168.

<sup>69</sup> Cfr. *Il fondo Luchino Visconti. Guida alla consultazione*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino, Roma, Fondazione Istituto Gramsci Onlus, 2003, p. 28 (con la riproduzione fotografica della prima pagina).

<sup>70</sup> La documentazione si legge in *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino: cronaca del "Troilo e Cressida" e dei progetti non realizzati dal 1948 al 1953*, in *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2006, pp. 15-20.

<sup>71</sup> Alberto Arbasino, *Luchino Visconti*, in Id., *Ritratti italiani*, cit., 2015, p. 519.

nessuna attesa per quanto blanda, e aggiungerei fin troppo attesa, di rivoluzione.

Un'altra analogia possibile e antecedente paragonabile all'*Orlando* italiano del 1969, certo di diversa natura ma ugualmente in forte «discontinuità» con la tradizione perché operazione basata su una storia originale, un classico, e che tutti conoscevano, è la riscrittura dell'*Hamlet* (1964 poi rivisto nel 1966) di Charles Marowitz (1934-2014), così come suggerita da Alberto Arbasino:

come nel rimaneggiamento dell'*Orlando Furioso* allestito da Sanguineti stesso per lo spettacolo di Luca Ronconi, che ha conseguito un successo felicissimo e si basava su una trovata di Charles Marowitz per l'*Amleto*: far pronunciare tutte le battute contemporaneamente da tutti i personaggi, in luoghi diversi...<sup>72</sup>.

Più in generale, Marowitz utilizza la pratica del *collage* per rimontare e parcellizzare l'ordine lineare di un testo canonico, per assediare l'unità formale attraverso cui un'idea di armonia testuale viene percepita e stabilita. E qui si sovrappone assai fortemente l'immagine sopra richiamata di Ronconi che a Spoleto riceve le parti del testo da Sanguineti, e le assembla e sposta e ricolloca a terra come a costruire, in un *collage* visivo, la mappa inedita di una nuova realtà teatrale. Ma quella del *collage* ha una funzione anche metacritica, perché produce distanza, che è l'unico scenario capace di strategia e resistenza contro le illusioni della rappresentazione:

La tragedia fu montata come un collage con le linee contrapposte, le sequenze manipolate, i personaggi tagliati o mescolati, l'intera storia recitata in brevi, discontinui frammenti che sembravano essere lampi subconsci della vita di Amleto, usando però le parole di Shakespeare, benché ne fosse radicalmente mutata la disposizione<sup>73</sup>.

Questo registro aperto della «disposizione» (la *dispositio* è sempre luogo di scelte perentorie) consuona perfettamente con il significato

<sup>72</sup> Alberto Arbasino, *Edoardo Sanguineti*, in Id., *Ritratti italiani*, cit., 2015, p. 441. Ma cfr. anche Charles Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, London - New York, Marion Boyars, 1978 e 2009.

<sup>73</sup> Charles Marowitz, *Note sul teatro della crudeltà* (1963), ora in Charles Morowitz e Simon Trussler, *Ribellione e rassegnazione. Teatro inglese dal 1957 al 1967* (1967), Bari, De Donato, 1969, p. 278.

più vero di *teatro sperimentale* teorizzato da Marowitz e che proprio nel 1968 era leggibile in italiano sulla rivista «Presenzasud»: «ideare modi ed espedienti grazie ai quali il teatro possa dare migliore espressione a idee ed esperienze per le quali i consueti canoni di rappresentazione si rivelino inadeguati»<sup>74</sup>. Su questo stesso registro si innestano anche «i criteri della compresenza e della sincronia» che nell'*Orlando* di Sanguineti e Ronconi «hanno dato corpo ad uno spettacolo vissuto interamente nello *status* della simultaneità»<sup>75</sup>. Ed è davvero curioso che questo smontaggio del tempo fossile, unilineare, continuo, oggettivo, quello insomma della cronologia, e del valore di cui è garante, ossia la verità, e sotto il cui impero la parola è definitiva come una sentenza, si faccia strada un nuovo possibile processo generatore, un «gioco» nel senso più forte del termine che accetta il disordine come architettura, e l'interpretazione come sostituto moderno della verità. È curioso, dicevo, ma certo non cursorio, che tutto questo sia avvenuto a più riprese e in differenti contesti convocando tanto le forze dell'*Hamlet* di Shakespeare quanto quelle dell'*Orlando* di Ariosto.

È la follia che guarisce la ragione dagli imbrogli dell'ideale, come vuole Yves Bonnefoy<sup>76</sup>? Oppure è la possibilità che un'immaginazione non coercitiva del desiderio possa liberarsi nella dismisura plurale di una esperienza teatrale del comune?

D'altra parte «solo i pazzi dicono la verità al dominio»<sup>77</sup>.

#### TEATRO «VISSUTO», TEATRO DI INSIEME

Lo spettacolo sanguinetiano e ronconiano dell'*Orlando* che debutta a Spoleto, lo sappiamo, rompe radicalmente con la visione tradizionale, da platea, di un evento teatrale. L'idea di questo superamento della visione passiva si realizza molto bene con l'impianto scenico del *Furioso* che, ricordo, resta comunque vicenda di una follia ritrovata e sanata attraverso l'apertura di nuovi mondi: la partenza di Astolfo

<sup>74</sup> E così prosegue: «Per me, il teatro sperimentale deve occuparsi più di questioni tecniche e stilistiche che non di temi e di contenuti, ma tenendo presente – e si tratta di un “ma” importante – che l'attenzione ai mezzi è dettata dall'amore per il fine» (Charles Marowitz, *Teatro sperimentale*, in «Presenzasud», numero unico, 1968, pp. 49-50).

<sup>75</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 40.

<sup>76</sup> Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare* (2013), Palermo, Sellerio, 2014.

<sup>77</sup> Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 76.

per la luna alla ricerca del senno perduto di Orlando era l'episodio conclusivo della messinscena.

Ed era questa scena un'apertura di nuovi mondi ottenuta non attraverso un'epopea di conquista ma nella precisa rivendicazione di una liberazione dell'immaginazione:

Mentre le tecniche [del teatro contemporaneo] continuano a fondarsi sulla *contemplazione*, su qualcosa che *si può vedere*, per noi occorre oltrepassare del tutto la situazione teatrale, portarci verso il *vissuto*<sup>78</sup>.

Queste parole di Ronconi che rivendicano al vissuto una priorità sul contemplato, con di nuovo alle spalle l'assorbita poi rivendicata lezione di Minkowski, designano anche i concetti di una nuova idea di (lavoro in) comune di cui il teatro di Ronconi sembra qui (forse davvero per la prima volta) volersi fare carico. Il regista parla espressamente del «collegamento che si è stabilito fra Sanguineti e noi (noi attori, noi regista)» per tutto simile a quello che «esiste tra noi e il pubblico; non in rapporto all'accoglienza che il pubblico riserverà» – e non si tratta dunque di giudizio – «ma per il fatto che lo spettacolo vuol porsi come un *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*»<sup>79</sup>. Non si tratta di una ingiunzione ultimativa alle decisioni dello spettatore, ma di assecondare una partecipazione che non preveda soglia, o ambiguità sull'assenza di limiti dello spazio: la chiusura dell'esperienza alla violenta verticalità di una porta. Fino al massimo di un ecumenismo della visione perché presidiata da un «contatto» soprattutto fisico (non passivo, da poltrona, ma cinetico, nel movimento in giro per lo spazio). Una visione dunque libera perché non unidirezionale, che è l'obiettivo aperto non solo della sua riuscita finale, ma anche già costitutiva delle modalità attraverso cui ha avuto corso il suo processo generativo. Così infatti in modo perentorio, racconta il regista:

Teatralmente questo ha portato all'abbandono di tutti i criteri tradizionali di analisi, di approfondimento del personaggio, all'assunzione di una

<sup>78</sup> *Un teatro dell'ironia (a colloquio con Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti)* (1969), poi in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1970, p. 21.

<sup>79</sup> Sono parole di Ronconi in un'intervista collazionata in Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 44.

tecnica dinamica, meccanica [*scil. fisica*], di montaggio. È uno scarto nettissimo nei confronti di quello che si fa di solito; e per di più, non solo lo spettacolo nasce dal confronto con il pubblico 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 solo ma *tutti i presenti*<sup>80</sup>.

Il singolo spettatore in questa esperienza di comunità è meno solo, meno sottomesso al ruolo di consumatore soggetto sostanzialmente passivo che subisce l'attività, le regole e dunque il potere insito nel dispositivo di visione tradizionale e nei soggetti a cui è affidato. In questa proliferazione disseminata dell'esperienza viva che fa a meno dell'«abituale carattere unificante», introduce una logica culturale che non è semplicemente *popolare* né tanto quella della *festa*. Occorre allora contenere la categoria di cultura popolare e di rito collettivo usate troppo spesso per circoscrivere (classificando, ri-situando, e dunque normalizzando) questa esperienza performativa di *massa*, poiché con l'*Orlando* teatrale la visione dello spettatore è sì libera e creativa, ma peritura e proprio per questo non capitalizzabile<sup>81</sup>. Allora sarà più importante riconoscere non tanto il soggetto individuale che vi ha preso parte, ma la comunità che si è costituita, il tipo di alleanze fra i corpi che hanno preso vita, a seconda dei modi di funzionamento e degli schemi di comportamento che ne sono derivati. Vi è dunque un aspetto creativo inedito nello spettatore comunitario dell'*Orlando*, che investe la ritualità abituale con cui si rapporta a un evento performativo: come una attività di *bracconaggio*, per dirla con De Certeau, attraverso cui chi partecipa, non più dunque come consumatore soggiogato ma libero di articolare le sue strategie di visione perché si trova ora all'interno di una pratica che dipende da nuovi rapporti e campi di forza, si potrà allora appropriare anche dell'autorità inscritta nel tempo e nello spazio della messinscena<sup>82</sup>. Mica male se pensiamo alla resistenza di questa intuizione, che raggiungerà nel tempo i dispositivi scenici e le scelte drammaturgiche dei successivi allestimenti ronconiani più noti e sorprendenti, come ad esempio nella temporalità aperta dell'ascolto in *Gli ultimi giorni dell'umanità*

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>81</sup> Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* (1974), Paris, Seuil, 1993, pp. 42-44, 59-61.

<sup>82</sup> *Id.*, *L'invenzione del quotidiano* (1980), Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 66; ma cfr. anche Ben Highmore, *Michel de Certeau. Analysing Culture*, London - New York, Continuum, 2006, pp. 149 ss.



di Karl Kraus (a Torino, nell'ex Sala Presse del Lingotto, a partire dal 29 novembre 1990)<sup>83</sup>, o nella visione nomade secondo una vera e propria strategia pendolare in *Infinities* di John David Barrow (a Milano, negli spazi industriali della Bovisa, a partire dall'8 marzo 2002)<sup>84</sup>.

A proposito di questa «rottura della continuità» nell'*Orlando* capace di produrre una inedita appropriazione dello spettatore, Sanguineti parla esplicitamente di un'esperienza di «*felicità* della scelta»:

Quello che manca completamente, infatti, è la *tensione della continuità*. Siccome lo spettacolo è frantumato, smembrato, la sua struttura non ha niente a che fare con quella della tradizione. E questo rispecchia – questa è, se vogliamo, la *felicità* di una scelta – il modo in cui io ho lavorato: non ho operato in vista di un *crescendo* della creazione di una tensione di rapporti, ma in funzione di una vera e propria *verticalità* del testo. Ogni momento è un momento chiuso<sup>85</sup>.

È una scelta qualitativa a favore della dimensione materiale della composizione e non secondo l'articolazione testuale «della tradizione». Mentre Ronconi rivendica con forza la possibilità tattica del suo spettatore, con cui può sfuggire alle logiche oppressive dell'omogeneo e dell'invariante, proprio attraverso una partecipazione *vissuta* e

<sup>83</sup> Cfr. Livia Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano, Mursia, 2003, pp. 86-88 («Nel 1990 Ronconi compie quella che fino a oggi rimane la sua più grandiosa sfida al teatro e alla scenotecnica, misurandosi con *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. Si tratta di un testo fluviale e monumentale, costituito da duecentonove scene, la cui irrepresentabilità era stata dichiarata dall'autore stesso, che per la messinscena riteneva necessario “un teatro di Marte” e un tempo non inferiore a centocinquantasei ore, distribuite su una decina di giorni. [...] Convinto che l'irrepresentabilità del testo, peraltro ricco di una forte carica teatrale, sia tale solo in rapporto con le tradizionali condizioni teatrali di spazio e di durata, il regista individua in una struttura unica come il Lingotto (offerto dalla Fiat) lo spazio ideale dello spettacolo [...]. Lo spazio della sala presse, scandito da pilastri che lo dividono in tante navate, è occupato in parte dall'azione, in parte dal pubblico secondo una ricetta che divide più di un aspetto con quella ormai antica di *Orlando Furioso*, le cui soluzioni ingegnose erano però state al confronto relativamente dispendiose»).

<sup>84</sup> Cfr. *ibid.*, 2003, pp. 113-114 («un testo frammentario, lontano tanto da una *pièce*, quanto da un trattato scientifico, composto a mo' di collage da brani di Barrow e da citazioni altrui non solo scientifiche, ma anche letterarie. [...] Lo spettacolo si svolge in un quartiere della periferia milanese, la Bovisa, in un grande capannone industriale, un tempo sede dei laboratori di scenografia del Teatro alla Scala. Deciso a rispecchiare il tema del testo, l'infinito, nella struttura dello spettacolo, il regista utilizza le dimensioni spaziale e temporale per fare di *Infinities* uno spettacolo che, pur nella necessaria finitezza, aspiri a essere infinito. A questo fine egli recupera strumenti già ampiamente indagati in *Orlando Furioso*, *xx* e *Ultimi giorni dell'umanità*»).

<sup>85</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 45.

non giudicante, come una *forclusione* piena di speranza piuttosto che di una attesa preclusiva colma di superstizione:

Difatti l'unica *uniformità* dalla quale il pubblico è legato consiste nell'attraversare certe sezioni analoghe, proposte contemporaneamente ma concesse in modo assolutamente libero. [...] Fondamentalmente esso si trova, come dicevo, davanti a due scelte: o *partecipa* al giuoco 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 giuoco* potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso.

Gran parte della documentazione fotografica delle repliche dell'*Orlando* è proprio affollata e composta dai volti stupiti, dalle espressioni stravolte, dalle posture di corpi in torsione o accalcati o a far ressa, colti in una corsa complice o in una vigilante attesa tra un palcoscenico e l'altro. La presenza del pubblico sempre prossimo all'azione, come in un affresco perpetuo di un nuovo attivismo spettatoriale, era già la prefigurazione di quella possibile equazione fra partecipazione ed «empowerment» (emancipazione) di cui tanto si parla oggi, in una declinazione che aveva una sua forza politica perché colma di attesa e di desiderio per la realizzazione in corso del futuro dell'azione<sup>86</sup>.

Roberto Tessari aveva messo in guardia sull'assenza «di un rigido progetto ideologico» nell'opera e nell'operare di Ronconi, sulla «falsariga troppo incerta per sostenere una comprensione» del suo lavoro nella «generica definizione di "avanguardia", con le più facili associazioni mentali che essa provoca nel pubblico». Avanguardia e neoavanguardia sono più spesso etichette discriminanti capaci soltanto di legittimare il soggetto del discorso piuttosto che catturare criticamente l'oggetto che l'analisi dovrebbe invece inseguire. Quella di Ronconi è un'opera che invece «ama configurarsi come avventura artistica tesa alla verifica dell'autenticità della forza che la ispira»<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> È nozione naturalmente debitrice di Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008; ma per una veloce sintesi si veda anche Helen Freshwater, *Theatre & Audience*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>87</sup> Roberto Tessari, s.v. in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 286. Anche Cesare Milanese chiarisce il punto, a proposito in questo caso della messinscena di Ronconi del *Riccardo III* (1968) ma a contraggenio nientemeno che del saggio di Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961): «Il teatro ronconiano

Ma noi oggi possiamo riconoscere in questo progetto di partecipazione spettatoriale come invito a «essere parte viva, attiva» di una inedita alleanza di corpi capace di performare, nell'esperienza del raduno, il dissenso nei confronti delle logiche spettacolari più abituali, e dunque la più vera capacità di ricomporre in questo personale ruolo attivo quella frantumazione progettata ad arte dalla performance, perché ottenuta smontando nel lavoro di analisi e di sintesi il sistema testuale del poema<sup>88</sup>. Così ancora Ronconi:

Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo a cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, “meccanica.” L'azione si svolge su palcoscenici viaggianti e ciò favorisce un vero e proprio *movimento* del pubblico, costretto in qualche modo a viaggiare verso le scene che gli piacciono di più. In un secondo momento vengono poi utilizzati sedili anch'essi manovrabili; e alla fine, attraverso una sorta di labirinto, si ha una vera e propria *espulsione* del pubblico all'esterno<sup>89</sup>.

Corpi sollecitati a un movimento espulsivo: è quello, molto semplicemente e in termini antropologici, della rinascita, del rituale di trasformazione, finalizzato a un ampliamento della percezione della realtà, al potere della «*reverie*», del «sogno continuo ad occhi aperti» in un «gioco di smarrimento» per chi vi assiste, ma capace di raccontare «la crisi dell'assemblea, della comunità che afferisce a valori comuni di cultura, valori che consentono una sorta di sensibilità di percezione collettiva»<sup>90</sup>. Così Luca Ronconi, in tutt'altra temperie, dà infine in sintesi gli estremi di quella archeologia che è venuta a riconoscersi per lui, nel suo lavoro pluriennale, come un vero e proprio «teatro di insieme»:

Secondo me lo scopo da perseguire è il teatro di insieme, dove l'opera del regista e quella degli interpreti sia volta a far parlare, per quanto possi-

non guarda al problema del Grande Meccanismo del potere; che è la questione finale del *Riccardo III* secondo Jan Kott. Il teatro ronconiano guarda invece al problema del Grande Meccanismo della Retorica. Dove la questione finale è il problema del linguaggio» (Id., *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 64).

<sup>88</sup> Su questa questione, connessa alla performatività delle più recenti lotte democratiche e dei raduni collettivi, si veda Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva* (2015), Milano, Nottetempo, 2017, soprattutto pp. 109-158.

<sup>89</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 45.

<sup>90</sup> Cfr. Ettore Massarese, *Teatri/libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne, 2009, pp. 35-36.

bile, l'autore. Io sono fedele ai testi, anche se mi rendo conto che un testo classico non ci comunica soltanto le intenzioni dell'autore, ma anche tutto il percorso che ha fatto attraverso i secoli per giungere fino a noi. Il mio intento insomma è quello di trasmettere le intenzioni del testo originale e le tracce delle stratificazioni successive<sup>91</sup>.

In una poco vista foto della *tournée* europea dell'*Orlando* si vede uno striscione, probabilmente di ingresso, in cui si annunciano il titolo e i nomi degli autori di questa complessa *performance*. Mi piace pensare che fosse già anticipato da questo striscione – che probabilmente accoglieva il pubblico come per accentuare la dimensione di piazza, di aperto, di festa popolare, di rito e anche di narrazione, per quanto scardinata e plurale – il confine di una esperienza teatrale singolare e pienamente già disegnata in tutti i suoi estremi.

#### UN FALSO MITO

A oggi soltanto pochi minuti di documentazione video sono rimasti dell'*Orlando* teatrale. Un servizio giornalistico Rai di due minuti, in bianco e nero, sul debutto spoletino, commentato negativamente da un fastidioso giornalista che poco comprese, e che lamenta infine, con voce laconica, quanto «le parole dell'Ariosto non arrivavano mai»<sup>92</sup>. E un video a colori di tre minuti girato durante le repliche di New York da Sergio Nicolai, probabilmente anche utilizzato per promuovere sulle televisioni locali americane l'evento ronconiano, disgraziatamente aggiunto di una musica talmente fuori contesto (dai *Carmina Burana*) ch'essa finisce per spegnere e confondere e misturare le voci degli attori alle quali si sovrappone<sup>93</sup>.

A partire da queste poche immagini video può sembrare allora fin troppo facile trovare parentele e consonanze con il teatro di sperimentazione che in quegli stessi anni si faceva strada («Grotowski,

<sup>91</sup> Jacopo Gori, Alessandro Pretini, *Intervista a Luca Ronconi: l'utilità di essere marginali*, in *Luca Ronconi: utopie senza paradiso*, cit., p. 51, ripreso anche in *Luca Ronconi. Il palcoscenico*, cit., p. 86.

<sup>92</sup> Oggi visionabile sul sito del progetto INCOMMON: <https://www.in-common.org/2017/03/21/spoleto-1969-orlando-furioso-narrated-rai/>

<sup>93</sup> Così, per esempio, sul «New York Post» dell'11 novembre 1970, a p. 79 si legge l'indicazione di un orario, nella rubrica *Today's tv Previews and Highlights*: «10:30—(13) Free Time (1 ½ hours). [...] film segment from *Orlando Furioso*».

l'Open, il Living... No, quello che noi ci siamo proposti è completamente un'altra cosa»): una comoda evidenza contro cui lo stesso Ronconi fin da subito prudentemente ammonisce. Perché non si tratta di «offrire spettacoli che *si vedono e si vivono*», ma «un'altra cosa», ossia di far saltare, con l'*Orlando*, gli ordinamenti stessi dell'unità e della logica:

La nostra scelta, invece, si colloca fuori del teatro tradizionale, si richiama a una gestualità che non è certo quella del teatro ottocentesco, 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 unità, che sia unificato dal singolo spettatore, che non sia ricostruibile logicamente<sup>94</sup>.

Né teatro collettivo né teatro immagine, tantomeno di prosa tradizionale, dunque. È un fatto allora che deve essere assunto come una parte fortemente problematica per quanto accidentale della sua ricezione, ossia che l'*Orlando* teatrale rimase alla fine, nella sua vita postuma, invisibile.

Ed è questa una questione che conduce direttamente al falso mito che si è creato, soprattutto in Italia, intorno alla doppia ricezione del *Furioso* di Sanguineti e Ronconi, ossia da una parte la versione teatrale del 1969 e dall'altra la versione televisiva del 1975, con in mezzo la fallimentare avventura filmica del 1974: l'assalto dei media all'*Orlando* finisce purtroppo per assumere un ruolo vicario<sup>95</sup>.

In questo è necessario essere molto chiari: la mia ipotesi è che la seconda, quella televisiva, non sia in fondo che la decostruzione della prima, quella teatrale. Una decostruzione compiuta non in termini affermativi.

Ma procediamo con ordine. Nel lavoro di riduzione/trasformazione/travestimento di Sanguineti, è decisivo il passaggio dal tempo

<sup>94</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 50.

<sup>95</sup> Non era per niente di questo avviso Roberto De Monticelli: «compreso l'*Orlando furioso* che è stato sì, rappresentato nelle piazze, ma poche volte e in poche città, almeno in Italia; e che poi scoppiò sul piccolo schermo in una dimensione diversa ma anche più suggestiva (e in fondo più sofisticata) provocando le note diatribe, il terremoto che spacchò in due la platea televisiva. In due, ma non certo a metà, da una parte la minoranza dei "sì", dall'altra la marea dei "no"» (*Ma chi è questo Ronconi?*, 1975, ora in *Luca Ronconi (1933-2015)*, a cura di Dorian Legge e Francesca Romana Rietti, «Teatro e Storia», n. 37 (annale 2016), Roma, Bulzoni, 2016, p. 400).

perfetto conchiuso (del verso ariostesco) al presente in corso (il tempo della *performance* teatrale): la sistematica descrizione dell'azione al pubblico o ai compagni di scena, riguarda direttamente la messa in comune di una azione o meglio della restituzione alla sua natura dinamica e insieme sempre presente, sempre in corso. È il divenire del mettere-in-comune, come una vera e propria pratica di comportamento capace di costituire un legame tra coloro che ne intendono far parte e che lo riconoscono come tale.

Ma qualcosa di importante succede e va perso nella ricezione successiva all'evento teatrale, nella sua trasposizione intermediale. Nonostante ci troviamo di fronte, per quegli anni, a un «programma di sperimentazione televisiva su performance»<sup>96</sup>, nasce il falso mito della sua traduzione televisiva, della possibilità di una estensione della performance sullo schermo, e che dunque alla fine la produzione televisiva si sovrapponga, neutralizzandola, alla memoria della performance teatrale.

La vita nuova dell'*Orlando* comprende prima una versione filmica, commissionata dalla RAI a Luca Ronconi nel 1971 e completata nel 1974: film girato nella suggestiva cornice del palazzo Farnese di Caprarola, con la fotografia di Vincenzo Storaro e Arturo Zavattini, le scene e i costumi di Pierluigi Pizzi, le musiche di Giancarlo Chiaranello e il montaggio di Pipo Giomini. Ma poi, soprattutto, la versione televisiva andata in onda nel 1975, «condotta dal medesimo regista e ispirata a criteri di ricerca televisiva d'avanguardia»<sup>97</sup>, in cinque puntate, a partire dal 16 febbraio, in bianco e nero, in prima serata e nel palinsesto domenicale. Furono 9 milioni gli spettatori, raggiungendo un assai modesto indice di gradimento: 36 su 100.

L'ipotesi di trasmettere in simultanea sui due canali della Rai dell'epoca le riprese, proposta prontamente respinta al mittente, e il definitivo passo indietro di Edoardo Sanguineti che non partecipa più alla realizzazione, lasciando però il suo nome che, nei titoli di apertura, si sovrappone definitivamente a quello di Ronconi nella pratica della sceneggiatura, comporta una drammatica rinuncia alla originaria simultaneità dell'azione. Nel momento del riconoscimento di un'autorialità plurale, nel rapporto con il testo televisivo, viene in

<sup>96</sup> Itala Orlando, Piermarco Aroldi, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, in Luca Ronconi e il suo teatro, cit., p. 17.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 18.

realtà a mancare proprio l'inappropriabilità operata in origine dal poeta: il regista non si appropria di un testo ma di un'idea di poesia del comune, del fuori, dell'aperto e del cui potenziale Sanguineti era stato fino ad allora il garante più solidale. Questo naturalmente non può non avere delle ricadute in termini teatrali di un certo spessore, anzi sono esse stesse rivelatrici, secondo me, di una opposta idea non tanto di teatro né di festa teatrale, quanto di evento capace di comunità: un evento – per usare la formula di Jean-Luc Nancy – capace di «essere-con»<sup>98</sup>.

I rovesciamenti operati, nell'ordine della manipolazione e della semplificazione, sono molteplici: da uno spazio capace di restituire la complessità relazionale dell'evento teatrale Ronconi è passato a uno spazio di interni descritto con lunghi piani sequenza. Il movimento degli attori deve ora sottostare alla dittatura dell'inquadratura, per cui il palcoscenico «rotto» dalla performance dal vivo, a partire fin da Spoleto, viene qui ricomposto nel quadro della ripresa: «È l'inquadratura, infatti, il vero “luogo deputato” della rappresentazione e la spazialità del profilmico deve necessariamente ridimensionarsi nello spazio, superiore per valore, dello schermo»<sup>99</sup>. La complessa orizzontalità temporale della simultaneità dell'azione si ricomponne per la performance televisiva lungo l'asse lineare in senso verticale: «alla libertà di movimento nello spazio contemporaneo succede l'univocità direzionale del tempo che rende così la rappresentazione televisiva prescrittiva nei confronti dello spettatore»<sup>100</sup>. Così anche il lavoro di riduzione (di smontaggio e dunque di reinvenzione strutturale) del testo ariostesco, continuamente negoziato con il suo *fuori-testo* dagli attori durante la performance, nell'edizione televisiva ricade nella produzione di un testo vero e proprio, esteso peraltro «all'intero arco della narrazione poemica» e non “fermato” sul volo di Astolfo in direzione della luna<sup>101</sup>, testo scandito nella temporalità feriale del consumo televisivo (quello appunto diluito, allagato, della scansione a puntate). E dunque l'obbligo di coerenza implica l'introduzione di veri e propri spettri testuali, come l'uso inedito della voce fuori cam-

<sup>98</sup> Jean-Luc Nancy, *Politica e «essere-con»*. Saggi, conferenze, conversazioni, a cura di Fausto De Petra, Milano-Udine, Mimesi, 2013, pp. 17-27.

<sup>99</sup> Orlando, Aroldi, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, cit., p. 21.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>101</sup> Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, cit., p. 147.

po<sup>102</sup>, gli esclamativi ribattuti e stranianti, e le false soggettive<sup>103</sup>. E poi la «defunzionalizzazione e mutazione referenziale dello spazio», che sullo schermo «rimanda sempre a qualcosa di diverso da sé: allude, non rappresenta»<sup>104</sup>. L'uso scopertamente melodrammatico del commento musicale asservito a una scansione della parole, così come le continue citazioni iconografiche quattro-cinquecentesche in un riuso delle immagini scopertamente ironiche secondo un modello già postmodernista<sup>105</sup>. Tutto a discapito «della polifonia originale e del principio della mobilità [e invece] a vantaggio di una uniformità di tipo narrativo, stilistico e comunicativo»<sup>106</sup>. Sono questi i fantasmi del linguaggio televisivo prodotti dall'idea che bisogni culturali di massa devono essere soddisfatti da prodotti standardizzati.

Anche nel rapporto col pubblico non c'è possibilità alcuna di rilancio: «la sperimentazione televisiva perde tutto»<sup>107</sup>. Qui lo spettatore sta soltanto a guardare qualcosa che deve essere soprattutto visto e consumato<sup>108</sup>.

Infine, il gesto. Nella versione teatrale la misura della recitazione si costituiva in diretta, con la presenza sempre variabile e mutante degli spettatori. Il *fuori-testo*, ossia tutto ciò che nel testo sta al limite, che eccede il *dentro/fuori* al limite dell'invisibile, quella parte immateriale del testo che si iscrive secondo non più una logica testuale

<sup>102</sup> È la figura del narratore che si interseca qui con l'esigenza già rilevata, nella sua sinossi, da Luchino Visconti per il progetto incompiuto del suo *Orlando Furioso* del 1949, tra le cui poche carte dattiloscritte rimaste si legge, in riferimento alla quarta scena del canto primo: «Angelica "fugge tra selve spaventose e oscure" (Il narratore, sotto una forma qualsiasi, è necessario alla realizzazione del poema).» (Fondo Visconti, Fondazione Istituto Gramsci di Roma, TP 20, 1).

<sup>103</sup> Ivi («Nel testo televisivo a questa caratteristica [il passaggio dalla terza alla prima persona] corrisponde la scelta grammaticale di false soggettive, che inquadrano il personaggio "che guarda" e la scena "guardata" sul cui sfondo compare il medesimo personaggio»).

<sup>104</sup> Marina Doria, *Vocazione didascalica e elogio della creatività: l'Orlando Furioso televisivo di Sanguineti/Ronconi*, in Luca Ronconi e il suo teatro, cit., p. 103.

<sup>105</sup> Su cui si veda Antonio Erbetta, *L'ellissi del moderno. L'ironia come cifra del dubbio*, in *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, a cura di Franco Cambi e Epifania Giambalvo, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 127-139.

<sup>106</sup> Orlando, Aroldi, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, cit., p. 22.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>108</sup> Con un ulteriore ribaltamento del progetto originario, come giustamente sottolineano Itala Orlando e Piermarco Aroldi: «Aspetto curioso in questa vicenda è che uno spettacolo nato dalla sperimentazione di un regista inquieto come Ronconi, esponente di un teatro di ricerca destinato a un pubblico di settore, assurge alle dimensioni di fenomeno popolare di teatro festivo; viceversa nel momento in cui si trasforma in spettacolo televisivo, passando cioè al mezzo di massa per eccellenza, perde le sue caratteristiche di evento collettivo per assumere quelle di programma sperimentale e d'élite» (ivi).



ma, appunto, corporea, articolare, il *fuori-testo* doveva, già a partire dal debutto di Spoleto, sempre prevalere<sup>109</sup>.

Nell'edizione televisiva, invece, il gesto articolare deve diventare testuale: ossia deve tornare involucro, gesto che si definisce in una dialettica tra interno ed esterno, tra organi e orifizi, secondo la tradizionale logica della dicotomia corpo-anima, a causa dell'assenza della prossimità del pubblico, della riduzione a un'unica linea narrativa e dell'introduzione dell'aura della sua irripetibilità, perché filmato, registrato, archiviato. Dal *fuori-testo* della performance al testuale del televisivo, la tensione del *vissuto* diventa «tensione alla teatralità attraverso il mezzo elettronico»: si tratta di una revoca, di una perdita, di una invenzione non affermativa, perché «mossi da congegni meccanici, i personaggi – inquadrati con la telecamera fissa o in movimento – danno l'impressione di essere agiti da qualcosa che rimane loro fundamentalmente estraneo»<sup>110</sup>. Una invenzione bloccata sul compimento spettacolare di una operazione metateatrale e metatelevisiva incapace di critica, dunque di rivoluzione:

Alla ricerca di un possibile equilibrio tra divulgazione e sperimentazione, l'*Orlando* [televisivo] è testimone fedelissimo del clima post-sessantottesco, contraddistinto, da un lato, dal rientro nei ranghi o dall'addomesticamento delle utopie partecipative, e, dall'altro, dalla sensibilizzazione a favore di un allargamento dell'utenza culturale<sup>111</sup>.

Resta inoltre un'ultima questione. Occorre richiamare un piano importantissimo per la ricezione politica della storia del gusto, e non solo per l'Italia di quegli anni, perché la vicenda dell'*Orlando* teatrale e televisivo partecipa a pieno titolo alla questione dei *ritorni* del ba-

<sup>109</sup> Cfr. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967): «Non c'è fuori-testo [...] in ciò che si chiama la vita reale di queste esistenze in "carne e ossa", [...] non c'è mai stato altro che scrittura» (Id., *Della grammatologia*, nuova edizione a cura di Gianfranco Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 219-220), questo non significa come spesso è stato inteso, che per Derrida non vi è nulla al di fuori della scrittura, ma che *fuori-testo* è tutto ciò che nel testo sta al limite, ciò che eccede il rapporto dentro/fuori, al limite dell'invisibile appunto, quella parte immateriale del testo che si iscrive secondo non più una logica testuale ma corporea, articolare. Ma sui limiti di un approccio che legge sia i testi che la realtà come puramente testuali, si veda *The Limits of Textuality*, a cura di Lukas Erne e Guillemette Bolens, Tübingen: G. Narr, 2000, alle pp. 9-11. Sulla concezione del corpo organizzato secondo la logica articolare si veda invece Guillemette Bolens, *La Logique du Corps Articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

<sup>110</sup> Doria, *Vocazione didascalica e elogio della creatività*, cit., p. 104.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 107.

rocco<sup>112</sup>. Anticipando in larga misura quella che, fra mille ambiguità e incomprensioni e furbizie, si andava delineando, e che si voleva di lì a poco per forza riconoscere – come fosse uno spazio critico libero da occupare, una conquista culturale da poter rivendicare – come una *età neobarocca*<sup>113</sup>.

L'evento teatrale dell'*Orlando* metteva all'opera un processo di decentramento dei corpi, dell'azione, delle parole, della narrazione (andando al di là, dunque, della grandiosa macchinazione del destino storico), in perfetta sintonia con il processo decentrato del fenomeno della globalizzazione e delle rappresentazioni postcoloniali della cultura che si affermavano proprio negli anni in cui «l'Europa diventa il “centro assente” di un nuovo ordine delle parole e delle cose», su cui fra i primi ha scritto Saverio Sarduy<sup>114</sup>. La successiva operazione per lo schermo, per quanto documentato finora, è risultata, in termini culturali, una forte ricomposizione egemonica della centralità storica della tradizione europea modernista, ai limiti a volte del manuale scolastico, in cui il corpo è piegato alla sua evanescenza, anche come una presenza spettrale<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> Fra i tanti esempi possibili, inequivocabilmente inafferrabili in merito alla sovrapposizione degli immaginari, valga richiamare qui quello di Ferdinando Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare* (1980): «L'*Orlando Furioso* di Ronconi è l'esempio più fastoso, più barocco e più immaginoso di questa esplosione teatrale» (in *Civiltà teatrale nel xx secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Faletti, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 360).

<sup>113</sup> Per non dire di alcuni teorici protagonisti principali che hanno in qualche modo, dopo Nietzsche e Wölfflin, segnato il dibattito: a partire almeno da Eugenio D'Ors (*Du Baroque*, in italiano nel 1945), poi Saverio Sarduy (*Barroco*, 1975), Édouard Glissant, (*Concerning a Baroque Abroad in the World*, 1977), Christine Buci-Glicksmann (*La raison baroque*, 1984), Omar Calabrese (*L'età neobarocca*, 1987) e Gilles Deleuze (*La pli*, 1988). Sul dibattito si veda l'ottimo Gregg Lambert, *On the (New) Baroque*, Aurora, The Davies Group, 2008.

<sup>114</sup> Saverio Sarduy, *Barroco* (1975), Milano, Il Saggiatore, 1980.

<sup>115</sup> Ma cfr. l'ottima raccolta curata da Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup, *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham-London, Duke University Press, 2010.

## BREVE DERIVA

comment reconnaitre ce lieu?  
restituer ce qu'il fut?  
comment lire ces traces?  
comment aller au-delà,  
aller derrière  
ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir  
ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance  
que l'on verrait?  
GEORGES PEREC, *Ellis Island*, 1978

### «RÉVOLUTION À NEW YORK»

«I do remember giant horses, crowds on the move, and an overall feeling of excitement»: sono oggi parole di Richard Schechner, spettatore all'epoca dell'evento newyorkese<sup>1</sup>. Non è poco. Ci dicono in fondo qualcosa su ciò che resta.

In Italia, l'anno prima dell'*Orlando* spoletino, usciva di Schechner una raccolta di scritti sotto il titolo *La cavità teatrale*<sup>2</sup>. Qui è documentato soprattutto «il dissenso sullo spazio teatrale» tradizionale, nell'ipotesi che «la società delle strade e della vita quotidiana diventino, in mille modi diversi, impalcatura per la vita del teatro di *happening* e di *performance*, con continui “scambi spaziali tra attori e spettatori”»<sup>3</sup>.

Di queste nuove teorie americane sullo spazio Ronconi parlò più volte riferendosi a una sensibilità comune che in quegli anni metteva in discussione il rapporto tra arte e realtà. Nello stesso anno della spedizione di «quelli dell'*Orlando*» a New York, nel 1970, venivano invece pubblicati due libri molto diversi tra loro ma entrambi connessi con il mito della città, con la sua possibile interpretazione irrealistica e potenzialmente sovversiva, o con la rassicurante visione di una vivibilità urbana come obiettivo da raggiungere. Lo straordinario ro-

<sup>1</sup> Mail personale, 11 settembre 2017.

<sup>2</sup> Richard Schechner, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968.

<sup>3</sup> Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1, 1, ottobre 1986, p. 108.

manzo di Alain Robbe-Grillet dal titolo *Project pour une révolution à New York*<sup>4</sup>, e il libro “promozionale” a firma autorevole del sindaco di New York, in cerca del suo secondo mandato, John V. Lindsay dal titolo *The City*<sup>5</sup>.

Il primo racconta di una misteriosa cospirazione politica che mira a rovesciare il sistema sociale e a prendere il potere con la violenza ed è costruito sulla continua variazione dei punti di vista, in una pluralità narrativa delle presenze evocate attraverso un uso seriale della mitologia del quotidiano, in cui anche l'esperienza della folla rimanda alla scrittura urbana della città<sup>6</sup>. Il secondo racconta invece di una manifesta attività politica che ora deve essere decifrata per riassetare il sistema sociale contro i tagli dei finanziamenti federali e per portare aiuto alla città ogni anno sull'orlo della bancarotta: un cambio di visione che punta all'autonomia e alla delocalizzazione delle risorse come modello per l'intero paese.

Mi chiedo se in fondo l'*Orlando* a New York non incarnò, in termini culturali, lo scontro più profondo tra questi due divergenti racconti di città postmoderna, di cultura urbana, di spazio sociale e di esperienza del comune, tra sovversione e speranza, tra disincanto e propaganda, tra oratoria dell'impegno e retoriche del divertimento.

Come già accennato, l'*Orlando Furioso* doveva essere originariamente performato al Pier 86, ossia al molo all'altezza di Chelsea, come parte dei programmi per recuperare alle attività culturali i moli dismessi del lungofiume, così come previsto da Lindsay. Ma a seguito di un picchetto di protesta da parte dell'Associazione Internazionale degli scaricatori portuali che al cambiamento di destinazione d'uso preferivano un rinnovamento degli imbarchi nei moli e un rilancio delle attività portuali, l'evento dell'*Orlando* fu spostato a Bryant Park (tra la 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> strada, in pieno centro, a ridosso della sede centrale della New York Public Library), dove avvenne sotto una tensostruttura a bolla, costruita appositamente. Senza volerlo, qui si sono

<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet, *Project pour une révolution à New York*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 (nuova ed. it. Id., *Progetto per una rivoluzione a New York*, a cura di Roberto Marro, Torino, Testo & Immagine, 2000).

<sup>5</sup> John V. Lindsay, *The City*, New York, Signet, 1970.

<sup>6</sup> Cfr. Robbe-Grillet, *Progetto per una rivoluzione a New York*, cit., p. 26 («E, anche questa volta senza transizione, mi trovo ora in mezzo alla folla: una folla poco compatta, ma di densità regolare, composta di persone isolate o a gruppi di due, eccezionalmente di tre, che occupano l'insieme della superficie disponibile fra gli stand e l'interno di questi»).

incontrate e hanno coinciso, pur rimanendo sullo sfondo senza mai riconoscersi, due opposte idee di comune e di confini dello spazio pubblico per ciò che può essere o non essere usabile, privatizzabile, dunque appropriabile e, almeno teoricamente, neutralizzabile in termini di visione culturale.

Da una parte l'idea di comune dei lavoratori portuali che rivendicavano attenzione per i posti di lavoro persi, le difficoltà di aggiornamento tecnologico del settore marittimo, i pericoli sempre più incombenti di un capitalismo esclusivamente finanziario. Dall'altra l'idea di comune della performance, l'apertura degli spazi collettivi alla cultura e all'invasione dell'esperienza teatrale, la conquista di nuovi mondi attraverso la liberazione dell'immaginazione che il *Furioso* di Sanguineti e Ronconi stava sperimentando.

«Quelli dell'*Orlando*» arrivarono nella gelida New York con un volo Pan-America da Madrid, il 2 novembre. Il 3 fecero un sopralluogo al Bubble Theater in Bryant Park. Non tutto era pronto, i camerini ad esempio non erano stati ancora costruiti. E non tutti la presero bene: Paola Gassman ricorda che ci furono scene nervose di disapprovazione. Si dovettero usare delle *roulotte* la cui logistica però metteva difficoltà all'accesso diretto allo spazio scenico. Occorreva raggiungerlo camminando all'aperto, con tutti i disagi del caso. Il cast arrivato fin qui era abbastanza diverso da quello che aveva girato trionfalmente l'Europa. Ma era la natura stessa del lavoro, i suoi alti numeri («eravamo un esercito»), a esigere un ricambio piuttosto intenso, per riuscire a concordare con gli impegni di tutti. Le prove furono pochissime, giusto il tempo di prendere le misure allo spazio: Anna Nogara ricorda all'interno un frastuono che sormontava le voci, quello dei bocchettoni dell'aria per riscaldare il tendone a bolla sotto cui recitavano. Nogara era subentrata nel ruolo di Bradamante al posto di Edmonda Aldini: la sua repentina sostituzione è direttamente connessa, come lei stessa racconta nell'intervista raccolta nella seconda parte di questo libro, con la natura collettiva della compagnia, con la pratica delle decisioni condivise e la discussione rivendicativa per i ruoli da interpretare. Anche l'opzione di accettare l'invito ad andare a New York, pare, fu messa ai voti: «c'è stato un referendum all'interno della compagnia, un'assemblea con votazione». E vinse.

Tutte le scene e i macchinari erano arrivati puntuali e già pronti, tranne il labirinto finale che dovette essere costruito in loco, con estremo disappunto di Ronconi che lo giudicò inadatto: più che l'involucro mobile di un dedalo, lo trovò simile a un pollaio, con quella

rete metallica a maglie troppo larghe che avrebbe potuto disinnescare il *climax* di quella scena.

Il programma per parte del cast non prevedeva requie: per coloro che erano stati scelti per la produzione successiva, di giorno si provava in albergo. E tutto questo gran da fare avrà anche aiutato ad attutire un poco le difficoltà che l'*Orlando* ebbe a partire dal debutto. Fu infatti un debutto molto mondano, «molte signore con le stole di visone e molto cotonate», lontano da quel clima da «barricate» con il pubblico che Paola Gassman ricorda a Parigi, quando gli applausi finali erano accompagnati, secondo Sergio Nicolai, dallo scandire del motto dello lotte del Maggio francese: «ce n'est qu'un debut, continuons le combat!».

A New York invece questo pubblico mancò e una critica già avversa per le questioni che precedettero l'arrivo della *troupe* italiana fece poi il resto. L'avventura era appena iniziata e già si parlava di dover rientrare. Il compromesso consueto per la migliore resistenza è sempre quello della minor paga per tutti. Così fu: il pubblico e le soddisfazioni comunque arrivarono. Ma intanto nacque una *bagarre* sui giornali, con tanto di smanie di protagonismo del capobanda di turno, fra chi riconosceva innovazione e professionalità e chi invece, fra mille stereotipi, ritrovava le ragioni di un rifiuto nella difesa a oltranza di tutto ciò che l'*Orlando* non era, non avrebbe potuto né voluto essere.

Wonderland, Disneyland (con mostri), Parco dei Divertimenti (con profitti): alla fine vinsero gli agitatori, il cui sogno è la «fusione dell'orribile e del meraviglioso, un delirio di distruzione mascherata da salvezza»<sup>7</sup>.

#### ORLANDO «IN A BUBBLE»

Come leggere la planimetria dello spazio newyorkese, appositamente creato per ospitare l'evento dell'*Orlando* a Mid-Manhattan dall'architetto Alan Robert Sayles? Come descrivere la zona H del *Vinyl Air Supported Structure* ossia dell'imponente struttura gonfiabile in plastica montata a Bryant Park, se non nei termini in cui è costruito lo stesso spettacolo, ossia nella sua difficile e utopica costruzione

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Contro l'antisemitismo* (1970), a cura di Stefano Petrucciani, Roma, Il manifesto, 1994, p. 69.

di nuovi mondi, nella dislocazione geografica dell'immaginazione<sup>8</sup>. Quella planimetria è allora la mappa di una inedita esperienza comune: nei disegni conservati fra i materiali di Feldman, sembra davvero di poter riconoscere, nella neutralità composta di linee e prospetti, la rappresentazione grafica di un nuovo spazio, la performance della sua mobilità e dell'idea di mondo in esso contenuto, come una tavola sopra la quale sono in evidenza economie informali e sistemi di relazione sfuggenti, su cui si depositeranno invisibili ma non meno individuabili, abitudini quotidiane, memorie più o meno condivise, conoscenze minute, modi di raccontare la scena e il movimento degli attori con il pubblico che sfuggono ad altre strategie di ricerca<sup>9</sup>. Qui la «mappa spazio-temporale» fotografata da una serie di «set design plans» approntata dall'architetto, consente allora già di leggere tutto l'itinerario emotivo del lavoro che contiene, perché:

La simultaneità delle azioni nell'*Orlando furioso* corrispondeva non tanto a una necessità drammaturgica tesa a presentare gli episodi in ordine di successione, quanto a quella che è la vera mappa o pianta del poema, in cui Orlando cerca Angelica mentre Bradamante cerca Ruggero e così via. Se qualcuno facesse – come è stato fatto – una mappa spazio-temporale delle vicende dell'*Orlando furioso* e le fotografasse dall'alto, avrebbe esattamente la messa in spazio che avevamo realizzato<sup>10</sup>.

Per Ronconi, addirittura, ciò che poteva sfuggire alla temporalità della lettura della complessa struttura a *novelle* e *narrazioni* del testo ariostesco, nella spazializzazione della messinscena genera una sorta di «struttura geografica riprodotta in scala», dentro cui le vicende «portano in luce il loro carattere di assoluta *contemporaneità* e *simultaneità* reciproca»: come a dire, Ariosto è proprio così! Mentre per Sanguineti, con splendida metafora, quel «*rompere le fila e riprenderle*» della simultaneità di tempo è proprio l'esperienza che meglio corrisponde a quella della lettura del lettore, perché «l'effetto che

<sup>8</sup> Cfr. Denis Wood (con John Fels), *The Power of the Maps*, New York - London, The Guilford Press, 1992, pp. 44-45.

<sup>9</sup> Secondo proprio la lezione dell'atlante delle emozioni di Giuliana Bruno e del suo approccio psicogeografico ai *mobility studies* (Ead., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Monza, Johan & Levi, 2015). Ma si veda anche *Roam. Reader on the Aesthetics of Mobility*, a cura di Anthony Hoete, London - New York, Black Dog, 2003.

<sup>10</sup> Luca Ronconi e la ricerca di un metodo, cit., *L'Orlando furioso* (Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato), p. 44.

l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia»<sup>11</sup>. È un vero affanno critico e contemplativo per presentare corrispondenze e reciprocità tra l'esperienza della lettura e l'esperienza della messinscena che, è bene sottolinearlo subito, difficilmente furono percepite tali<sup>12</sup>. La psicogeografia dell'evento fu molto più dirompente, non confinabile a mere ipotesi teoriche, né didattiche, come se tutta la sua forza fosse nella capacità della sua trasmissione.

Fin dal debutto fu un vero e proprio *détournement*. L'ambiente modellò l'evento e ne divenne la sua deriva. Pensato e creato da Ronconi nell'illusione che potesse essere contenuto per un pubblico massimo di trecento persone, letteralmente il progetto scoppì con l'apertura alla massa. Si mise all'opera allora una vera e propria pratica di nuovi modi di comprendere e ricevere lo spazio teatrale, perché ciò che era familiare e convenzionale si era trasformato in qualcosa di nuovo e inaspettato: lo spazio costruito per zone emotive che non possono essere stabilite semplicemente da condizioni convenzionali (e dunque architettoniche o economiche) devono essere determinate seguendo la deriva dell'azione simultanea, i cui percorsi concorrono a disegnare una nuova vera e propria cartografia<sup>13</sup>.

La confusa gazzarra dei corpi degli attori dell'*Orlando*, quasi sempre indistintamente in forte prossimità con il pubblico, il sovrapporsi quasi costante delle voci, la sparizione della percezione lineare del senso del racconto con l'epifania voluminosa delle macchine misero in moto tutto un nuovo immaginario fondato soprattutto, in termini spazio-temporali, non tanto (o non solo) sulla perdita del centro, che a ben vedere è esperibile anche nella pratica della lettura. Ma soprattutto sull'esperienza dello spaesamento, del disorientamento, del dover negoziare continuamente la propria posizione, della frustrazione per la perdita di qualcosa in qualche azione non raggiunta

<sup>11</sup> Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, cit., p. 47

<sup>12</sup> Cfr. Claudio Longhi, *Giocare o guardare? L'Orlando Furioso di Ronconi-Sanguineti tra piazza e tv*, in *L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Treccani, 2014, pp. 726-727 («Con l'*Orlando* questi abbozzi di sincronizzazione del racconto [per la possibilità che più sequenze, costrette sulle ribalte tradizionali a snodarsi l'una dopo l'altra, si svolgessero in realtà simultaneamente], condotti alle loro estreme conseguenze, spingono il regista ad abbandonare lo spazio teatrale convenzionale: lo spettacolo, forzando il perimetro del palcoscenico, si rovescia in un luogo neutro che accoglie indistintamente attori e spettatori ed entro il quale più scene possono dispiegarsi contemporaneamente. In questo modo la rappresentazione si trasforma in una sorta di carta geografica in movimento del poema ariostesco»).

<sup>13</sup> Cfr. Merlin Coverley, *Psychogeography*, Harpenden (uk), Pocket Essentials, 2010, p. 90.



in tempo, della fine delle gerarchie relazionali che un evento senza platea e senza palcoscenico comporta, quando non del sentirsi fuori posto se precipitati nel mezzo di una azione o intercettati da qualche spostamento imprevisto e imprevedibile. In tanta corsa, ci si poteva anche fare male. Spazi di timore: era bello anche soltanto poterselo immaginare<sup>14</sup>.

Da Spoleto a New York, in questa performance capace di investire il piano emozionale dello spettatore, e di condurlo a una inedita esplorazione del senso dello spazio, come in una vera propria esperienza di deriva, ritroviamo nei corpi, come nella struttura che la racconta e nell'archivio che la documenta, non un'appropriazione dello spazio pubblico ma una risoluzione di un debito. Si tratta di un'inedita apertura a un corpo comune, a un corpo che è comune perché aperto verso il fuori: proprio perché, almeno come qui sembrerebbe, ogni sforzo è teso a ridisegnare attraverso l'uso pubblico di sé, il suo territorio, il suo nuovo confine, in una logica non di occupazione ma di apertura, di liberazione, di riappropriazione dell'umano e di riorganizzazione del suo sapere attraverso (e grazie al) la *performance* dello spazio<sup>15</sup>.

Ma nonostante le premesse, il consenso praticamente unanime raccolto durante la *tournee* europea, il clamore sollevato dalla dimensione popolare e collettiva dell'esperienza performativa in un'epoca anche di forti contrasti politici, la spedizione di «quelli dell'*Orlando*» a New York non fu trionfale. Fu letale.

L'immagine conclusiva di questa incredibile avventura qui di seguito raccontata in molte delle pieghe della sua ricezione, un'immagine che possiamo raccogliere dalle testimonianze dirette di chi vi partecipò, finisce per coincidere addirittura con l'epilogo di tutta l'avventura dell'*Orlando* teatrale. Si tratta dell'imperativa indicazione di Luca Ronconi data a Sergio Nicolai (*Rinaldo*) poco prima di andare in scena per l'ultima replica, la domenica del 29 novembre: distruggere, nella scena finale, il labirinto. Letteralmente, l'indicazione fu quella di farlo a pezzi «come se fosse un'azione di scena». Con

<sup>14</sup> Ne scrive Colin Ellard, *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, New York, Bellevue Literary Press, 2015, pp. 151-173. Ma si ricordino le parole di Paola Gassman, qui raccolte nella parte del libro dedicata ai materiali: «L'indicazione di Luca, prima di andare in scena, era: "Uccideteli!". Tant'è vero che è riuscito a tagliare il tallone a una signora, a Genova, perché a volte anche lui sostituiva chi mancava! Forse c'è ancora una causa in corso...».

<sup>15</sup> Sulla teoresi della deriva si veda Daniele Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, Nerosubianco, 2010, pp. 87-103.

violenza e determinazione. E di lasciarlo lì, a terra, come la più feroce risposta a una trasferta che si era rivelata piena di difficoltà. Una distruzione necessaria e simbolica come la volontà che la partoriva. Quella di farla finita: «Era l'ultima scena ed è finita con la distruzione». E andò proprio così<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Claudio Longhi, *Giocare o guardare?*, cit., p. 780 («Già piovano agli organizzatori richieste dal Giappone e dall'URSS, ma... ma – stanti le mille difficoltà economiche e logistiche che comporta il rimontaggio dello spettacolo – l'*Orlando* teatrale non sarà più ripreso. Spentisi i riflettori della cronaca nell'autunno del 1970, il *Furioso* ronconiano è consegnato alla storia del teatro occidentale come il manifesto di un nuovo modo di fare teatro, sintesi della rivoluzione dello spazio teatrale novecentesco e vessillo dell'*environmental theatre*»).

## NEW YORK FURIOSO

Quanto sia sbagliata l'antitesi volgare di tecnica e natura è evidente nel fatto che proprio la natura non mitigata da cura umana su cui non è passata alcuna mano, come morene alpine e fasce detritiche, è uguale a mucchi di scorie industriali da cui fugge il bisogno estetico di natura socialmente approvato.

THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, 1969

### «LAST MINUTE» ORLANDO

Secondo Luigi Barzini *junior*, che il 13 aprile 1970 su «The New York Times» rendeva conto dell'ultimo festival di Spoleto, si trattò di un inserimento nella programmazione «at the last minute». L'intellettuale *snob* e *liberal* si sente sempre in dovere di ribadire, stigmatizzandolo, quel pressapochismo da strapaese da cui proviene e dal quale lui stesso può così distinguersi:

A dire il vero, i programmi sono a volte imprevedibili e gli eventi sono messi assieme estemporaneamente. Lo scorso anno, per esempio, un esperimento teatrale è stato accettato all'ultimo minuto, destinato alla messinscena in una vecchia chiesa sconsacrata. Consisteva di una serie di scene tratte dal poema eroicomico rinascimentale *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. I costumi erano copiati da quelli dei pupi siciliani. I palchi, piccoli e montati su ruote, erano spinti qua e là dagli attori stessi e brani di testo erano recitati ovunque allo stesso modo. Non c'erano posti a sedere e il pubblico in piedi passava da una scena all'altra spinto solo dalla curiosità. Menotti nutriva forti dubbi su tutto ciò. Ma il successo è stato enorme, i biglietti sono stati acquistati dai bagarini e la polizia è dovuta intervenire per gestire la folla che cercava di entrare in chiesa, e nuove recite della performance si sono rese necessarie. L'*Orlando Furioso* ha poi girato l'Italia battendo molti *record* di incassi, e sta ora trionfando in giro per l'Europa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Luigi Barzini, *Rome: Annual Crisis Besets Spoleto*, in «The New York Times», 13 aprile 1970 p. 56 («To be sure, the programs are sometimes unpredictable and events extemporaneously put together. Last year, for instance, a theatrical experiment was accepted at the last minute, to be staged in an old deconsecrated church. It consisted of random scenes from the

Barzini riporta dunque che il successo del debutto è stato enorme, nonostante i dubbi dell'allora direttore del Festival dei Due Mondi, Giancarlo Menotti. Può sembrare niente di più che una cronaca approssimativa, senza alcun criterio interpretativo per l'occasionalità di questa dissimmetria tra l'imprevedibile programmazione e le resistenze della direzione, perché rivolta a lettori americani (e italoamericani) e, vista poi in prospettiva di quel che è successo dopo, resta tutta forse nella riduzione di ciò che è. Successivamente, nel mezzo delle reazioni per le recite in corso del *Furioso* a Manhattan, Menotti ancora ribadì con *nonchalance* queste sue iniziali riserve: era anche questo un modo un po' sprezzante e frivolo di marcare una distinzione, e di mancare un sostegno.

Nei primi di agosto di quello stesso anno, a New York, scoppia intanto una feroce polemica che coinvolge proprio la comunità italoamericana: il sindaco Lindsay viene accusato di volerla abolire a partire dalla topografia delle sue radici. In che senso? Un piano di riqualificazione territoriale con lavori di costruzione di un *country club* privato ma con un liceo e annesso un campo d'atletica, è stato previsto dall'amministrazione cittadina nel difficile quartiere/discarica Corona nel Queens: «Menziona "discarica" e la risposta immediata è "Corona": così F. Scott Fitzgerald, ne *Il grande Gatsby* si riferisce a questa zona come "la valle delle ceneri"». Corona ha una popolazione multiculturale a maggioranza latina, ed è la sede storica delle comunità afroamericana e italoamericana. I lavori del piano prevedono di abbattere però un cospicuo gruppo di case («"Paid for With Blood"») di famiglie italiane. La polemica appare su «The New York Times», i toni del racconto sono già quelli dello slogan, e le rivendicazioni politiche estremamente già accese: coinvolgono naturalmente la questione identitaria. La comunità in questi luoghi non è uno spazio liquido ed estraneo dentro cui transitare immacolati, ma la geografia di un vissuto comune, la mappa di una condivisa partecipazione capace di mitigare il disprezzo per la marginalità sociale

Italian heroic—comic Renaissance poem *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto. The costumes were copied from those of the Sicilian puppets. The stages, small and mounted on wheels, were pushed here and there by the actors themselves and bits of acting were going on every where at the same time. There were no seats and the standing public ambled from one scene to another driven by curiosity. Menotti had strong doubts about all this. The success was tremendous, tickets were bought up by scalpers, the police had to handle the crowds trying to get in the church and repeat performances had to be organized. The *Orlando Furioso* later toured Italy breaking many box—office records, and is now triumphantly touring Europe»).

e magari di costruire considerazione e diritti da poter rivendicare. È l'esperienza della famiglia allargata che ogni esodo immigrativo porta con sé. Ma vale la pena farne lettura per comprendere i termini di classe che il racconto vuole riconoscere nella lotta:

Lungo le strade in cui sbocciano le rose di Sharon vi si leggono cartelli con scritto: "Lindsay abolisce la comunità italiana" e "Lindsay sradica la comunità italiana". Questi residenti sono pronti a iniziare una battaglia all'ultimo sangue in una audizione di domani presso la Commissione di pianificazione del Municipio, per salvare le loro case e il loro *way of life*. [...] "Mio padre ha costruito una di queste case con le sue mani", dice la signora Lillian Manasseri. "Le persone sono state più importanti. Abbiamo lavorato sodo. Anche questi marciapiedi ce li ripariamo da noi". "La gente ha vissuto qui da due o tre generazioni", dice Ralph Dellaconna, un altro leader della lotta. "Ora siamo come capre. Non abbiamo diritti. Queste case sono state pagate con il sangue di coloro che vivevano qui. E questo non significa niente per la città". Questa è una comunità in cui tutti, genitori e figli, sono andati alla scuola pubblica 14, sono stati battezzati alla St. Leo's Roman Catholic Church, piantando verdure e fiori nello stesso cortile. "Non si tratta solo di 69 case, o addirittura di 138 famiglie", dice Marino Jeantet, presidente del Community Planning Board, che vive a Corona da 45 anni. "È come una famiglia". Ai proprietari di case che combattono lo sfratto – ora pagano l'affitto alla città, che ha la proprietà delle loro case – il *country club* nel cuore della loro area, con tanto di piscina e sedie a sdraio, la musica a tutto volume, è il simbolico disprezzo della città nei loro confronti. [...] Menziona "discarica" e immediatamente la risposta è "Corona". F. Scott Fitzgerald, nel *Grande Gatsby* si riferisce a questa zona come "la valle delle ceneri". Ma anche allora, dietro le "ceneri", gli italiani avevano fattorie, mucche, capre e avevano iniziato a costruire le robuste case che ancora occupano. Non troppo lontano dalle "ceneri", c'era una colonia di italiani che forniva gli uomini chiave negli eleganti ristoranti frequentati da Fitzgerald a New York. [...] "Non ci lasceremo spazzare via, fuori dalla mappa", dice la signora Margaret Rinaldi, che ha vissuto in questa zona per 21 anni. "Stanno per vedersela brutta, la lotta sarà infernale"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Murray Schumach, *Neighborhoods: Sons Died for Corona Homes*, in «The New York Times», 11 agosto 1970, p. 35 («Along the streets that bloom with Rose of Sharon are signs reading: "Lindsay abolishes Italian community" and "Lindsay uproots Italian community." These residents are prepared to open a last-ditch fight at a Planning Commission hearing in City Hall tomorrow to save their homes and their way of life. The houses have been condemned to make way for a new high school and athletic field. "My father built one of these houses with his own hands," says Mrs. Lillian Manasseri. "People here never went on relief. We worked hard. Even these sidewalks here we put down ourselves and we repair." "People have lived here for two and three generations," says Ralph Dellaconna, another leader in the fight. "Now we're the goats. We have no rights. These homes were paid for with the blood of

L'origine di questa crisi era nel piano dell'amministrazione Lindsay, già durante il primo mandato, di costruire tre grattacieli di ventiquattro piani per ospitare 840 famiglie a basso reddito della classe media nel quartiere ebraico di Forest Hills, nel Queens. Quando nel 1966 Lindsay fu eletto per il primo mandato, promise una revisione del governo della città in direzione di una maggiore attenzione alle minoranze e ai poveri, alla riforma dei dipartimenti di polizia, alla decentralizzazione delle scuole pubbliche, all'apertura di nuovi parchi e alla questione abitativa. Per fare questo mise in campo una *task force* con un preciso indirizzo politico che avrebbe dovuto garantire la maggiore diversità economica e razziale in questo tipo di interventi abitativi nella città, e ha proposto ciò che è stato definito come un progetto di edilizia residenziale a "dispersione": «"scatter-site" housing projects»<sup>3</sup>. Piuttosto che costruire nuove case popolari nei vecchi ghetti e perpetuare così segregazione e povertà, la città avrebbe forzato le comunità a reddito medio ad accettare alloggi a basso reddito in nome dell'integrazione e della giustizia sociale. Poiché grandi progetti di costruzioni abitative erano politicamente impossibili a New York, numerosi piccoli progetti presero vita in tutte cinque le circoscrizioni<sup>4</sup>. La controversia sul progetto abitativo «scatter-site» nacque dalla forte opposizione dei residenti a medio

the boys who lived here. It means nothing to the city." This is a community where parents and children went to Public School 14, were baptized and married in St. Leo's Roman Catholic Church, planted vegetables and flowers in the same backyard. "It's not just 69 houses, or even 138 families," says Marino Jeantet, chairman of Community Planning Board, who has lived in Corona for 45 years. "It is like one family." To the homeowners fighting eviction—they now pay rent to the city, which has taken title to their homes—the country club in the heart of their area, with its swimming pool, its beach chairs, its blaring music, is symbolic of the city's contempt for them. [...] Mention "dumps" and the immediate response is "Corona." F. Scott Fitzgerald, in "The Great Gatsby," referred to this area as "the valley of ashes." But even then, behind the "ashes," the Italians had farms, cows, goats, and had begun building the sturdy homes they still occupy. Not too far from the "ashes" was a colony of Italians that made up the key men in the smart restaurants Fitzgerald frequented in New York. [...] "We will not let ourselves be wiped off the map," says Mrs. Margaret Rinaldi, who has lived in the area for 21 years. "They're gonna have one hell of a fight yet."»).

<sup>3</sup> Cfr. Vincent Cannato, *The Ungovernable City. John Lindsay and His Struggle To Save New York*, New York, Basic-Perseus, 2001, pp. 504-505.

<sup>4</sup> Cannato riporta le parole di Eugenia Flatow, «a city housing official», per spiegare come l'amministrazione Lindsay stesse provando «to give people a chance to escape not just from slum buildings, but from the slum environment in the hope of giving families a different kind of environment and also of raising their level of expectations», mentre Roger Starr, «a housing expert», sosteneva che «advocates of scatter-site housing seem to believe that sprinkling low-income families in relatively expensive neighborhoods will make a significant contribution to the advancement of the poor (and particularly the non-white poor) in American cities» (ivi).

reddito nei quartieri interessati. Uno di questi era appunto Corona, nel Queens, «a tight-knit blue-collar Italian-American community», «one of the few authentic communities left in this unheavenly city»<sup>5</sup>. I residenti di Corona decisero di opporsi al piano dell'amministrazione e assunsero un allora poco conosciuto avvocato, Mario Cuomo, per rappresentarli: «per anni Cuomo tenne a bada la città impedendo di demolire le case, facendo del suo meglio con ricorsi giudiziari e dispute burocratiche»<sup>6</sup>. Dopo le elezioni per il sindaco del 1969, Cuomo iniziò a lavorare con il vicesindaco italoamericano Richard Aurelio alla ricerca di un compromesso. Quest'ultimo è una figura importante per l'avventura dell'*Orlando* di Ronconi a New York, perché non solo fu uno dei protagonisti delle polemiche che precedettero l'arrivo della compagnia italiana, e di cui dirò fra poco, ma anche perché prese personalmente parte alle polemiche con i critici teatrali che stroncarono il *Furioso* al suo debutto (qui in parte in appendice).

Per Corona, nel dicembre del 1970, fu presentato un piano alternativo che infuocò ulteriormente gli animi dei residenti e non mise fine dunque al declino della zona che si aggravò nel 1971, mentre «l'odio e la polarizzazione delle posizioni hanno quasi distrutto Corona come comunità di persone». Gli ex proprietari trascurarono le riparazioni delle case perché era la città a esserne proprietaria. La città stessa fece solo il minimo delle riparazioni per mantenere le case abitabili, e nel 1972, con il rigetto di un'ultima possibilità di ricollocazione delle poche abitazioni rimaste, una soluzione infine non fu trovata: «Corona was never the same»<sup>7</sup>.

La ferma volontà di Lindsay di programmare, di lì a qualche mese, l'*Orlando* a New York, e nonostante tutte le difficoltà, inconsciamente si saldava, anche, con questa vicenda di Corona, come una sorta di riparazione nei confronti di una comunità che lo aveva votato, come per un debito che era restato in qualche modo insoluto e che chiedeva riparazione.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 506 («una comunissima comunità italo-americana di colletti-blu»; «una delle poche autentiche comunità non a rischio rimaste in questa città»).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 508.

## «A MEDIEVAL PIAZZA»

Fu annunciato troppo presto, ben due mesi prima e già in prima pagina. Su «The New York Times», il 3 settembre del 1970, tra le iniziative del sindaco Lindsay presentate in una conferenza stampa all'aperto, tenuta il giorno prima sul Pier 45, con alle spalle il suggestivo *skyline* di Manhattan. Si trattava di un piano (sperimentale, dunque circoscritto) per convertire sei moli dismessi della città (South St., Morton St. Pier, Pier 45, 57, 62 e 86) in poli culturali: «The plans include [...] an Italian theatrical spectacular». Notizia poi ripresa più diffusamente a p. 36, ove si precisa: «The pier will be transformed into a medieval piazza». Ma lo zelante inviato George Gent nel suo articolo aggiunse che fin da subito non tutti erano d'accordo:

Un intoppo si creò immediatamente quando i sindacati portuali dissero che avrebbero picchettato i moli per prevenire qualsiasi attività diversa da quella marittima. [...] Altri capi del sindacato marittimo si espressero in modo analogo, sostenendo che il sindaco avrebbe dovuto concentrarsi sul trovare lavoro per i portuali. [...] L'ottimismo del sindaco non era condiviso dalle opinioni di John Bowers, vice presidente esecutivo del sindacato dei portuali, il quale disse: «Se i piani annunciati dal sindaco saranno portati avanti, risponderemo con i picchetti»<sup>8</sup>.

Ancora prima di sbarcare, i paladini di Francia dovettero, se pur virtualmente, vedersela con il sindacato portuale. Le ingiunzioni di chi si opponeva senza appello al programma del sindaco hanno avuto in questo articolo del «New York Times» lo stesso spazio e la stessa dignità di quella che invece avrebbe dovuto essere la notizia: è come sottoscrivere preventivamente che il programma annunciato, folto e ambiziosissimo, non potrà avere luogo a causa della discordia che esso ha già provocato. E così infatti accadde, in larga parte.

Nonostante le garanzie del sindaco sulla possibilità che una tale, comunque momentanea, conversione d'uso degli spazi avrebbe inco-

<sup>8</sup> George Gent, *City Plans to Use Piers as a Cultural Playground*, in «The New York Times», 3 settembre 1970, pp. 1 e 36 («A hitch developed immediately, however, when leaders of the longshoremen's union said they would picket the piers to prevent anything but waterfront activities. [...] Other maritime union leaders expressed similar views, arguing that the Mayor should concentrate on finding jobs for longshoremen. [...] The Mayor's optimism was not reflected in the views of John Bowers, executive vice president of the longshoremen's union, who said: "If the plans announced by the Mayor are carried out, pickets will be put up."»).



raggiato settori pubblici e privati a interessarsi dei problemi portuali, e sulla copertura assicurata delle ingenti spese previste, il «New York Times» insistette molto in dettaglio sulla narrazione della crisi del settore<sup>9</sup>. Per raccontare di nuovo, soprattutto, una opposizione fra comunità<sup>10</sup>.

Un racconto che quasi non troviamo, invece, nell'articolo di Ben Kaufman che lo stesso giorno riferisce sulla conferenza stampa del 2 settembre per il quotidiano della *west cost*, «The Hollywood Reporter»: «New York. – Un piano sperimentale per utilizzare i moli di New York per eventi culturali e ricreativi, comprese tre sale cinema, è stato annunciato dal sindaco John V. Lindsay ieri alla conferenza di presentazione. Il programma, che intende promuovere New York come città portuale e di mare, durerà dal 12 settembre fino alla fine dell'anno. [...] Il sindaco ha enfatizzato che il progetto è un esperimento limitato nel tempo. Ha anche riferito che non sono ancora stati raggiunti accordi con i sindacati del lungofiume, con cui si sta ancora discutendo»<sup>11</sup>. Sempre sulla *west cost*, il «Los Angeles Herald-Examiner» del 4 settembre punta tutto, invece, fin dal titolo, sulla presenza nel programma dell'*Orlando*, anticipando l'idea di una successiva *tournee* nordamericana della produzione teatrale italiana e auspicando che qualcuno possa già pensare a uno spazio adatto proprio a Los Angeles:

Suona abbastanza divertente. Dane Bernbach, che presenta la produzione a New York, spera per un tour negli us nel 1971. A New York, il sindaco

<sup>9</sup> «With the advent of the age of the container ship and the abandonment of Trans-Atlantic passenger service by United States flag ships, business at the Manhattan docks has dropped sharply. Most container ships use facilities on the New Jersey side or at Staten Island and Booklyn, where there is more storage space for the big boxes. Over-all, however, the Port of New York is still the world's second busiest port in terms of tonnage, exceeded only by Rotterdam» (ivi).

<sup>10</sup> «Community Group Opposed | In addition to the labor difficulty, opposition to the use of Pier 42 on Morton Street has been raised by the Neighborhood Committee for the Morton Street Pier, representing Greenwich Village residents, who maintain that the pier is their only refuge from the city's noise and discomfort» (ivi).

<sup>11</sup> Ben Kaufman, *New York City Going Into Theatre Biz With Pier Plan*, in «The Hollywood Reporter», 3 settembre 1970 («New York.—An experimental plan to use a number of New York piers for cultural and recreational events, including three movies theatres, was announced by Mayor John L. Lindsay at a news conference yesterday. The program, intend to promote New York as a seaport and seashore city, will run from Sept. 12 to the end of the year, he said. [...] The Mayor emphasized that the project is an experiment for a limited time. He reported that arrangements had not yet been reached with waterfront unions with which discussions were still going on»).

John Lindsay ha reso i moli disponibili come prima parte di un programma per usarli in un contesto culturale di intrattenimento. Forse qualcuno sta già pensando a un posto per l'*Orlando* a Los Angeles, un'ampia area che sia attrattiva e dove dalle cinque alle diecimila persone potrebbero essere accolte<sup>12</sup>.

La Doyle Dane Bernbach Inc. era un'importante agenzia pubblicitaria che cosponsorizzava la *tournee* dell'*Orlando* a New York in prospettiva di poterlo far tornare nel 1971 «for a national tour»: anche questo inedito coinvolgimento di un'agenzia pubblicitaria commerciale per promuovere un prodotto dello *showbusiness*, come vedremo, fu avvertito come una irrituale ingerenza, un eccessivo investimento commerciale finalizzato al profitto travestito con l'intento di promuovere innovazione: «Doyle Dane Bernbach ha detto che presentava l'opera teatrale “nel tentativo di promuovere innovazione nel teatro così come spesso abbiamo fatto con la pubblicità”. Fonti vicine all'agenzia hanno affermato di aspettarsi un piccolo profitto dalla commercializzazione dell'evento teatrale»<sup>13</sup>. Chiarisce tutto molto bene Jack Hellman:

Diversificazione ed espansione degli interessi primari si stanno estendendo in aree prima considerate estranee. Le agenzie pubblicitarie si sono accentrate fin qui di raccogliere commissioni senza spinte estranee o ripristinando la vecchia pratica radiofonica di produrre i propri *shows* o di adattarli ai desideri del cliente. Doyle Dane Bernbach ha fatto un passo più lungo, nello *showbusiness*. Sta portando in questo paese uno spettacolo teatrale italiano per un ingaggio a New York. Qualunque sarà la fortuna di *Orlando Furioso*, la DDB ha in programma di fare un *tour* in tutto il continente. L'ingaggio è in linea con il nuovo programma del sindaco di New York, John V. Lindsay, per aprire i moli della città alle attività ricreative e culturali<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Winfred Blevins, '*Orlando*' Performed on Piers, in Piazzas, in «Los Angeles Herald-Examiner», 4 settembre 1970, p. 3 («It sounds like fun. Dane Bernbach, who is presenting the production in New York, is hoping for a tour of the u.s. in 1971. In New York Mayor John Lindsay has made the pier available as the first part of a program to use the piers for recreation and culture. Perhaps someone should start thinking about a place for *Orlando* in Los Angeles—a large area that is attractive where five to ten thousand people could stand»).

<sup>13</sup> Ivi («Doyle Dane Bernbach said it was presenting the play “in an attempt to bring innovation to the theater as we have so often done to advertising.” Sources close to the agency said it expected to make a small profit on the commercial presentation of the play»).

<sup>14</sup> Jack Hellman, *Doyle Dane Bernbach Imports Italo Pic*, in «Daily Variety», 11 settembre 1970, p. 13 («Diversification and expansion of primary interests is reaching into areas heretofore considered unrelated. Ad agencies have been content to collect commissions without

È chiaro: pubblicità commerciale, innovazione culturale e *show-business* assieme si trasformano in una nuova industria, anche se smentita perché da preservare quando il suo spazio virtuale non è stato ancora colonizzato, industria attraverso cui il divertimento e l'eccitamento per lo spettacolo occultano il fine ultimo del profitto:

Doyle Dane Bernbach può essere soprannominato il “Barnum & Bailey di Madison Avenue” a causa del suo coinvolgimento come uno dei produttori dell'*Orlando Furioso*, uno spettacolo teatrale italiano che farà il suo debutto negli Stati Uniti alla fine di quest'anno. Parte di un programma per rivitalizzare le aeree del lungofiume di New York con attività ricreative e culturali, la produzione del Teatro Libero di Roma sarà presentata su un molo del fiume Hudson per un periodo di due mesi a partire dal prossimo 4 novembre.

Lo spettacolo, recitato tra un pubblico in piedi, comprende re, cavalieri e damigelle in pericolo, che si esibiscono su praticabili in rapido movimento, mentre mostri e altre creature volano in aria sopra le teste.

La partecipazione di DDB è dovuta al fatto che “volevamo creare un po' di eccitazione, e divertimento e insieme fare soldi”, ha dichiarato il presidente Joe Daly. Non faceva parte del programma di diversificazione a lungo raggio dell'agenzia, ma “pensiamo che possa essere molto redditizio”, ha aggiunto<sup>15</sup>.

La struttura cooperativa e abbastanza dimessa per cifre e numeri del Teatro Libero di Roma, con cui la compagnia dell'*Orlando* si presentava a New York, si sarebbe qui sovrapposta a una serie di

any extraneous thrusts or reverting to the old radio practice of producing their own shows or having them tailored to the desires of the client. Doyle Dane Bernbach has taken a longer step—into showbusiness. It is bringing to this country an Italian theatrical “spectacular” for a N.Y. engagement. Whatever the fortunes of *Orlando Furioso*, DDB plans to tour it across the continent. The engagement is in line with N.Y. Mayor John V. Lindsay's new program to open the city's piers to recreational and cultural activities»).

<sup>15</sup> An., *DDB to Enter Show Biz 'for Fun, Excitement, Money'*, in «Advertising Age», 14 settembre 1970 («New York, Sept. 9—Doyle Dane Bernbach may be dubbed the “Barnum & Bailey of Madison Ave.” because of its involvement as one of the producers of *Orlando Furioso*, an Italian theatrical spectacular which will make its u.s. debut later this year. Part of a program to revitalize New York's waterfront areas with recreational and cultural activities, the Teatro Libero di Roma production will be presented on a Hudson River pier for a two-month period beginning Nov. 4. The production—performed among standing audiences—features kings, knights and damsels in distress, all of whom perform on swiftly-moving platforms, while monsters and other creatures fly through the air overhead. DDB's participation in the venture came because “We wanted to cause some excitement, have some fun and make money,” said Joe Daly, president. It was not part of the agency's longrange diversification program, but “we think it can be very profitable,” he said»).

ambiziose operazioni commerciali che non avrebbero potuto fare altro che impigliarla fino all'abiura, disinnescandone il suo innovativo ancorché economicamente fragile funzionamento e dunque compromettendone il successo.

Nel *report* di Trucia D. Kushner, invece, per «Women's Wear Daily», si legge che il sindaco non ha ancora ottenuto il permesso dai sindacati poiché, negli ultimi anni, hanno sempre contestato l'uso dei moli in attività non connesse con il lavoro portuale, ma che «se il pubblico esprime entusiasmo, e i sindacati capiscono che noi tutti comprendiamo i loro problemi e che desideriamo rimanere connessi con il mare in molti aspetti, sono sicura che riceveremo cooperazione», inoltre una percentuale dei profitti sarebbero andati alla città. Ma tuttavia rassicura che «Lindsay ha sottolineato che il programma è puramente sperimentale. Ha rifiutato di ammettere che potrebbe significare l'inizio di una nuova destinazione dei moli per la Città del Divertimento»<sup>16</sup>.

Ecco, dunque, a cosa doveva servire con così largo anticipo la conferenza stampa di Lindsay al Pier 45, molo in disuso da ben dodici anni: a preparare e ad attirare l'entusiasmo e l'interesse della cittadinanza di fronte ai quali i sindacati avrebbero questa volta ceduto e collaborato.

Ed ecco, dunque, a cosa doveva servire l'autorevole e minuzioso resoconto del «New York Times»: a raffreddare i possibili entusiasmi per un progetto economico e culturale la cui riuscita avrebbe senz'altro avuto, per l'amministrazione di Lindsay, una forte visibilità politica. In termini di evoluzione dell'immagine della città e, pur ce lo si immagina, per il futuro politico (nella corsa presidenziale?) del sindaco.

Del resto, il decisionismo politico di Lindsay guidava la sua visione della città senza lesinare qualche prepotente battuta come risposta a una qualche domanda molesta:

“La pulizia del fiume”, il sindaco ha dichiarato, “enfattizza ciò che spero porterà alla definitiva purezza dell'acqua”. Quando un reporter ha chiesto informazioni sullo stato dell'acqua del fiume Hudson per i bagnanti, Lindsay ha replicato: “Sarei lieto di gettarti per scoprirlo”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Trucia D. Kushner, *Fun City to Get Revival With Party Time on Piers*, in «Women's Wear Daily», 3 settembre 1970, p. 16 («If the public expresses enthusiasm, and the union men understand we're sympathetic with their problems and we wish this to be connected with the sea in many respects, I'm sure we'll receive cooperation»).

<sup>17</sup> «“The clean-up,” the mayor declared, “emphasizes what we hope will be the ultimate

Il già citato dal «New York Times» presidente John Bowers, intervenne a gamba tesa sul bollettino dell'associazione internazionale dei portuali, con un forte *diktat* dal titolo significativo *New York City Waterfront Is for Ships, Not Movies*, in cui emerge chiaramente che la lotta si era generata da lontano, e che proprio sul Pier 86 (quello in cui era programmato l'*Orlando*) in passato erano state fatte promesse di cui ora si rivendicavano risposte:

Siamo irremovibili nell'opporci all'uso dei moli di Manhattan per qualsiasi uso che non sia quello dei cargo o dei passeggeri marittimi. Lo avevamo detto al sindaco due anni fa quando circa 5.000 lavoratori portuali picchettarono City Hall per spingere gli amministratori a fare qualche sforzo per riabilitare le fatiscanti banchine di Manhattan.

Il sindaco sembrava aver compreso la nostra situazione e promise azioni per la nostra denuncia. Abbiamo ottenuto una certa azione per un nuovo e consolidato terminale passeggeri nelle vicinanze del Pier 86. Stiamo ancora aspettando un'azione sulle nostre proposte per moderne stazioni verticali dei *container* che possono essere costruite oggi nei moli e dare lavoro a quei migliaia che lo hanno perso nella spaziosa area per *container* del New Jersey<sup>18</sup>.

Erano, naturalmente, due visioni opposte sul futuro portuale della città. Ma quando si fa pesantemente ricorso all'ironia per superare la difficoltà di rappresentare le cose, significa che in campo l'ingiunzione della parola retorica ha già superato il paziente lavoro della persuasione, e del buon senso:

Quello che dico è di smetterla di giocare con il lavoro dei portuali. Non vediamo le potenzialità del favoloso lungofiume di New York City riempiendolo di chioschi per panini o cinema porno, sale da ballo e alti palazzi di appartamenti. Sindaco Lindsay, che ne pensa di preservare il commercio di questa grande città che passa attraverso il nostro porto riabilitando i

purity of the water." When a reporter questioned the fitness of the Hudson River for swimming, Lindsay replied: "I'll be glad to toss you in to find out."» (ivi).

<sup>18</sup> *New York City Waterfront Is for Ships, Not Movies* («We are unalterably opposed to using Manhattan's piers for any purpose other than their intended use as cargo and passenger piers. We told the mayor as much two years ago when some 5,000 dock workers picketed up City Hall to arouse the city fathers to make some effort at rehabilitating Manhattan's decaying piers. The mayor seemed sympathetic to our situation and promised action on our beef. We did get some action on a new consolidated passenger terminal in the vicinity of Pier 86. We are still awaiting action on our proposals for modern vertical container stations that can be built on our present piers and give work to thousands who have lost jobs here to the spacious container areas over in New Jersey»).

vecchi, dismessi moli per stare al passo con le nuove tendenze nel trasporto e nel trattamento dei cargo?<sup>19</sup>

Questa dura contrapposizione iniziale nei confronti delle attività culturali programmate sui moli, sommata poi alla percezione diffusa di un tradimento del sentimento delle varie comunità coinvolte nel piano, riguardava direttamente il luogo prescelto per ospitare la performance teatrale dell'*Orlando*, evento la cui fama internazionale era partita da Belgrado<sup>20</sup>, e che comporterà dunque un drastico spostamento. Dal Pier 86 a Bryant Park, dal molo dismesso sull'Hudson al cuore di Manhattan. Per comprendere l'inevitabile sua prima difficile ricezione, perché evento percepito come collegato a una precisa politica culturale dell'amministrazione Lindsay invisata soprattutto ai sindacati e a molte altre comunità cittadine, occorre dunque tenere presente la stampa che due mesi prima del debutto seguì la vicenda. E che in fondo alimentò, documentandola, la polemica.

#### COMUNITÀ INGANNATE

In un lungo articolo dal titolo *Conning the Community: Pay-off on the Piers? (Ingannate le comunità: speculazione sui moli?)* su «The Village Voice» del 10 settembre 1970, la combattiva Mary Perot Nichols tenta di montare lo scandalo, da una parte mostrando come collaboratori del sindaco abbiano mentito nell'affermare, in prima battuta, che i portuali sarebbero stati d'accordo con il piano di riconversione culturale dei moli; e, dall'altra, insinuando ragioni speculative («the business connections») di persone estremamente vicine all'amministrazione. Ma ciò su cui fa soprattutto leva il *reportage* sulla vicenda è il sopruso nei confronti di quelle comunità che, sebbene democratiche, hanno sostenuto il repubblicano Lindsay: «La signo-

<sup>19</sup> John Bowers, *New York City Waterfront Is for Ships, Not Movies*, in «Local 824 Bulletin», v. 4, settembre 1970, p. 2 («I say, let' not play around any longer with the jobs of the longshoremen. Let's not waste the capabilities of New York City's fabulous waterfront on hot dog stands and pornographic movie houses, dance pavilions and high rise apartment buildings. Mayor Lindsay, how about keeping the commerce of this great city moving through our port by rehabilitating the old, rundown piers to keep pace with the new trends in shipping and cargo handling?»).

<sup>20</sup> Sulla carriera internazionale dell'*Orlando* a partire dalla data nel Palazzo dello Sport di Belgrado, si veda *La conquista del mondo comincia da Belgrado* (Mariangela Melato, Paolo Radaelli, Anna Nogara, Jovan Cirillov), in *Luca Ronconi e la ricerca di un metodo*, cit., pp. 52-54.

ra Bockman ha riassunto ogni sentimento locale per la riforma dei Democratici quando ha detto: “Per l’amministrazione, trattare una comunità che ha così tanto sostenuto John Lindsay più di nessun altro in città in questo modo è il massimo della disonestà.” La signora Bockman ha aggiunto: “Questo non sarebbe una consultazione della comunità. Ma un imbroglio comune!”». Il sospetto di *business connections* in corso sullo sfruttamento dei moli dismessi, si saldava dal basso con la proliferazione delle ipotesi, delle voci, dei sentori da cui immediate intuizioni, nuove allusioni e ombre più ombrose:

E mentre «The Voice» andava in stampa, ulteriori inquietanti informazioni sul festival ai moli venivano alla luce per confermare i sospetti della comunità sul fatto che c’è dell’altro rispetto a quello che già si conosce. Ho saputo da un concessionario, a cui era stata promessa una opportunità di guadagnare su uno dei moli dismessi che un alto funzionario di Lindsay gli avrebbe assicurato che ci sarebbe una pentola d’oro ancora più grande dietro a tutta la vicenda<sup>21</sup>.

Erano affari, naturalmente. Coinvolgevano un ex membro del «boards of directors» del gruppo Walter Reade Theatres, passato a lavorare nell’ufficio del sindaco nel periodo in cui si decidevano le concessioni dei moli: «According to the Mayor’s press office, the city agreement with Walter Reade was signed September 4». Soltanto due giorni dopo la conferenza stampa. E senza il benestare dei sindacati.

Sempre il 4 settembre 1970, sul «New York Post», una nota anonima – dettagliata e generica insieme, perché è della *routine* giornalistica una scrittura di superficie – riferiva sulla programmazione dell’evento, sulle sue coordinate performative ma in un contesto già di controversa “nuova programmazione culturale” promossa dall’amministrazione cittadina. È questa dunque la notizia, così nasce tra le pieghe anonime di un flusso di parole che circondano, senza raccogliarla, la cosa:

<sup>21</sup> Mary Perot Nichols, *Conning the Community: Pay-off on the Piers?*, in «The Village Voice», 10 settembre 1970, pp. 1, 62-64 («Mrs. Bockman capsulized local reform Democratic sentiment as she said, “For the administration to treat a community that has supported John Lindsay best of any in the city this way is the height of insincerity.” Mrs. Bockman said, “This wasn’t a community consultation. It was a community con!” [...] And as The Voice went to press, more disturbing information on the pier festival was beginning to come to light which indicated that community suspicious was correct that there was more to his than met the eye. I learned from one concessionaire who had been promised a money-making operation on one of the piers that a high Lindsay official had promised him that there was an even greater pot of gold at the end of the rainbow»).

Lo spettacolo teatrale italiano, *Orlando Furioso*, aprirà per un tempo di repliche limitato al Pier 86. Il nuovo spazio teatrale, che sarà coperto e riscaldato, è uno dei tanti previsti dal controverso programma culturale del sindaco Lindsay. *Furioso* sarà recitato in italiano e messo in scena da Luca Ronconi. È tratto dall'epica rinascimentale del poeta Ariosto e adattato come un affresco storico capace di incoraggiare la partecipazione del pubblico nelle avventure barocche. Non ci sarà palcoscenico. Il teatro sarà in grado di accogliere 3.000 spettatori, con repliche dal martedì al sabato sera e *matinées* al sabato e alla domenica<sup>22</sup>.

Il giorno dopo, in un altro avviso anonimo, la futura ospitalità guadagna anche lo spazio di un titolo che, a posteriori, si legge già come un ossimoro, emblematico e premonitore della contrapposizione tra il nuovo che chiede trasformazione e il passato che rivendica resistenza. Così, sull'«Atlantic City Press», si legge in una nota dal titolo *Pier to Become Novel Theater*:

Il Pier 86 sul fiume Hudson all'altezza della 46<sup>a</sup> strada diventerà il più inusuale teatro di New York City secondo il nuovo programma del sindaco John V. Lindsay che prevede di aprire i moli di New York ad attività ricreative e culturali per i suoi cittadini. Durante la prima settimana di novembre, *Orlando Furioso*, uno spettacolo teatrale italiano, inizierà un limitato numero di repliche al Pier 86, coperto e riscaldato per questo straordinario evento teatrale<sup>23</sup>.

Sulle colonne dello «Star-Legend» del 7 settembre, invece, nella pagina solitamente curata da Harold Heffernan un largo articolo informa (nello stile trasparente più del comunicato d'agenzia che del pensato avviso) sulla novità dell'operazione e del respiro internazio-

<sup>22</sup> An., *Theater Notes*, in «New York Post», 4 settembre 1970 («The Italian theatrical spectacular, *Orlando Furioso*, will open a limited run on Pier 86. The new theater site, which will be enclosed and heated, is one of several in Mayor Lindsay's controversial new cultural program. *Furioso*, to be spoken in Italian, will be staged by Luca Ronconi. It is based on the Renaissance epic by the poet Ariosto and will be adapted as a historical fresco with encourages the audience to share in the baroque adventures. There will be no stage. The theater will be able to accommodate 3,000 viewers, with performances Tuesday through Saturday evening and matinees Saturday and Sunday»).

<sup>23</sup> An., *Pier to Become Novel Theater*, in «Atlantic City Press», 5 settembre 1970 («Pier 86 on the Hudson River at 46th Street will become New York City's most unusual theater under Mayor John V. Lindsay's new program to open the piers of New York to recreational and cultural activities for its citizens. During the first week in November, *Orlando Furioso*, an Italian theatrical spectacular, will begin a limited engagement on Pier 86, which be heated and enclosed for this extraordinary theatrical event»).



nale con cui si giustifica l'arrivo a New York, poiché il «Pier 86 è considerato un luogo perfetto per *Orlando Furioso* da parte dei suoi produttori americani, Dick Feldman<sup>24</sup> e Joseph Wishy<sup>25</sup> in associazione con Doyle Dane Bernbach, un'agenzia pubblicitaria di spicco»; e qui, per la prima volta, compare la questione della comprensione linguistica: «Nonostante sia recitata in italiano dal Teatro Libero di Roma, una conoscenza dell'italiano non è necessaria per la comprensione del pubblico americano»<sup>26</sup>. Così anche in *New Theater Tricks on Pier 86*, apparso sul «The Standard-Star», quotidiano pubblicato a New Rochelle (NY) fino al 1998, il 9 settembre 1970. Si tratta di un diffuso comunicato in cui si precisa la natura comunitaria e popolare dell'esperienza performativa: «In parte gioco collettivo, in parte festa popolare, *Orlando Furioso* mischia tutti i tipi di teatro, moderno e antico»<sup>27</sup>. Il comunicato fu ripreso tale e quale anche da Canio Paine nella sua rubrica, *Showtime*, per lo «Staten Island Register», con una precisazione di cornice fin troppo eloquente, poiché da una parte insinua che si tratta di una operazione calata dall'alto (ossia dall'amministrazione della città di New York) ma che, in nome dell'informazione, si concede la diffusione di ciò che, appare evidente, già si disapprova. Così infatti Paine apre la sua rubrica: «Poiché chi scri-

<sup>24</sup> Nonostante i miei sforzi non sono riuscito a rintracciare il produttore americano che, nel 2001, al momento di lasciare i materiali relativi alla produzione americana dello spettacolo ronciano alla New York Public Library for the Performing Arts, abitava ancora a Manhattan.

<sup>25</sup> Su cui si veda Anna Kisselgoff, *Joseph Wishy, 59, Producer of Programs on the Performing Arts*: «In 1971 [sic!], Mr. Wishy presented *Orlando Furioso*, an Italian theatrical production in an air-bubble dome built in Bryant Park.» (in <http://www.nytimes.com/1993/07/05/obituaries/joseph-wishy-59-producer-of-programs-on-the-performing-arts.html?mcubz=1>).

<sup>26</sup> Harold Heffernan, *A new kind of theater*, in «Star-Ledger», 7 settembre 1970, p. 12 («Pier 86 is considered a perfect setting for *Orlando Furioso* by its American producers, Dick Feldman and Joseph Wishy in association with Doyle Dane Bernbach, a prominent advertising agency»; «Although it is performed in Italian by the Teatro Libero di Roma, a knowledge of Italian is not necessary for comprehension by American audiences »; e così prosegue: «Pier 86 will take on the atmosphere of a medieval Italian piazza for this engagement. During its tour in Europe, *Orlando Furioso* was performed in Les Halles, Paris' famous marketplace; Milan's Piazza Duomo; on the floor of the AmsterdamStock Exchange, and other similarly large playing areas. This week is scheduled to be performed at the Edinburgh Festival in Scotland. The production originated in 1969 at the Spoleto Festival in Italy»).

<sup>27</sup> *New Theater Tricks on Pier 86*, in «The Standard-Star», 9 settembre 1970, p. 31 («Part communal game, part popular festival, *Orlando Furioso* mixes all types of theater, modern and ancient»; così prosegue: «*Orlando Furioso* requires no stage. There are no barriers between the audience (roughly 3,000 will be accommodated at each performance) and the actors (a company of 56). Sometimes audience and actors mingle, sometimes they separate. Scenes can start up at any point in the rectangular acting area and several can go on simultaneously. The actors arrive, in the crowd of spectators, on chariots pushed by other members of the cast. The audience is not seated, but is free to move about the entire area»).

ve ha, occasionalmente, dissentito con alcune decisioni del sindaco John V. Lindsay, le opinioni sono rimaste private, non espresse in *Showtime* che è rubrica non politica. Tuttavia, fin quando questa colonna sarà dedicata a informare i nostri lettori sullo spettacolo e gli aspetti culturali del teatro e di altri modi di divertimento, sarà un piacere riportare il nuovo piano del sindaco Lindsay di espandere e di potenziare il mondo teatrale per il piacevole beneficio culturale di tutti i newyorkesi». E così, invece, rilevando con non celata ironia la provocazione in termini di sfida di un evento teatrale capace di sfiancare gli spettatori, chiude in mirabile tirata con un invito che sembra una minaccia: «Questa innovazione teatrale è apparentemente basata sul concetto che “tutto il mondo è un palcoscenico, ecc.”, con l’attiva partecipazione del pubblico. È un’impresa provocatoria, per non dire altro, tuttavia il successo, generalmente, altro non è che il prodotto inebriante della sfida. Questa produzione darà indubbiamente sfogo all’“istrione” che è in tutti noi»<sup>28</sup>.

Del resto, il 9 settembre, sul «New York Times» in un articolo anonimo dal titolo già condizionante, si rimproverava all’amministrazione di tentare proprio un colpo di mano a un grado minimo di consultazione «della comunità o di chiunque altro. L’intera impresa ha bisogno di una valutazione più accurata, soprattutto se si pensa seriamente di renderla permanente»<sup>29</sup>. La tensione che ne derivò stava contribuendo a un vero e proprio «disastro civico» se, come riporta Michael Hanrahan, «Lindsay ha risposto che gran parte dell’opposizione è ingiustificata e ha giudicato i tentativi della Associazione degli scaricatori portuali di voler imporre la propria volontà sulla gente di New York: “niente di meno che un oltraggio”. Il sindaco ha

<sup>28</sup> Canio Paine, “Orlando Furioso”, in «Staten Island Register», 16 settembre 1970, p. 18 («While this writer has, on occasion, disagreed with the decisions of Mayor John V. Lindsay, the opinions held were private and not expressed in *Showtime* which is, non-political. However, since this column is dedicated to inform our readers on the entertainment and cultural aspect of the theatre and other phases of personal enjoyment, it is a pleasure to report on the Mayor’s new plan to expand and to enhance the theatrical world for the pleasureable cultural benefit of all New Yorkers»; «This theatrical innovation is apparently based on the concept that “All the world is a stage, ecc.”, with active participation by the members of the audience. It is a challenging venture to say the least, but then again, success is, for the most part, the intoxicating product of challenge. This production will undoubtedly give vent to the “ham” in all of us»).

<sup>29</sup> An., *Piers for People*, in «New York Times», 9 settembre 1970 («City Hall seems to have rushed into the venture with precious little consultation of the community or anyone else. The whole enterprise needs much more careful appraisal, especially if there is any serious thought of making it permanent»).

detto che la città continuerà a combattere nei tribunali per garantire i diritti e i privilegi di tutti i cittadini di New York sul lungofiume»<sup>30</sup>.

Lo sciopero e i picchetti messi in campo dai portuali già all'indomani della conferenza stampa del sindaco su tutti e quattro i moli coinvolti furono molto persuasivi: gli operai assegnati ai lavori di ristrutturazione si rifiutarono di attraversarli. I leader dei portuali e dei sindacati, intanto, insistevano che i programmi di riqualificazione del sindaco avrebbero dovuto concentrarsi sulla ricerca di nuovi posti di lavoro per gli scaricatori di porto. Il sindaco Lindsay, che rivendicava alla città le decisioni sull'utilizzo dei moli dismessi e in progressivo degrado, ottenne un ordine dal tribunale, l'11 settembre, per interrompere i picchetti, ma quest'ordine fu abrogato il 22 settembre dal giudice della Corte Suprema dello Stato, Paul A. Fino<sup>31</sup>.

A fine settembre il picchetto, che aveva reso impossibile l'avvio delle attività culturali previste a partire dal 14 settembre, si estese alla sede dell'Autorità Portuale sull'8<sup>a</sup> Avenue. In attesa di una qualche risoluzione con i sindacati portuali, il festival etnico di una settimana organizzato dal commissario per gli affari culturali Dore Schary, previsto sul Pier 62, venne spostato a Central Park. Il picchetto aveva reso infatti impossibile i lavori preparatori del molo per gli eventi programmati dall'11 al 18 ottobre. L'1 ottobre, Mary Perot Nichols su «The Village Voice» interviene sulla montante controversia dei moli dismessi, evocando spettri molto consistenti legati alla sicurezza della parte di città coinvolta dalla controversia, e ai sospetti di mafia per personaggi scelti dall'amministrazione Lindsay. La giornalista riporta una riunione/confronto avvenuta tra i leader politici e civili delle comunità del Greenwich Village e Chelsea, Percy Sutton (presidente del distretto di Manhattan) e il vicesindaco Richard Aurelio. In questa riunione si sono rivendicate priorità per l'«inadeguata protezione della polizia, i problemi dei ricoveri per i

<sup>30</sup> Michael Hanrahan, *Pier Festival Plan Downgrades City as A Port, Says Sutton*, in «Sunday News», 27 settembre 1970 («Lindsay replied that much of the opposition is unwarranted and charged the International Longshoremen's Association's attempts to impose its will on the people of New York is "nothing less than an outrage." The mayor said the city would continue to fight in the courts in order to guarantee the rights and privileges of all the citizens of New York at its waterfronts»).

<sup>31</sup> An., *Court Upholds Pier Picketing*, in «New York Post», 29 settembre 1970, p. 12 («Supreme Court Justice Paul A. Fino today upheld the right of longshoremen to picket Manhattan piers which the city had planned to use for recreational and cultural activities. The city had sought an injunction barring the picketing, but Fino denied the motion and dismissed the suit»).

senzatetto (the welfare hotels) nella zona, e i bar aperti tutta la notte (after-hours bar)». Inoltre, il membro del Congresso Edward I. Koch (poi sindaco di New York dal 1978 al 1989) ha ricordato come il precedente commissario all'acqua designato da Lindsay, James Marcus, fosse stato incriminato e condannato in un complotto estorsivo insieme al boss della mafia Tony "Ducks" Corallo, mentre il leader del distretto democratico di Chelsea, Ray Guenter, ha sottolineato al vicesindaco come l'amministrazione Lindsay avesse deviato 9 milioni di dollari da un terminal passeggeri previsto sul West Side di Manhattan (il cui sindacato è l'ILA, ovvero di coloro che stavano picchettando i moli) al lungomare di Brooklyn, presieduto da un altro capo sindacale, Anthony Scotto:

(Scotto ha annunciato il suo sostegno al sindaco Lindsay la scorsa estate; poco dopo è stato pubblicamente catalogato dal Comitato McClellan come capodecima nella famiglia mafiosa di Carlo Gambino; eppure continua a godere del sostegno del sindaco e *DOPO* l'annuncio della decisione del Comitato McClellan è stato riassegnato da Lindsay al Consiglio del Porto marittimo.) Guenter ha detto al vicesindaco che "quelli di noi in questa stanza che hanno sostenuto John Lindsay si aspettano che tu faccia lo stesso sforzo per aiutarci"<sup>32</sup>.

Le preoccupazioni erano reali: in una città che sprofondava in una crisi di sistema e di criminalità diffusa, faticosamente cercava di uscirne attraverso uno dei più importanti esperimenti di governo *liberal* di tutta l'America, i cui programmi di supporto alla povertà, di cura del *welfare*, del rilancio della questione abitativa, della espansione del sistema universitario con la liberazione dell'accesso alla sanità, avrà però un costo altissimo, il collasso finanziario del 1975<sup>33</sup>. L'attività politica di Lindsay, un repubblicano progressista nella cittadella dei democratici, copre soprattutto gli anni che precedono questa *debacle* e per troppo tempo è stato ritenuto il mag-

<sup>32</sup> Mary Perot Nichols, *The Use of the Piers: A Growing Controversy*, in «The Village Voice», 1 ottobre 1970, pp. 5-6 («Scotto announced his support for Mayor Lindsay last summer; shortly thereafter, he was listed publicly by the McClellan Committee as a capodecima in the Carlo Gambino Mafia family; he continues to enjoy the support of the Mayor and *AFTER* his listing by the McClellan Committee was reappointed by Lindsay to the Maritime Port Council.) Guenter said he told the Deputy Mayor that "those of us in the room who supported John Lindsay expect you to make the same effort to help us."»).

<sup>33</sup> Cfr. Charles R. Morris, *The Cost of Good Intentions. New York City and the Liberal Experiment*, New York - London, W.W. Norton, 1980.

gior responsabile di questo fallimento liberale. Un'eredità che invece oggi è riscoperta e rivalutata decisamente nei termini della tradizione progressista di cui era un convinto sostenitore: «In un'epoca in cui il crimine urbano e la paura che generava stava diventando una epidemia nazionale, Lindsay fece comprendere lo spazio pubblico come un tesoro naturale. In un periodo in cui la classe media continuava a fuggire dalle città verso la periferia, Lindsay comprese che l'arte e la cultura erano le uniche componenti della vita urbana che potevano ancorare lo sviluppo ed essere condivise da tutti»<sup>34</sup>. Infatti ancora il 14 ottobre il «Daily News» riportava le parole di denuncia del sindaco Lindsay poiché a suo dire la città era «ostacolata» nei suoi sforzi per sostenere i programmi culturali e che «“Quindi dobbiamo esplorare nuove tecniche con cui portare attività culturali alle persone a minor costo. Ciò significa un cauto decentramento”»<sup>35</sup>. Non era una politica fatta solo di slogan: molte riforme di Lindsay ebbero un vero successo, molte altre invece fallirono, ma è innegabile che la città inseguì un mito di rinnovamento saldamente centrato sulla pianificazione urbana, sulla riqualificazione della vita attraverso la priorità nelle decisioni del governo a favore dei servizi<sup>36</sup>.

Produrre sviluppo e lavoro, e insieme generare comunità, ripensando in termini urbani l'importanza dello spazio pubblico: è anche questa la battaglia che possiamo oggi leggere dietro lo scontro del sindaco con i sindacati portuali per il riuso dei moli dismessi sul lungofiume. Ma di fronte alle resistenze dei sindacati Lindsay alla fine si arrese al compromesso, anche se solo in parte: abbandonò tutti i progetti (cinema, spettacoli, gallerie, concerti ecc.) previsti sui moli dismessi, realizzando solo il festival etnico (dal titolo: *The People, Yes*) a Central Park, e mantenendo in piedi solo quello che

<sup>34</sup> Su cui si veda i saggi raccolti in *Summer in the City. John V. Lindsay, New York, and the American Dream*, a cura di Joseph P. Viteritti, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, a partire da quello del curatore, *Time a-Changin': A Mayor for the Great Society*, pp. 1-25 (per la cit. a testo si veda la prefazione del curatore, *NYC, Then and Now*, pp. vii-viii: «At a time when urban crime and the fear it engendered was becoming a national epidemic, Lindsay embraced public space as a natural treasure. At a time when the middle class continued to flee cities for the suburbs, Lindsay understood that arts and culture were unique components of urban life that could anchor development and be enjoyed by all»).

<sup>35</sup> An., *Mayor Says We Ain't Got Enough Culture*, in «Daily News», 14 ottobre 1970, p. 60 («“So we must explore new techniques by which to bring cultural activities to the people at less cost. This means cautious decentralization.”»).

<sup>36</sup> È anche l'esito di una recente mostra, prolungata nel suo eccellente catalogo dal titolo *America's Mayor. John V. Lindsay and the Reinvention of New York*, a cura di Sam Roberts, New York, Museum of the City of New York/Columbia University Press, 2010.

riguardava l'*Orlando* sul Pier 86, in corrispondenza della 46<sup>a</sup> strada. Un compromesso proposto e avvallato dai sindacati. Nel frattempo Lindsay faceva approvare una proposta di legge che autorizzava la città (e non i portuali) a decidere sulla destinazione a un uso non marittimo dei moli dismessi. Ed era proprio questo che il compromesso proposto dai sindacati portuali voleva evitare. Così, con la scusa che l'accordo raggiunto fu giudicato tardivo, perché pregiudicava la realizzazione dei lavori di ristrutturazione e preparazione per ospitare lo spettacolo italiano, fu definitivamente cambiata la sua destinazione.

Il Pier 86 non verrà mai più trasformato in una "piazza medievale". Il peso di un modello urbano tutto europeo, esibito come un'attrazione commerciale secondo proprio quella che molto opportunamente Robert J.C. Young ha definito *mitologia bianca*, per una sorta di contrappasso storico viene anch'esso cancellato dalla «spietata bianchezza degli occidentali»<sup>37</sup>. E proprio mentre un ben mascherato *endorsement* (infatti anonimo, ma probabilmente scritto dal critico teatrale Lewis Funke) era stato pubblicato il 27 settembre sul giornale più avverso alle politiche culturali di Lindsay. Naturalmente non si trattava tanto di riconoscere la libertà intellettuale di una proposta teatrale in arrivo ma, in piena propaganda, di perpetuare la sciatta e servile baratteria degli stereotipi culturali:

Parliamo di *Environmental Theater*! Il Pier 86 (46<sup>a</sup> strada), dove un tempo arrivavano i turisti a bordo delle navi della United States Lines, insieme impazienti e frettolosi per la dogana, si trasformerà in una piazza italiana. Non, ahimè, la Piazza Navonna [sic!]. Ma una piazza che avrà ristoranti che servono piatti italiani, dalla pizza al prosciutto; boutique da stravolgere il budget delle signore, e musicisti attorno per farti dimenticare che quest'anno non sei andato a Venezia<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. Robert J.C. Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente* (1990 e 2004), Roma, Meltemi, 2007.

<sup>38</sup> An. [il nome di Lewis Funke, critico teatrale del quotidiano, segnato a matita nell'estratto conservato alla Public Library], *Step Lively*, in «The New York Times», 27 settembre 1970 («Talk about environmental theater! Pier 86 (46th Street), where arriving tourists from aboard United States Lines ships once impatiently fretted through Customs, is going to be transformed into a Italian piazza. Not, alas, the Piazza Navonna [sic!], but one that will have restaurants serving Italian dishes from pizza to prosciutto; boutiques to upsetmilady's budget and strolling musicians to make you forget you didn't get to Venice this year»).

«A DISNEYLAND PRODUCTION COMPLETE WITH MONSTERS»

Gli avvisi del cambio di destinazione dell'*Orlando* arrivano tutti il 23 ottobre, a partire da un trafiletto anonimo:

*Orlando Furioso*, lo spettacolo teatrale italiano che il sindaco Lindsay aveva originariamente programmato sul Pier 86, andrà in scena in un teatro a bolla [bubble theater] appositamente costruito in Bryant Park, sulla 42<sup>a</sup> strada e la 5<sup>a</sup> Avenue, a partire dal 4 novembre. Dick Feldman e Joseph Wishy ne sono i promotori. Il teatro potrà contenere 3.000 persone. I biglietti sono in vendita da lunedì presso il box office in Bryant Park e da Macy's...<sup>39</sup>.

Mentre anche su «The New York Times» la notizia appare in un anonimo trafiletto basso<sup>40</sup>, James Davis per il «Daily News» ne fa subito un profluvio di dati, di descrizioni tecniche, di rivalutazioni logistiche ma anche di cronaca dei lavori in corso, del coinvolgimento di lavoratori locali, e di programmazione del tempo che separa il debutto dell'evento, insomma il quantitativo in questa fase è il qualitativo:

Bryant Park, distante solo un *block* o due dal cuore legittimo dell'area dei teatri, diventerà esso stesso un teatro il prossimo mese. Un gruppo di produttori, operanti sotto il programma culturale del sindaco Lindsay, costruirà un "bubble theater" nel parco per ospitare lo spettacolo teatrale italiano *Orlando Furioso*. Il tendone sarà lungo 200 per 120 piedi e ospiterà 3.000 persone. Il costo del biglietto sarà di 6 dollari, con sconto per studenti e anziani a 2.50. Lo spettacolo, con 60 attori, originalmente era stato programmato su uno dei moli della città, ma il piano è stato contrastato dai lavoratori portuali. Un portavoce della produzione ha detto ieri che un "sostanzioso affitto" verrà pagato alla città per l'uso del parco. Ed è stato detto che membri dei più importanti sindacati teatrali saranno assunti per l'occasione. La costruzione del teatro era in corso già ieri. Lo spettacolo,

<sup>39</sup> An., *Theater Notes*, in «New York Post», 23 ottobre 1970, p. 38 («*Orlando Furioso*, the Italian theater spectacle which Mayor Lindsay originally planned to open on Pier 86, will instead be performed in a specially - constructed bubble theater in Bryant Park, 42d St. and Fifth Av., starting Nov. 4. Dick Feldman and Joseph Wishy are presenting it. The playhouse will accommodate 3,000. Tickets go on sale Monday at a mobile box office in Bryant Park and at Macy's...»).

<sup>40</sup> An., *Italian Spectacle Is Set For Bryant Park Nov. 4*, in «The New York Times», 23 ottobre 1970, p. 33 («*Orlando Furioso*, the Italian Spectacle originally scheduled to open Pier 86 as part of Mayor Lindsay's culture at the piers program, will be performed for a limited run starting Nov. 4 in a specially constructed bubble theater in Bryant Park»).

che ha replicato per tutta Europa, arriverà qui il 2 novembre da Madrid e sarà pronto per il debutto del 4 novembre<sup>41</sup>.

La riflessione sulla “unicità” dell’operazione in corso prende quasi subito il sopravvento. Sull’«Atlantic City Press» si insiste che «per la prima volta nella storia del teatro, una attrazione sarà ospitata in una costruzione di questo tipo. *Orlando Furioso* richiede un vasto spazio per la sua rappresentazione»<sup>42</sup>. Anche Phillip Truckenbrod, su «The Star-Ledger», parla di «un inedito e appositamente costruito Bubble Theatre in Bryant Park» e ripete che «per la prima volta nella storia del teatro, una attrazione sarà ospitata in una costruzione di questo tipo. *Orlando Furioso* richiede un vasto spazio per la sua rappresentazione»<sup>43</sup>. (Potere dei comunicati stampa!)

Jerry Talmer sul «New York Post» annuncia inoltre che: «Due jet charter porteranno il cast dello spettacolo teatrale, *Orlando Furioso*, dall’Italia al suo debutto del 4 novembre a Bryant Park...»<sup>44</sup>. Leo Mishkin per «The Morning Telegraph» si compiace che, dopo il tardivo accordo, finalmente *Orlando* ha trovato una casa, e riassume l’intera vicenda in un dovere di cronaca che tiene tutti assieme, segnalando infine che per rendere tecnicamente disponibile la nuova destinazione restano soltanto due settimane<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> James Davis, *A Bryant Park Theater To House Italian Show*, in «Daily News», 23 ottobre 1970, p. 82 («Bryant Park, only a block or two from the heart of the legitimate theater area, will itself become a theater next month. A group of producers, operating under Mayor Lindsay’s cultural program, will erect a “bubble theater” in the park to house the Italian theatrical spectacle, *Orlando Furioso*. The bubble will be 200 feet long and 120 feet wide and will accommodate 3,000. Tickets will sell at \$ 6, with discounts of \$ 2.50 for students and the elderly. The show, which has 60 players, originally had been scheduled to play one of the city’s piers—a plan that was resisted by the city’s dock workers. A spokesman for the production said yesterday that a “substantial rental” would be paid to the city for the use of the park. Members of most of the theatrical unions will be employed in the venture, it was said. Construction of the theater was under way yesterday. The show, which has played throughout Europe, will arrive here Nov. 2 from Madrid and will then prepare for a Nov. 4 opening»).

<sup>42</sup> An., *Unique Bubble Theater to Open*, in «Atlantic City Press», 24 ottobre 1970, p. 8.

<sup>43</sup> Phillip Truckenbrod, *A bubble for ‘Orlando’*, in «The Star-Ledger», 26 ottobre 1970, p. 12.

<sup>44</sup> Jerry Talmer, *Daily Closeup*, in «New York Post», 27 ottobre 1970, p. 39.

<sup>45</sup> Leo Mishkin, *‘Orlando Furioso’ Finds a Home*, in «The Morning Telegraph», 24 ottobre 1970, p. 3 («After much discussion and negotiation it will open a limited engagement on Wednesday evening, November 4, under the auspices of Dick Feldman and Joseph Wishy, in association with Doyle Dane Bernbach. [...] The recently arranged compromise between the City of New York and the International Longshoremen’s Association, through the good offices of both the Mayor and John Bowers, executive vice president of the I.L.A. and president of Local 824, would have permitted the presentation of *Orlando Furioso* on Pier 86. The compromise, however, came too late to allow sufficient time for the renovative work that the pier would have required in order to house the spectacle. In view of this the city is making Bryant



Forse tardi inizia a essere visibile il lavoro di promozione dell'agenzia pubblicitaria: una foto di scena con Cesare Gelli appare su «The Star-Ledger», il 30 ottobre 1970, con la didascalia: «“ORLANDO FURIOSO”—Cesare Gelli è Carlo Magno in questo spettacolo teatrale italiano che debutta mercoledì sera, 4 novembre, al Bubble Theater, in Bryant Park, sulla 42<sup>a</sup> strada, N.Y.C.». Il giorno dopo, un trafiletto sul «New York Post» annuncia e precisa: «ORLANDO FURIOSO, al Bubble Theater, Bryant Park. Uno spettacolo basato sull'adattamento di Eduardo [sic!] Sanguineti da Ariosto. È presentato da Joseph Wishy, Dick Feldman, Doyle Dane Bernbach, diretto da Luca Ronconi. Interpretato dal Teatro Libero di Roma. Sipario alle 8»<sup>46</sup>. È una delle rare volte che il nome di Sanguineti compare e per primo, probabilmente non tanto perché escluso a priori dai comunicati per la stampa, ma perché percepito secondario nelle gerarchie del lavoro. Il primo novembre sul «Long Island Press» viene stampata una foto di scena con l'Orlando di Foschi in primo piano, dunque tratta dalla *tournee* europea, con la didascalia che precisa: «Spettacolo al Parco: Questa è una scena tratta dallo spettacolo teatrale italiano *Orlando Furioso*, che debutterà al singolare Bubble Theatre in Bryant Park, Manhattan, mercoledì. La produzione del Teatro Libero di Roma ha debuttato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1969 ed è stato visto da più di 2.000.000 di spettatori nelle maggiori capitali europee». Sul «Sunday News», lo stesso giorno, è stampata una foto di scena con Anna Nogara (Bradamante) e la didascalia: «Anna Nogara è una delle protagoniste dell'*Orlando Furioso*, lo spettacolo italiano con un cast di 62 persone, che debutta questo mercoledì sera al Bubble Theater in Bryant Park». Anche nell'inserito domenicale, *Arts and Leisure*, del «New York Times», è stampata una foto di scena di Nogara con il seguente commento: «“ORLANDO FURIOSO”—Anna Nogara nel ruolo di Bradamante, una principessa travestita da cavaliere, nello spettacolo teatrale messo in scena dal Teatro Libero di Roma. Il piano della città di programmare la produzione sul Pier 86 è stato cambiato a causa delle proteste dei lavoratori, e lo spettacolo debutterà mercoledì in una speciale struttura di 3.000 posti chiamata “bubble theater” in Bryant Park». L'invenzione di questo nuovo spazio messo in scena nel centro di Manhattan diventa progressiva-

Park available and construction of a Piazza in the Park is now underway with only two weeks for completion»).

<sup>46</sup> An., *Opening...*, in «New York Post», 31 ottobre 1970, p. 14.

mente un'attrazione autonoma che doppia la singolarità dell'attrazione principale, quella della messinscena dell'*Orlando*. Un'invenzione che, nella sua ribadita novità, finisce anche forse per sovrapporsi a quella dello spettacolo italiano. Il 2 novembre sul «New York Post» compare una foto di scena con Maria Grazia Grassini e Gabrina Liubosisio, con l'avviso che lo spazio della performance è ormai parte attiva della novità dell'operazione: «Maria Grazia Grassini salva Gabrina Liubosisio in *Orlando Furioso*, spettacolo teatrale italiano che debutta mercoledì al nuovo Bubble Theater in Bryant Park». Fino al trafiletto anonimo su «The Record», in cui il nuovo teatro conquista il titolo, guadagna un nuovo conio (*Park bubble*) e merita i dettagli delle sue misure: «Il compromesso è arrivato troppo tardi per i necessari lavori di rinnovamento del molo. Il tendone (The bubble) sarà riscaldato, 40 piedi di altezza, 200 di lunghezza e 120 di larghezza. Potrà ospitare 3.000 spettatori»<sup>47</sup>.

Ma la descrizione più completa e poetica di tutta l'operazione ormai imminente compare il 3 novembre sul «Women's Wear Daily», e merita la più larga lettura:

New York – Le foglie d'autunno a Bryant Park non cadranno a terra quest'anno perché c'è un enorme, traslucido, teatro tenda a forma di bolla per lo spettacolo italiano *Orlando Furioso* che debutta mercoledì sera. Ma se gli uccelli sugli alberi sono sgomentati da una bolla sorretta dall'aria, larga abbastanza per contenere 3.000 persone, lo *shock* più forte deve ancora arrivare. Anche coloro che si aspettano poco dal teatro più animato e appassionato mai in arrivo a New York saranno sorpresi. La produzione è diretta da Luca Ronconi e adattata dall'*Orlando Furioso*, lavoro del poeta rinascimentale Ariosto. L'ora e mezza di performance sarà rigonfia di gloria medievale: re, cavalieri sui loro destrieri, duelli, amori non ricambiati, perdita della ragione... damigelle con trecce bionde che si intrattenevano con i cavalieri prima della loro morte, tutto ciò su piattaforme in rapido movimento a cinque piedi da terra. In competizione con la velocità degli attori che si muovono tra due giganteschi set di cartone ci sono orribili mostri, un drago o due su corde aeree, che girano minacciosamente sopra la testa. E dove si trova il pubblico per tutto questo tempo? Si troverà più o meno a sfrecciare, correndo da una scena all'altra, evitando le piattaforme vorticoso e sentendosi davvero in più in una stravaganza hollywoodiana. Per questo è destinata a essere un'esperienza collettiva, e la folla sfreccerà e si immergerà insieme. L'azione in questo spettacolo andrà dall'amore di stile medievale alla fantascienza moderna con un promesso volo sulla luna

<sup>47</sup> An., *Play Shifted To Park Bubble*, in «The Record», 4 novembre, 1970.

su un ippogrifo, una favolosa creatura aquila-leone-cavallo. E a causa della complessità dell'azione, c'è bisogno di una quantità enorme di spazio per la compagnia di 60 persone, il Teatro Libero di Roma<sup>48</sup>.

Ma è nella parte finale della lunga presentazione che emerge chiara la consonanza del progetto teatrale innovativo con la politica culturale del sindaco Lindsay, secondo l'idea di «un teatro della gente», ossia a partecipazione popolare ma nel senso proprio americano: a basso costo e con il massimo coinvolgimento diretto del pubblico. Una Disneyland con tanto di mostri al seguito e numeri che ben promettono, in una difficilissima incomprensione, quasi antropologica, di ciò che doveva essere invece un evento capace di spiazzare e detronare la logica dell'intrattenimento e del divertimento da Parco:

Il vicepresidente Dick Cox ha venduto alla sua azienda l'idea di sostenere quella che definisce «una produzione da Disneyland completa di mostri». Cox si riferisce allo spettacolo che durerà fino al 29 novembre e poi andrà in un *tour* nazionale come «un innovativo teatro in linea con un'azienda innovativa come la nostra». [...] Come per la maggior parte dei progetti di Lindsay, l'*Orlando Furioso* sarà designato come teatro per la gente, dove per 6 dollari le persone faranno parte dello spettacolo, membri del numeroso cast del pubblico. Dopotutto lo spettacolo vanta 2 milioni di partecipanti da quando ha debuttato a Spoleto<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> J.J. and C. H.-G., *Theatre in the Surround*, in «Women's Wear Daily», 3 novembre 1970, p. 14 («New York – The autumn leaves in Bryant Park won't reach the ground this year because there is a huge, translucent, nylon bubble theatre inflated for the Italian spectacle, *Orlando Furioso* opening Wednesday evening. But if the the birds in the trees are stunned by a bubble large enough to fit an audience of 3,000 and held up by air, the real shock will come late. Those people expecting anything short of the most animated, impassioned theatre ever to come to New York will also be surprised. The production is directed by Luca Ronconi and adapted from *Orlando Furioso*, the work of Renaissance poet Ariosto. The hour-and-a-half performance will swell with Medieval glory—kings, knights on chargers, duelling, loving unrequitedly, going mad... damsels with flaxen tresses enjoying chivalry before it died—all on swiftly moving platforms five feet off the ground. Competing with the speed of the actors who move between two giant cardboard sets are horrible monsters, a dragon or two on aerial strings, swarming menacingly overhead. And where is the audience all this time? Why, darting about, racing from one scene to another, avoiding the swirling platforms and feeling very much like an extra in a Hollywood extravaganza. For this is bound to be a collective experience, and the crowd will dart and duck together. Action in this spectacle will range from love Middle-Ages style to modern science fiction with a promised flight to the moon on a hippogriff, a fabulous eagle-lion-horse creature. And because of the complexity of the action, a tremendous amount of space is required for the 60-man repertoire troupe, the Teatro Libero di Roma»).

<sup>49</sup> Ivi («V-P Dick Cox [Richard "Dick" Cox, 1929-2017] sold his firm the idea for backing what he calls «a Disneyland production complete with monsters.» Cox refers to the spectacle which will run through Nov. 29 and then go on national tour as «an innovation in the theatre

Se prima del debutto l'*Orlando* rischiava di essere scambiato per una attrazione in stile Disneyland, già il giorno dopo il debutto, Ralph Blumenfeld sulla sua rubrica per il «New York Post» riporta i dubbi, poco lusinghieri e davvero fuorvianti, di Gian Carlo Menotti: «Il tendone (The bubble) in Bryant Park dove *Orlando Furioso* è stato presentato ha richiesto soltanto 42 minuti per essere eretto. Al debutto, a Gian-Carlo Menotti è stata chiesta una sua opinione su questo teatro circolare (“theater-in-the-surround”). Menotti ha risposto: “Tutto ciò fu fatto per la prima volta per il mio Festival di Spoleto. E anche allora non avevo la più pallida idea di che cosa stesse succedendo”»<sup>50</sup>.

Ma anche nelle cronache mondane la presenza di «quelli dell'*Orlando*» si fa strada: il 4 novembre i nomi dei protagonisti incominciano a fare notizia. Evelyn De Wolfe nella sua rubrica sul «New York Post» annuncia che «il cast dell'*Orlando Furioso*, spettacolo al bubble-theater di Bryant Park comprende Paola Gassman, figlia di Vittorio Gassman»<sup>51</sup>. Appena dopo il debutto, Perry Young, nella sua rubrica sul «New York Post», riporta che: «Henry Ford e sua moglie hanno assistito al debutto della scorsa sera dell'*Orlando Furioso*, perché una delle star, Paola Tanziani, è la cugina della Signora Ford...»<sup>52</sup>. Mentre sul «Daily News» del 10 novembre la narrazione salottiera un po' si infittisce:

La bionda con la criniera da leone al ristorante Iperbole era Paola Tanziani, che vive a Roma ed è arrivata qui con la banda dell'*Orlando Furioso*. La zia di Paola è la moglie di Henry Ford (Cristina Ford e la madre di Paola sono sorelle), e i Ford erano qui per il debutto del *Furioso*. Cristina, poi, volerà a Roma. Henry volerà a Detroit e Paola starà qui nell'appartamento dei Ford. Che ne dite della dislocazione?<sup>53</sup>

and in keeping with an innovative company like ours.” [...] As with most Lindsay’s projects, *Orlando Furioso* will be designated a theatre for the people, where for \$ 6 the people will be part of the play, members of the massive audience-cast. After all, the spectacle boasts of 2 million participants since its Spoleto opening»).

<sup>50</sup> Ralph Blumenfeld, *Daily Closeup*, in «New York Post», 6 novembre 1970, p. 47 («The bubble in Bryant Park where *Orlando Furioso* is being presented took only 42 minutes to erect. At the opening Gian-Carlo Menotti was asked his opinion of the “theater-in-the-surround.” Menotti said “This was first done at my Spoleto Festival. And even then I hadn’t the faintest idea of what was going on”»).

<sup>51</sup> Evelyn De Wolfe, *Daily Closeup*, in «New York Post», 4 novembre 1970, p. 51.

<sup>52</sup> Perry Young, *Daily Closeup*, in «New York Post», 5 novembre 1970, p. 39.

<sup>53</sup> *Suzy says*, in «Daily News», 10 novembre 1970, p. 12 («The blonde with the lion’s mane at the Iperbole restaurant was Paola Tanziani, who lives in Rome and has been here with the *Orlando Furioso* gang. Paola’s aunt is Mrs. Henry Ford 2<sup>d</sup> (Cristina Ford and Paola’s mother

Anche per Anna Nogara la rubrica del «Daily News» registra volentieri una festa data in suo onore da Susan Stein (in passato sua compagna di stanza in un collegio svizzero) e suo marito Gil Shiva, ma definendo l'*Orlando*: «that six-ring circus»<sup>54</sup>. Mentre sul «New York Post» del 10 novembre trapela esplicito il disappunto per la negativa ricezione dello spettacolo ronconiano che deve in qualche modo essere scaricato:

Molte persone erano furiose per le cattive recensioni all'italiano *Orlando Furioso*, e il *party* serale di domenica dato da Susan [Stein] e Gil Shiva ha dato loro la possibilità di sfogarsi. Ospite d'onore era l'interprete principale, alta, capelli rossi Anna Nagara [sic!], che guarda caso è stata compagna di stanza di Susan quando erano entrambe in collegio in Svizzera<sup>55</sup>.

Dunque: da ciò che si ricava dal lavoro di promozione dell'agenzia commerciale coinvolta dai produttori americani, dai toni della stampa nell'imminenza del debutto, dal racconto di un evento teatrale che sembra assomigliare sempre di più a una produzione estremamente spettacolare, e di un avvenimento che finisce per assumere, fin già dal debutto e poi nel proseguo delle repliche, anche sfumature mondane, l'*Orlando* teatrale del rimaneggiatissimo collettivo romano guidato da Luca Ronconi, fin dall'inizio, a New York, mancherà il suo più vero pubblico.

#### COME LA METRO NELL'ORA DI PUNTA

Alla ricezione dell'evento, oltre all'estraneo pubblico mondano della prima, non aiutarono le prime stroncature, che in gran parte dipesero dalla assimilazione dell'operazione dell'*Orlando* alla con-

are sisters), and the Fords were here for the *Furioso* opening. Then Cristina flew to Rome. Henry flew to Detroit and Paola stayed here in the Ford apartment. How's that for deployment?»)

<sup>54</sup> *Suzy says*, in «Daily News», 9 novembre 1970, p. 12 («Susan and Gil Shiva gave a little party at their apartment in the Dakota for their friend Anna Nogara Olivetti. Anna is the star of that six-ring circus *Orlando Furioso* playing in the Bubble at Bryant Park»).

<sup>55</sup> Eugenia Sheppard, *Around the Town*, in «New York Post», 10 novembre 1970 («Plenty of people were furious over the bad reviews given to the Italian *Orlando Furioso*, and Susan [Stein] and Gil Shiva's Sunday night party gave them to let off steam. Guest of honor was the play's leading lady, tall, red-haired Anna Nagara [sic!], who just happened to be Susan's roommate when they were both at school in Switzerland»).

vinta politica culturale del sindaco Lindsay, con cui l'intelligenza newyorkese, come documentato, apertamente polemizzava.

Ma occorre rimarcare almeno un caso. Quello del critico principale del «New York Times», il famigerato scrittore inglese Clive Barnes, già spettatore dell'*Orlando* a Edimburgo, e che fece un suo personalissimo vanto non solo di non averlo apprezzato ma di conseguenza non averlo voluto nemmeno recensire: «Io l'ho visto al Festival di Edimburgo, all'inizio di quest'anno, e poiché ero un po' meno entusiasta dei miei colleghi europei, ho deciso di non recensirlo al suo debutto di New York»<sup>56</sup>. Una contrapposizione che nasce dalla regressione dell'esercizio critico a un mero confronto geopolitico, come è facile intendere subito, ed è del tutto esterna alla cosa, ossia allo spettacolo. Sergio Nicolai ritiene che l'esuberante critico proprio a Edimburgo abbia rivolto al regista italiano delle richieste di intervento per tagliare qualche scena a suo dire di durata impropria (per esempio quella d'amore tra Angelica e Medoro), ma tali richieste rimasero inevase da Luca Ronconi, notoriamente indifferente a pretese di questo tipo sempre al limite della mitomania. Quando il critico si rassegna a volere essere protagonista, rischia di confinare il suo mestiere nel decorativo e finisce per perdere quell'«immersione critica nella cosa», come insegnava Adorno, capace di garantirgli lealtà, competenza e soprattutto emancipazione<sup>57</sup>.

Al posto di Barnes fu mandato Mel Gussow, che sul «New York Times» del 5 novembre riassume laconico: «In una piazza all'aperto in Italia potrebbe avere un impatto diverso, ma sotto una bolla nel centro di Manhattan è semplicemente folle». Il critico se la prende un po' con tutto, e partendo dalla disputa con i sindacati marittimi, fin dall'inizio della sua recensione ironizza suggerendo che forse «i portuali dovevano saperne qualcosa». La modalità aperta dello spazio e la visione non statica dello spettatore con i movimenti delle macchine sempre a ridosso di chi assiste «sembrano gli autoscontri al Palisades Amusement Park e tu ci sei dentro»<sup>58</sup>. È la condanna di chi soltanto è

<sup>56</sup> Clive Barnes, '*Orlando*' and MacGowran—*Sight vs. Sense*, in «The New York Times», 27 novembre 1970, p. 46 («I saw it at the Edinburgh Festival earlier this year, and I was slightly less enthusiastic about it than most of my European colleagues, I elected not to write about its New York premiere»).

<sup>57</sup> Theodor W. Adorno, *Riflessioni sulla critica musicale* (1967), ora in Id., *Long Play e altri volteggi della puntina*, a cura di Massimo Carbone, Roma, Castelvecchi, 2012, p. 37.

<sup>58</sup> Mel Gussow, *Ariosto's 'Orlando Furioso'*, in «The New York Times», 5 novembre 1970 («In an open plaza in Italy, this may have a different impact, but in a bubble in the middle of Manhattan it is merely foolish»).

in grado di riconoscere il Parco dei Divertimenti e lo trasforma in una misura di verità per l'esercizio della critica, e non di giudizio sull'opera. Per cui d'ora in poi tutto, da quest'ottica, sembra altro, mal fatto, esagerato, fastidioso, non comprensibile, irrispettoso e, naturalmente, folle. Il critico pregiudiziale, invece di scoprire problemi, è sempre sicuro dei suoi stessi errori per questo oppone distanza e distacco nel rapporto con ciò che è già stato riconosciuto: «In una serata francamente ridicola, si rimane colpiti dalla reputazione e dalle meraviglie accreditate a questo spettacolo: qualcosa deve essere andato storto durante il viaggio»<sup>59</sup>. Il lettore se ne diletterà leggendola per intero fra i materiali raccolti nella seconda parte di questo libro. Resta un'ultima stonatura, facilissima ma non scontata e profondamente rivelatrice: Gussow sventola lo spettro di eventuali pericoli dovuti alla densità del pubblico (al debutto soltanto 1.000 su una capienza di 3.000), che non si traduce proprio in un invito ad andare a vedere lo spettacolo; cita nominalmente solo le maestranze locali (mai il nome di una attrice o di un attore italiano) e infine ironizza sulla presenza del medico di sala, del quale «pensa che questa volta potrebbe avere del lavoro»<sup>60</sup>.

Richard Watts, sul «New York Post» all'indomani del debutto, rivendica una vita pericolosa al critico poiché deve assistere a spettacoli come questo dell'*Orlando*, in cui si trova inseguito da attori feroci e costretto a stiparsi in spazi ristretti che potrebbero addirittura offrire il destro a furti e taccheggi: «Odio offrire consigli ai criminali, ma quelle masse stipate di gente potrebbero essere una tentazione per borseggiatori»<sup>61</sup>. Lamentando l'incomprensibilità della vicenda, assicura di quanto meglio sarebbe stato per lui potersi comodamente sedere in quindicesima fila laterale piuttosto che dover scansare piattforme mobili; e come ultima beffa incapace di scopo, rileva inesistenti gerarchie fra gli attori, e polemizza apertamente col sindaco della città:

Tutti gli attori, e sembra che siano 62 in tutto, sono energici e a quanto mi risulta, eccellenti. Ma preferisco applaudire quegli uomini umili, devoti

<sup>59</sup> Ivi («In a thoroughly ridiculous evening, one is stunned by the entertainment's reputation and wonders: something could have gone wrong in transit»).

<sup>60</sup> Ivi («The house physician is, as usual, Benjamin A. Gilbert (shouldn't he be listed as Bubble Physician?). I think this time he may have some business.»).

<sup>61</sup> Richard Watts, *The Drama All Around You*, in «New York Post», 5 novembre 1970 («When those moving platform are pushed relentlessly in your direction, the performers, most of them looking pretty fierce, see to it that you give them plenty of space. I hate to offer advice to the criminal classes, but those packed-in masses could be tempting to pickpockets»).

al teatro, che per spirito di abnegazione si nascondono sotto le piattaforme e le spingono avanti. Sono gli eroi sconosciuti della compagnia. A proposito, e sarà una coincidenza, ma è da notare che il sindaco Lindsay, che è stato fondamentale per portarli in città, è partito per Londra il giorno prima dell'apertura di *Orlando*<sup>62</sup>.

Questi «humble men, obviously self-abnegating devotes of the theater», che sono gli «ungung heroes of the company», in realtà sono esattamente gli stessi attori che muovono i praticabili quando non recitano, e che la stessa disattenta presunzione del critico non è riuscita a riconoscere.

Per James Davis, del «Daily News», il debutto fu una vera delusione: «Sembra, in qualche modo, terribilmente confuso e quasi infantile in questo grande, nudo, totalmente non teatrale teatro chiamato bolla. Per me è stata una delusione»<sup>63</sup>. Tuttavia non è difficile comprendere, nel più vero tono della chiusura della sua recensione, la condizione stessa della parzialità di un significato che la trascende: «La lingua che viene urlata è italiana»<sup>64</sup>. Così come per il critico teatrale William Glover, che ammonisce minaccioso: «come teatro totale, *Orlando Furioso* ne esce una totale, noiosa stupidità. Fate attenzione anche alle vostre spalle»<sup>65</sup>. Così come, sembrerebbe, occorre fare attenzione anche alle orecchie: «sebbene sia basato su un poema medievale di signori della guerra innamorati e delle loro terribili azioni, il tutto ricorda molto il pandemonio della metropolitana nell'ora di punta. Ed è altrettanto piacevole»<sup>66</sup>. Infine, la distanza con il testo italiano, con la simultaneità delle azioni e con l'opacità delle caratterizzazioni, è incolmabile per Glover quanto i

<sup>62</sup> Ivi («All the actors, and there are said to be 62 of them, are energetic, and, so far as I can tell, they are excellent. But I'd rather applaud those humble men, obviously self-abnegating devotes of the theater, who conceal themselves beneath the platforms and push them along. They are the unung heroes of the company. Incidentally, it may be a coincidence but I note that Mayor Lindsay, who helped bring it to town, took off for London the morning before *Orlando* opened»).

<sup>63</sup> James Davis, '*Furioso*' Is Curiosa In New Bubble Barn, in «Daily News», 5 novembre 1970 («Somehow it seems terribly confused and almost childlike in the big, bare, totally untheatrical theater called a bubble. To me, it was a disappointment»).

<sup>64</sup> Ivi («The language that is shouted is Italian»).

<sup>65</sup> William Glover, '*Orlando Furioso*, a Bore, in «Asbury Park Evening Press», 5 novembre 1970 («As total theater *Orlando Furioso* comes off as total, boring stupidity. Watch out for your back, too»).

<sup>66</sup> Ivi («Although based upon a medieval poem of amorous war lords and awesome deeds, the thing resembles most closely subway rush hour pandemonium. And just as enjoyable»).



pregiudizi culturali del suo sguardo. E qui purtroppo siamo già ai chioschi della pizza:

Sopra le piattaforme mobili, su delle approssimative sagome di cavalli in alluminio, gli interpreti principali della sciarada brandiscono spade-giocattolo in legno grezzo e recitano ferocemente in modo totalmente incomprensibile. Potrebbe anche essere, e forse è così, che stiano vendendo delle pizze. [...] Niente di quello che succedeva aveva alcun rapporto con quello che era successo prima o succedeva allo stesso tempo, e quelli che hanno avuto la fortuna di acchiappare al volo una sinossi tradotta hanno saputo che erano quattro o più le storie che marciavano in contemporanea. Erano tutti paladini francesi, saraceni, maghi o principesse. In mezzo da qualche parte c'era il Carlo Magno che conosciamo dai libri di scuola. Fare l'elenco dei nomi degli autori costituirebbe pubblicità avventata. L'evento è presentato in collaborazione con l'amministrazione dei parchi urbani e degli affari culturali. Quando i portuali hanno protestato il progetto di presentarlo su un molo abbandonato lungo il fiume Hudson, il sindaco John V. Lindsay ha fatto spostare il sito a Bryant Park e ha organizzato la costruzione della struttura gonfiabile. Qualche ora prima del debutto, Lindsay è partito per un viaggio d'affari a Londra. Sa certamente quando gli conviene abbandonare la città<sup>67</sup>.

Pieno consenso, anche ben dettagliato, invece venne da Emory Lewis per «The Record» del 5 novembre, che scrisse di «aver amato ogni suo minuto selvaggio, imprevedibile e sciocco». Lewis precisa che «c'è una sinossi abbastanza completa in inglese dell'epica italiana nel programma di sala. Ma non c'è bisogno di preoccuparsi troppo dei dettagli. Questa è principalmente una produzione visiva, che cattura il turbolento mondo del fasto medievale, dell'araldica e dell'eroismo»<sup>68</sup>. In merito al lavoro di Ronconi, sottolinea come po-

<sup>67</sup> Ivi («Atop the mobile platforms, on approximate aluminium models of horses, key performers in the charade waved unpainted toy swords and ferociously declaimed with total incomprehensibility. They could, indeed may, have been selling pizzas. [...] Nothing that happened necessarily related to anything else that had happened before or at the same time, for those lucky enough to grab a translated synopsis learned that four or more plots were simultaneously rotting. Everybody was a French Paladin, Saracen, magician or princess. Somewhere in there was Charlemagne of our school days. To list the names of the players would be reckless advertisement. The event is being presented with the city parks and cultural affairs administration. When longshoremen protested plans to stage it on an abandoned Hudson River pier, Mayor John V. Lindsay arranged for the Bryant Park site and for erection of the air-supported structure. A few hours before the premier, Lindsay went to London on business. He certainly knows when to get out of town»).

<sup>68</sup> Emory Lewis, «Orlando Furioso» *Bedazzles With A Standup Performance*, in «The

trebbe essere utilizzato per molti altri tipi di teatro: «Sarebbe bello, per esempio, per un *happening* musicale alla maniera di *Hair*, capace di comunicare direttamente a ciascun membro del pubblico le sue gioie speciali»<sup>69</sup>. Ronconi ne avrà senz'altro riso, o almeno lo spero. Eppure qui, finalmente, sono testimoniate sia il ruolo non gerarchico delle presenze attoriali; in *Bradamante* scorge addirittura un piglio femminista, e sia il senso della ricerca e della sperimentazione nello spettacolo di una differente ipotesi di teatro:

I suoi attori sono splendidi e capaci di catturare l'audace e soverchiante istrionismo di un'epoca passata. L'affascinante Carlo Montagna è meraviglioso nel ruolo del protagonista, efficace sia come eroe innamorato e, poco dopo, come sfortunato pazzo. *Bradamante*, che è una fanciulla francese travestita da paladino, è interpretata con entusiasmante *verve* dalla splendida Anna Nogara. Nei suoi bianchi calzoni e stivali alla moda, sembra una spavalda Kate Millet[t] che guida il movimento di liberazione delle donne. Nogara cavalca il suo cavallo di metallo attorno nella bolla di plastica con una grazia selvaggia e abbandono, e fa sembrare gli uomini come dei dilettranti della scherma. Anna è spettacolare. *Orlando Furioso* è un punto di riferimento nella ricerca di nuove frontiere teatrali. Dopo aver assistito a questo stravagante lavoro, quando mi troverò a sedere regolarmente in teatro, guarderò verso il proscenio del palcoscenico e al confronto vedrò una forma di teatro piuttosto addomesticata<sup>70</sup>.

Anche Sandra Schmidt, sull'altra costa, è molto più libera nel raccontare la sua esperienza a Bryant Park per il «Los Angeles Time». Ne esce un affresco potente, a suo dire indescrivibile per il tipo di emozioni che lo spettacolo sollecita. Schmidt prova a chiamare l'*Orlando*

Record», 5 novembre, 1970 («There is a fairly complete synopsis in English of the Italian epic in the playbill. But you don't need to worry too much about details. This is primarily a visual production, capturing the riotous world of medieval pomp, heraldry, and heroics»).

<sup>69</sup> Ivi («It might be beautiful, for example, for a musical happening in the manner of "Hair," communicating its special joys directly to each member of the audience»).

<sup>70</sup> Ivi («His actors are splendid, and they capture the bold, outsized histrionics of a past age. Handsome Carlo Montagna is marvelous in the title role, and he is effective both as the lovesick hero and later as an unfortunate madman. *Bradamante*, who is a French maiden disguised as a Paladin, is played with galvanic verve by beautiful Anna Nogara. In her white tights and hip boots, she looks like a swashbuckling Kate Millet[t] leading the women's liberation movement. She rides her metal horse around the ninyl bubble with a wild grace and abandon, an she makes the men look like amateurs at swordplay. Anna is spectacular. *Orlando Furioso* is a landmark in the search for new theatrical frontiers. After viewing this oddball work, I shall find sitting in regular seats and looking up at a proscenium stage a rather tame form of theater»).

come un *Punch and Judy show*<sup>71</sup>, un circo, una passione medievale, un melodramma verdiano, riassumendo perfettamente l'imprendibilità di questa pluralità scenica e la moltiplicazione partecipativa del pubblico. Fino all'*anticlimax* finale del labirinto fatto di fili di ferro (il "pollaio" secondo la definizione di Ronconi). In una combinazione di azioni fuori misura, gli attori celebrano una festa che, sempre secondo Schmidt, è per metà il paese delle meraviglie e per metà un incubo («Combined with the outsized action, they make a party that is half wonderland, half nightmare»). Ma è la sua cronaca del lavoro attoriale che attira l'attenzione, precisa e non cursoria, soprattutto per quella commovente ingiunzione finale rivolta a tutti gli studenti di recitazione del paese ad andare a vedere «quelli dell'*Orlando*»:

Gli attori sono brillanti nell'eccessiva enfasi del movimento delle braccia, andato fuori moda con Ibsen, vivaci e molto divertenti. Ogni ampio gesto è nitido e compiuto, e tradisce un'educazione classica. Ogni declamazione è mortalmente seria, ogni straordinario dilemma è scandito ed eseguito con eleganza, i volti (intensi come se recitassero per la televisione) sono tesi nello sforzo di raccontarci le loro vicende. Adriana Asti, Pina Cei, Luigi Diberti, Antonio Fattorini, Carlo Montagna, Marzio Margini, Sergio Nicolai, Anna Nogara, Paola Tanziani, questi sono i principali. Ogni studente che studia recitazione dovrebbe vederli. Si è tentati di dire che la lingua italiana... non importa. Ma lo è. Ho letto solo metà del programma. Troppo stava accadendo mentre leggevo durante lo spettacolo; e, inoltre, avrei potuto essere buttata a terra mentre non guardavo. Quindi il più delle volte non avevo idea di cosa stesse succedendo, e per un po' mi sono annoiata, consapevole però che le due ore in piedi ne valessero la pena. Era meraviglioso lo stesso<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Tradizionale intrattenimento per bambini in cui un uomo, il signor Punch, discute con sua moglie, Judy; particolarmente popolare in passato come intrattenimento estivo nelle città balneari inglesi.

<sup>72</sup> Sandra Schmidt, '*Furioso*' Staged in Bubble, in «Los Angeles Times», 6 novembre 1970, p. 22 («The actors are brilliant in the arm-waving over-emphasis that went out of fashion with Ibsen, fresh and very funny. Each broad gesture is crisp and finished, betraying its classical education. Each declamation is deadly serious, each extraordinary dilemma tightly smartly paced and executed, the faces (as disciplined as if they were acting for television) taut with the strain of telling us their stories. Adriana Asti, Pina Cei, Luigi Diberti, Antonio Fattorini, Carlo Montagna, Marzio Margini, Sergio Nicolai, Anna Nogara, Paola Tanziani, these are the main ones. Every acting student in the country should see them. It is tempting to say that the language Italian—doesn't matter. But it does. I'd read only half the program. Too much was going on to read it during the show—and besides, I could have been ridden down while I wasn't looking. So most of the time I had no idea what was going on and some of the time I was bored and very conscious of two hours' worth of standing. But it was marvelous, just the same»).

Mentre Richard Watts sul «New York Post» del 10 novembre insisteva sulla resistenza fisica necessaria allo spettatore per restare in piedi tutta la durata dello spettacolo, aggiungendo che «la sua determinazione di abbattere le barriere tra spettatori e attori si concretizza solo in una gran fatica»<sup>73</sup>, è allora ormai evidente che l'attrazione non è più sensazionale né di richiamo, e l'implicita parola d'ordine da diffondere è quella di disertare l'evento. Eppure, sempre il «New York Post», il 14 novembre pubblica nel suo magazine una recensione di Emily Genauer che avanza l'ipotesi di una ricezione al di fuori della dittatura della comprensione:

Per circa 15 minuti ho trovato l'esperienza non solo sconcertante ma anche decisamente irritante. Non ho capito quale tipo di italiano avrei dovuto ascoltare. La recitazione era ridicola ed enfatica. Ma poi, improvvisamente, mi sono trovata totalmente coinvolta. *Orlando Furioso* in questa produzione chiamata "theater in the surround" non deve essere "compresa", tranne che nel senso più ampio del termine. È *Punch and Judy*, parte di una grande tradizione che risale ai greci e ai romani. Presumo che il testo fosse tratto dalla poesia di Ariosto, nonostante il programma lo definisse solo un adattamento. Non importa. Se fosse composto solo di frasi di repertorio, di improvvisazioni e di farse dalla tradizione della commedia dell'arte, che è proprio ciò che fortemente suggerisce, avrebbe comunque comunicato qualcosa<sup>74</sup>.

Contro l'istrionismo dei critici troppo facilmente suggestionabili dai propri pregiudizi per contrapporsi alla cosa stessa, Emily Genauer allarga qui l'immaginazione, nel solco di una tradizione di lunga durata, confortata da ciò che è familiare ma in una compresenza dei saperi teatrali e museali capaci di liberare nuove connessioni e di mettere alla prova nuovi legami:

<sup>73</sup> Richard Watts, *Random Notes*, in «New York Post», 10 novembre 1970 («The visiting Italian *Orlando Furioso* in Bryant Park calls on all the physical stamina of its standing audience... But its determination to batter down the barrier between spectators and actors succeeds only in being exhausting...»).

<sup>74</sup> Emily Genauer, rubrica *Art and the Artist*, titolo *Angelica & the monster in 'Orlando Furioso'*, in «New York Post», 14 novembre 1970, p. 38 (del Magazine) («For some 15 minutes or so I found the experience not only disconcerting but even sharply irritating. I didn't understand what Italian I managed to hear. The acting was ludicrously broad. And then, suddenly, I found myself totally involved. *Orlando Furioso* in this production called "theater in the surround" doesn't have to be "understood," except in the broadest sense. It's *Punch and Judy*, part of a great tradition going back to the Greeks and Romans. I assume the text was out of Ariosto's poetry, though the program calls it no more than an adaptation. No matter. Had it consisted of no more than the stock phrases, improvisations and slapstick of traditional commedia dell'arte, which is what it strongly suggests, it would still have communicated»).

Comunicato cosa? Meno importante, una storia selvaggia di cavalieri, damigelle in pericolo, battaglie, mostri mitici e i paladini a cavallo di Carlo Magno e degli eserciti saraceni, una storia raccontata in ogni caso nel breve programma di sala. Per me, il fattore liberatorio dalla tensione iniziale sono state alcune immagini e riferimenti familiari: come il teatro antico e medievale; oggetti reali come gli incredibili animali scolpiti a grandezza naturale (avrebbero potuto farli Tinguely o Calder) che gli attori cavalcavano sulle loro veloci piattaforme a rotelle; e anche gli improvvisi e sorprendenti scorci di azione presi dalla storia dell'arte (come la scena della principessa Angelica, con le mani legate in alto e salvata dal suo innamorato Ruggiero, proprio come Ingres ha dipinto la leggenda in una grande tela del Louvre)<sup>75</sup>.

Il fronte avverso a «quelli dell'*Orlando*» non è mai stato unito: fin da subito ci sono stati critici capaci di far emergere problemi, di interrogare la cosa senza resistenze partigiane ma nel pieno abbandono alla libertà dell'immaginazione.

Mentre, sulle cronache mondane, impazzava l'attesa per il rientro a New York di Lindsay e l'ironia sul suo tempestivo viaggio londinese: «Lindsay è volato a Londra. La speranza è che l'aereo non venga dirottato a New York... Se questa è l'idea di Jane Fonda di un *tour* di pace, odio vederla sul sentiero di guerra... Leggete le recensioni sull'*Orlando Furioso* e capirete se presto non salta sopra due feriosos»<sup>76</sup>. Infatti, il 19 novembre sul «New York Post», Earl Wilson nella sua rubrica *It Happened Last Night*, scrive: «Il sindaco Lindsay ha assistito a una "fregatura" dell'*Orlando Furioso* (con il Console Generale italiano al suo fianco per tradurglielo)»<sup>77</sup>, e già a p. 2 del Magazine compare infatti una foto di Lindsay al Bubble Theater di Bryant Park, in elegante gessato ma con cravatta stona-

<sup>75</sup> Ivi («Communicated what? Least important, a wild tale of knights, damsels in distress, battles, mythical monsters, and the mounted horsemen of Charlemagne and the Saracen armies, a tale told, in any case in brief program notes. For me the liberating factor from being initially uptight was familiar images and references: like ancient and medieval theater; actual objects like the incredibly beautiful life-sized sculptured animals (Tinguely or Calder might have done them) on which the actors came "riding" on their speeding ball-bearing platforms; and even sudden and startling glimpses of action right out of traditional art (like the scene of the Princess Angelica, hands tied overhead, being rescued by her lover Ruggiero, precisely as Ingres painted the legend in a great canvas in the Louvre)»).

<sup>76</sup> Robert Sylvester, *Dream Street*, in «Star-Ledger», 8 novembre 1970, p. 72 («Lindsay flew to London. Hope is plane isn't hijacked to New York... If this is Jane Fonda's idea of a peace tour I'd hate to see her on the warpath... Read the reviews of *Orlando Furioso* and you will understand if it soon goes on two feriosos...»).

<sup>77</sup> Earl Wilson, *It Happened Last Night*, in «New York Post», 19 novembre 1970 («Mayor Lindsay attended a snowing of *Orlando Furioso* (with the Italian consul general at this elbow to translate for him)»).

ta, accompagnato dal console generale Vieri Traxler, in smoking e diplomatica bianchi con papillon nero e gemelli ai polsini, mentre prova a tradurgli, alle sue spalle, quello che probabilmente insieme stanno ascoltando. Lindsay sorride estasiato e complice nel volto e nello sguardo: è il ritratto della meraviglia. Ed è a braccia conserte. Sicurezza o paura?

Risponde, a pagina 3, dalla sua rubrica *Daily Closeup*, Ralph Blumenfeld che scrive: «Potrete non comprendere *Orlando Furioso*, o esserne travolti, ma non lo dimenticherete...»<sup>78</sup>.

## POLIFONIA PER GENTE LIBERA

«È lo spettacolo più stupido mai messo in scena a Bryant Park. Per saperne di più si veda a p. 16»<sup>79</sup>. La sentenza già non ammetterebbe repliche. Era il 15 novembre, undici giorni dopo il debutto. I produttori americani non credevano più nel potenziale dell'*Orlando* e avevano più volte invitato Radaelli a far rientrare anzitempo la compagnia in Italia. Che c'era allora a pagina 16 nella rubrica *Drama Mailbag* del «New York Times»? In un'epoca in cui il teatro ancora meritava spazio e dispute, c'era un fitto carteggio editoriale, con tanto di botta e risposta, tra sostenitori e oppositori dell'operazione ronconiana. Forse alimentato ad arte, come suggerisce a posteriori Radaelli. Forse finalizzato ad attirare l'attenzione di un maggior pubblico, incuriosito da qualche strepito illustre. Forse soltanto la produzione di un'esigenza culturale che si pietrifica nell'esercizio della polemica, dandogli quella vita che altrimenti per noi oggi sarebbe andata perduta.

La prima è una lunga, paziente e dettagliata risposta di Luciano Berio alla stroncatura capofila di Gussow che merita attenzione e si trova integrale qui nella sezione dei materiali.

Per Berio, a cui «non piacciono gli architetti scenografi: [perché] fanno un bel disegno, lo danno al teatro e attendono impazienti che quei poveretti del laboratorio scenografico lo realizzino» e che «preferisce un grattacielo di Park Avenue senza ideali (ma non troppo)

<sup>78</sup> Ralph Blumenfeld, *Daily Closeup*, in «New York Post», 19 novembre 1970, p. 3 (del Magazine) («You may not understand *Orlando Furioso*, or be run over, but you won't forget it...»).

<sup>79</sup> An., *What's New in the Theater*, in «The New York Times», 15 novembre 1970, p. 7 («This is the silliest show ever to play Bryant Park. For more on *Orlando Furioso*, see Pag. 16»).

alle Piramidi d'Egitto»<sup>80</sup>, l'*Orlando* di Sanguineti e Ronconi faceva perfettamente coincidere la materialità della poesia con il disincanto da ogni spiritualismo<sup>81</sup>.

Questa in sintesi la sua ben concertata difesa: la storia è impossibile da seguire perché non c'è una storia, ma molte, come nell'originale; è un esempio di «meta-metateatro» dai significati molteplici e, ciò che più conta, è estremamente musicale, dunque per tutti; le macchine, l'attrezzatura come la recitazione sono la parodia del «teatro dell'illusione»: insomma, si tratta di una «polifonia di eventi» creata non per sedentari (di testa come di fondoschiena) ma «per gente libera». Gussow rispose perché non capì o non volle capire nulla, ribadì invece la sua familiarità col poema (cosa che risulta non così immediata e repentina nemmeno a tutti noi): era come dire «il peso e la forza di questa tradizione, che non mi appartiene, non mi esclude perché sono intelligente, dunque non cado nelle trappole della propaganda promozionale delle pseudopolitiche culturali di sindaco e vicesindaco». Chi è avvezzo a pensare facendo orecchie da mercante non si stupirà di tanta flagranza, ma riconoscerà nel tono ostinato della voce di Gussow quello di un esecutore che deve riaffermare se stesso. Stupiscono invece le parole inviate all'editore dal grande regista e produttore di Broadway, Harold Prince, che riconosce nell'*Orlando* «un nuovo tipo di teatro, pieno di energia e di *humor*, che mostra un modo di riuscire a lavorare con ogni tipo di materiale»<sup>82</sup>. Qui lo sguardo pragmatico e positivo di chi lavora in teatro anticipa già la volontà di tradurre quell'energia e quella fatica e di metterla subito a profitto, per questo invita tutti gli operatori a non perderlo. Così come un'altro pluripremiato compositore e musicista, William Bolcom, «furiosamente» scrive all'editore in risposta ai critici tutti, e contrappone la tradizione da cui proviene lo spettacolo italiano al «teatro nevrotico» invece di casa, provinciale e parrocchiale perché saldamente mantenuto in una egemonia indigena che è però anche la sua condanna: «New York ha sempre posto un effettivo embargo a

<sup>80</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 1981 e 2007, p. 96.

<sup>81</sup> Sul lungo sodalizio di Berio con Sanguineti si veda Raffaele Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di Marco Berisso ed Erminio Rizzo, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 291-310 (sopr. pp. 295-299).

<sup>82</sup> In *Amoroso for 'Orlando Furioso'*, in «The New York Times», 15 novembre 1970, p. 16 («it's a new kind of theater, filled with energy and humor, illustrating a way to deal with all sorts of material»).

qualsiasi importazione europea»<sup>83</sup>. Ma la più divertente e reversibile è senz'altro quella del vicesindaco Richard Aurelio, che si firma “furioso” per rivendicare nell'appropriazione aggettivale identità e perentorietà alle sue parole. Dalle quali escono però i luoghi comuni più triti e piacioni: ossia che molestare le donne e litigare fra uomini, in Italia, sono considerati degli sport<sup>84</sup>...

Finalmente William A. Raidy, critico teatrale di Off-Broadway, scrive una lunga recensione divertente e ironica, come per rinarrare in sintesi quanto apparso sui giornali, e ammettendo che «New York è l'unico posto in cui la ricezione dell'evento potrebbe essere definita fredda (o almeno “non unanime”)»<sup>85</sup>. Raidy racconta in una serie di iperboli addirittura di alcuni disturbi nel pubblico a causa della visione e assicurando su episodi di successivi incubi notturni per alcune incaute spettatrici, rivela un contrasto generazionale (i vecchi brontoloni e sempre *snob*, i giovani pronti a ogni tipo di *sballo*) che in fondo rilancia un problema più politico:

Le piattaforme si scagliano verso di voi con forza e furia. Saranno alte 10 piedi e condotte sotto da uomini che le trascinano e le spingono a velocità stratosferica. Personalmente mi pareva di essere a una corsa di bighe romane. In mezzo a tutto con i cavalli che mi galloppavano incontro. Molte donne spaventate hanno abbandonato la “bolla” dopo dieci minuti. Una delle mie conoscenti afferma di aver sofferto di un leggero esaurimento nervoso e avuto incubi per alcuni giorni dopo l'evento. [...] Nel frattempo, mentre i critici più vecchi si lamentavano che l'*Orlando Furioso* non era altro che la metropolitana all'ora di punta, la generazione più giovane accorre alla “bolla” per tuffarsi in mezzo alla calca. Alcuni, ho sentito, si “accendono una canna” durante lo spettacolo. Insistono che è un “Trip”... e vi assicuro che lo è<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Ivi («New York has always been an effective embargo to any European importation»).

<sup>84</sup> Un'altra serie di lettere fu pubblicata nella stessa rubrica *Drama Mailbag* del «New York Times», il 29 novembre 1970 (p. 36), che il lettore troverà tradotta per intero qui nella sezione dei materiali di questo libro.

<sup>85</sup> William A. Raidy, *Menace, Madness To 'Orlando Furioso'*, in «The Long Island Press», 22 novembre 1970, p. 71 («New York is the only place where the reception of the event might be called chilly or at least “mixed”»). L'articolo, praticamente identico, uscì in simultanea su altre due testate: William A. Raidy, *Italian 'play' a revolution in itself*, in «Staten Island Sunday Advance», 22 novembre 1970, e William A. Raidy, *Italian spectacle has New York arguing*, in «The Star-Ledger», 22 novembre 1970, p. 6.

<sup>86</sup> Ivi («The platforms whirl at you with fury and force. They are perhaps 10 feet tall and propelled from underneath by men dragging and pushing them with fantastic speed. I personally felt I was at a Roman chariot race. Right in the middle of it with the horses galloping straight at me. Many frightened women have departed the “bubble” in a matter of ten minutes. One of my acquaintance insisted she had a minor mental breakdown and suffered nightmares



Forse unico, Raidy riconosce (non senza malizia) autorialità al lavoro drammaturgico di Sanguineti, come se nella forma della riduzione a *pageant* del poema ariostesco vi fosse già disegnato l'assedio verbale di un'intera mascherata:

Eduardo [sic!] Sanguineti, il creatore di questo spettacolo rivoluzionario, lo chiama "theater of the surround". Questo è esattamente ciò che fa: circonda. Il pubblico si muove come se si trovasse in un carnevale in mezzo alla strada. Se il mangiatore di spade non è divertente, più in là c'è un mangiatore di fuoco. E state attenti. Ecco arrivare un mostro che ci sbarra la strada. Saremo tutti investiti!<sup>87</sup>

Mentre con altrettanta franchezza insinua che «*Orlando Furioso* potrebbe non essere "culturalmente" così rivoluzionario come pretende di essere, ma che è fantasioso, insolito, pieno di provocazione e eccitazione. La sua forma inedita influenzerà i giovani drammaturghi per un decennio a venire»<sup>88</sup>. Lo stesso Clive Barnes lo ammise impassibile, in un suo articolo, l'anno successivo al passaggio new-yorkese dell'*Orlando*<sup>89</sup>. E verrebbe da dire che l'impudenza quando non è proprio sfacciata è l'arte di chi non ha libertà. Proprio lui che fu il definitivo responsabile della chiusura anticipata delle recite a Manhattan, nel momento in cui si doveva decidere il rinnovo dell'ingaggio, visto soprattutto che il pubblico stava incominciando a rispondere molto bene, Clive Barnes infatti decise cinicamente di gettare una pietra tombale sull'avventura teatrale italiana. Andò e recensì di nuovo, non richiesto, lo spettacolo. Ed è scrittura volgare

for days afterward. [...] Meanwhile, at the older critics groan that *Orlando Furioso* is nothing more than the subway at the rush hour, the younger generation is rushing to the "bubble" to be right in the middle of the melee. Some, I hear, even "light up" during the performance. They insist it's quite a "Trip" ... and I assure you it is».

<sup>87</sup> Ivi («Eduardo Sanguineti, the creator of this revolutionary pageant, calls it "theater of the surround." That is exactly what it does: It surrounds. The audience moves as if it were on a carnival midway. If the sword swallower isn't amusing, up the way is a fire eater. And be careful. Here comes a monster carrying our way. We'll all be run over!»).

<sup>88</sup> Ivi («My reaction is that *Orlando Furioso* may not be "culturally" as revolutionary as it pretends to be, but that it is imaginative, unusual theater, full of challenge and excitement. Its unusual form will affect young playwrights for a decade to come»).

<sup>89</sup> Cfr. Clive Barnes, 'Blood,' *New Musical by Writer of 'Stomp'*, in «The New York Times», 8 marzo 1971 («Since *Stomp*, Mr. Dyer seems to have learned quite a lot and he has been interestingly influenced by *Orlando Furioso*. Here again we have a mobile audience, although the mobility is neither as dazzling, dangerous or tiring as in *Orlando*. Everyone is given a little chair to carry, and the imaginatively used ramps and rostrums are sedately placed into position by an unfailingly courteous cast»).

e repressibilissima la cui lettura chiedo al lettore di fare da sé, qui nella sezione materiali. A me non resta che parafrasare Adorno: nella ricerca più ossessiva del contenuto, da parte del critico che elegge nel testo l'anima più genuina di ogni spettacolo, si dibatte prigioniero il fanatico che, prima o poi, come fascista, ridurrà il mondo intero a una sola prigione.

Più pragmatico Alan Bunce, sul «Christian Science Monitor» il 23 novembre, che lascia trasparire un legame addirittura di raffinamento con ciò che il teatro americano d'avanguardia stava portando avanti («As if to better a current trend»), nel movimento pianificato del pubblico come una folla. Ma c'è di più e, senza poi troppa fatica, sembra essere, come indica Bunce, a portata proprio di tutti:

Eppure è richiesto qualcos'altro. Il pubblico deve cogliere lo spirito della tradizione dello spettacolo, e la maggior parte del pubblico di New York ha difficoltà ad adattarsi a quella che sembra una serata sciocca e inutile di spintoni e forti urlate in italiano. Prima che sia finita, però, una comprensione di cosa sia il divertimento tutto attorno si rivela più o meno a tutti. Senza cogliere le profonde radici della storia e della poesia, il pubblico può ancora riconoscere qualche cosa di grande, vitale e originale<sup>90</sup>.

Ma a questa altezza di novembre la ricezione dell'*Orlando* si completava con l'uscita dei magazine. Steve Robin, il futuro regista e produttore di innovative serie televisive, scrive un lungo e accurato articolo di presentazione su «After Dark. Magazine of Entertainment» (nato nel maggio del 1968) dal titolo *New York Furioso*. Scritto tempo addietro, addirittura prima del cambio di destinazione (dal Pier 86, di cui scrive, a Bryant Park, di cui Robin non fa menzione) e pubblicato ora in un ritardo forse editorialmente inevitabile, ha l'ambizione del saggio disteso e dell'approfondimento informato, accompagnato anche da diverse foto della *tournee* europea puntualmente commentate. Questo di Robin è fino a ora l'approccio più inedito: cita spesso la traduzione in inglese del testo/saggio di Franco Quadri a cui

<sup>90</sup> Alan Bunce, *Brecht and a Bubble...*, in «Christian Science Monitor», 23 novembre 1970 («Yet something else is required. The audience must bring the spirit of the tradition to the show, and most New York audiences have trouble adjusting to what seem a silly and pointless evening of shoving and loud Italian shouting. Before it's over, though, a sense of what the fun is all about gets through to nearly everyone. Without grasping the long roots of history and poetry involved, the audience can still recognize something large, vital, and different»).

evidentemente si ispira<sup>91</sup>. Ma pubblicato fuori tempo per aiutare la ricezione del lavoro di Ronconi a New York, il saggio di Robin parla soltanto a noi, oggi, soprattutto per quelli che nell'articolo erano i suoi migliori auspici e che invece ci raggiungono come insegnamenti e consegne dello sguardo:

Questo è il punto focale [del lavoro] di Ronconi, che presenta uno spettacolo su diversi piani con sequenze che si sovrappongono e accadono anche simultaneamente. Il pubblico si trova letteralmente nel mezzo dell'azione, raccogliendo impressioni da quelle parti dello spettacolo più vicine o più chiaramente visibili. E a causa della stretta commistione tra attori e pubblico, i singoli spettatori possono scegliere di seguire una serie di eventi, e venire anche fisicamente coinvolti nel movimento. L'atmosfera spettacolare è coinvolgente ed eccitante. È la base di una forma intelligente che può essere teatro totale senza che al pubblico venga imposto il contenuto del testo (sebbene le circostanze fisiche di una scena influenzino lo stile di recitazione). Ovviamente è una produzione che può essere apprezzata sotto diversi aspetti ogni volta che viene vista. Quando *Orlando Furioso* entrerà nella scena americana questo autunno, espanderà le nostre conoscenze sulle possibilità del teatro. E proprio in un momento in cui il barile della tradizione ha raggiunto il fondo dello stereotipo, questo non è un risultato insignificante<sup>92</sup>.

Su «Harper's Bazar», Geri [Geraldine] Trotta nella sua rubrica *Not To Be Missed* sottolineava come l'energico programma di intrattenimento popolare dell'amministrazione della città consentiva a un numero elevato di persone, e per soli sei dollari, l'accesso a questa enorme bolla di plastica per assistere a «un imbroglione rinascimentale

<sup>91</sup> Franco Quadri, *Orlando Furioso*, tradotto da Helen R. Lane, «Tulane Drama Review», vol. 14, n. 3, estate 1970, pp. 116-124.

<sup>92</sup> Steve Robin, *New York Furioso*, in «After Dark. Magazine of Entertainment», novembre 1970, pp. 44-47 («This is a Ronconi's focal point, presenting spectacle at various ranges with sequences overlapping and even occurring simultaneously. Audiences find themselves literally in the middle of the action, gathering impressions of those portions of the spectacle nearest to them or most clearly visible. And because of the close mingling of actors and audience, individual viewers can choose to follow any one series of events, even getting physically involved in its own movement. The spectacular atmosphere is both involving and exciting. It is the basis of a clever form that can be total theater without having the audience dictate the content of the play (although the physical circumstances of a scene do influence the actor's style). More obviously it is a production which can be appreciated from different aspects each time it is seen. When *Orlando Furioso* enters the American scene this fall, it will expand our impressions of theater's possibilities just that much. And at a point where the traditional barrel has been drained to its cliched bottom, that is no small achievement»).

in un mondo fantastico di stregoni, mostri marini e castelli incantati», «ambientato in una guerra condotta da un re d’Africa contro Carlo Magno e i cristiani»<sup>93</sup>. Era soltanto la *fabula* a vincerla sul meccanismo, sul funzionamento, sul processo dei dispositivi e sul funzionamento dei macchinari. Un vero peccato. Ronconi se ne sarà dannata l’anima. A questa preferenza, questa predilezione per una poetica del fantastico e del racconto, più che per un’esperienza del comune nello spazio e nel tempo di un’inedita architettura del vissuto, Louisa Kreisberg, su «The Standard-Star» il 27 novembre dà anche le coordinate teoriche se non proprio già antropologiche:

Perché dunque otto critici su nove condannano *Orlando Furioso*. Parole come “stupido” e “non molto divertente” sono state spese per recensire la produzione, ma è mia opinione che *Orlando Furioso* chieda allo spettatore di accettare senza esclusione di colpi una formula drammatica diversa, tanto antica quanto contemporanea: l’azione è uguale al personaggio è uguale alla vita. Molti critici sono abituati a un’altra formula: l’attore è uguale al personaggio è uguale alla vita. L’azione e l’energia come protagonisti sono difficili da accettare... e non ultimo da definire. Realizzato in un’area grande come un campo di calcio in una bolla geodetica a Bryant Park sulla 42<sup>a</sup> strada, la varietà e l’intensità della produzione hanno stupito coloro che erano disposti a muoversi in un’azione “carnevolesca”. Altri, incapaci di giocare, si sono allontanati per evitare di trovarsi in un labirinto teatrale dove il tempo e lo spazio sono incapsulati. Eppure *Orlando Furioso* è così seducente che c’è qualcosa per tutti. È una delle vere glorie del teatro in questa stagione<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Geri Trotta, *Not To Be Missed*, in «Harper’s Bazar», novembre 1970 («New York has never seen the like of the dramatic environment called *Orlando Furioso*, developpe from Lodovico Ariosto’s interminable sixteenth-century poem. Thanks to the city government’s energetic program of popular entertainment, over two thousand spectators paying six dollars each will be able to stroll under a huge plastic bubble in Bryant Park through a mélange of horses and actors in this catch-as-catch-can spectacle, which was hailed in Milan and throughout Italy last summer winding up the succès *fou* of the Edinburgh Festival. A Renaissance imbroglio in a fantasy world of sorcerers, sea monsters, and enchanted castles, it is set in a war waged by a King of Africa against Charlemagne and the Christians»).

<sup>94</sup> Louisa Kreisberg, *s.t.*, in «The Standard-Star» (New Rochelle, N.Y.), 27 novembre 1970 («Why then did eight out of nine critics condemn *Orlando Furioso*. Such words as “silly” and “not much fun” were used to pan the production, but it’s my guess that *Orlando Furioso* asks the viewer to accept with no holds barred a different dramatic formula, one that is as ancient as it is contemporary: action equals character equals life. Many critics are accustomed to another formula: Actor equals character equals life. Action and energy as character are difficult to accept... and ultimately to define. Performed in an area as large as a football field in a geodesic bubble in Bryant Park at 42nd Street, the production’s variety and intensity have astounded those willing to move with the “carnevolesque” action. Others, unable to play the game, have stalked out to avoid finding themselves in a theatrical labyrinth where time and space are en-

Infine, Jon Carlson su «The Village Voice», lamenta che l'arrivo dell'*Orlando* conferma l'imperante era delle superproduzioni esterne agli spazi teatrali convenzionali, «per tendoni da circo, bancarelle di verdure o bolle gonfiate», mettendo in scena la più vetusta delle contrapposizioni: «Seguendo la moda teatrale di enfatizzare lo spettacolo sul testo, la Superproduzione porta questo trionfo a proporzioni monumentali»<sup>95</sup>. Ma Carlson, che pure si è divertito alla performance in Bryant Park, intravede minaccioso il rimpiazzo del mestiere artigianale del regista con quello dello scienziato pazzo con il complesso di Dio:

La Superproduzione minaccia ora di soppiantare il regista, trasformandolo in una specie di direttore del traffico dietro le quinte. Come lo scienziato pazzo la cui invenzione prende il sopravvento con una sua vita propria, il regista dell'*Orlando*, Luca Ronconi, ha creato un effetto dopo l'altro fino a essere egli stesso divorato dal suo stesso mostro. Con *Orlando* non si può parlare di intuizioni di regia, perché la regia è una cosa troppo fragile e troppo delicata da applicare a questa gamma di invenzioni. La Superproduzione cattura tutta la nostra attenzione mentre il suo regista soffre il destino di Dio: crediamo che abbia creato il mondo, ma presto ci dimentichiamo del tutto di lui<sup>96</sup>.

L'*Orlando* fu scambiato, dunque, per una superproduzione in cui lo spettacolo ha neutralizzato ogni intuizione, ogni critica; e non può stonare alle orecchie di chi ha conosciuto le difficoltà produttive, la natura partecipativa di chi vi ha lavorato e le continue difficoltà economiche di chi, coinvolto, doveva pur viverci, il richiamo conformista a cercare un innovativo rapporto con il pubblico attraverso lavori con una maggiore austerità di mezzi.

Sembrano allora dei necrologi gli ultimi avvisi sui giornali per

capsulated. Yet *Orlando Furioso* is so attractive that there's something for everyone. It is one of the true glories of the theater this season»).

<sup>95</sup> Jon Carlson, *The production as superstar*, in «The Village Voice», 26 novembre 1970, p. 54 («The Superproduction eschew ordinary theatres for circus tents, vegetable stalls, or inflated bubbles. [...] Following the fashion in theatre to emphasize spectacle over text, the Superproduction blasts this triumph into monumental proportions»).

<sup>96</sup> («The Superproduction threatens now to supplant the director, turning him into a kind of behind-the-scenes traffic cop. Like the mad scientist whose invention takes over with a life of its own, the director of *Orlando*, Luca Ronconi, has created effect after effect until he is consumed by his own monster. With *Orlando* one can't speak of directoral insights, for that is something too fragile and on too delicate a scale to apply to this plethora of invention. The Superproduction becomes the total focus while its director suffers the fate of God: we believe he created the world but we soon manage to forget all about him»).

l'imminente chiusura dell'avventura teatrale italiana: «*Orlando Furioso* will close Sunday at the specially-constructed Bubble Theatre in Bryant Park»<sup>97</sup>. E non c'è bisogno di essere avventati per ascoltare nelle parole di James Davis sul «Daily News» del 28 novembre, quello dei calcoli sui lavori di costruzione della Bubble e il recensore deluso al debutto, le campane a morto per la sospirata e attesa fine del caos: «*Orlando Furioso*, uno spettacolo confuso e confusionario sotto un tendone a bolla nella proprietà comunale di Bryant Park, si chiuderà domani sera»<sup>98</sup>. Chiuderà davvero per sempre: l'*Orlando* teatrale non verrà mai più ripreso.

È la vittoria definitiva di un'altra idea di comune, in termini di spazio e di tempo, piena di furbizia e anche di paura: a New York, l'ordine e il rispetto per la proprietà torneranno finalmente a risplendere sovrani. Già da lunedì.

<sup>97</sup> An., 'Orlando' Leaving Sunday, in «New York Post», 24 novembre 1970, p. 23.

<sup>98</sup> James Davis, 'Fever,' 'Orlando' Fold; Musicals Seek Talent, in «Daily News», 28 novembre 1970 («*Orlando Furioso*, a confused and confusing show in a bubble-building in city-owned Bryant Park, will fold tomorrow night»).

FIGURE







[1.]



[2.]

1. Adriana Asti e Luca Ronconi
2. Paola Tanziani (Angelica) e Marzio Margine (Medoro)



[3.]



[4.]



[5.]

3. Sergio Nicolai (Rinaldo)  
di spalle, Paolo Bonetti (Dardinello)  
e Enrico Osterman (Carlo Magno)

4. Sergio Nicolai (Rinaldo)  
di spalle, Paolo Bonetti (Dardinello)  
e Enrico Osterman (Carlo Magno)

5. Anna Nogara (Bradamante)

6. Carlo Montagna (Orlando)



[6.]



[7.]



[8.]



[9.]

7. Aldo Puglisi  
(Eremita)

8. Paola Tanziani  
(Angelica legata al  
sasso) con (Atlante)

9. Paola Gassman

10. Orca marina



[10.]





[12.]

11. Elettra Bisetti  
(Doralice)

12. Adriana Asti  
e Luca Ronconi

13. Scena d'insieme  
con azioni  
in simultanea



[13.]



[14.]

14. Paola Tanziani (Angelica) con Luca Ronconi fra il pubblico





[15.]

15. Duilio del Prete (Astolfo)



[16.]

16. Arrivo della compagnia a JFK



[17.]

17. Arrivo della compagnia a JFK







[19.]

18. Arrivo della compagnia a JFK

19. Joseph Wishy, Luca Ronconi e Paolo Radaelli



[20.]



[21.]

20. Carlo Montagna (Orlando)

21. Paola Tanziani (Angelica)



[22.]



[23.]

22. Pino Manzari (Eremita)

23. Pino Manzari (Eremita)  
con Giancarlo Prati





[24.]



[25.]

24. Enzo Robutti (Pinabello)

25. Enzo Robutti (Pinabello)



[26.]



[27.]

26. Antonio Fattorini (Astolfo)

27. Enzo Robutti (Pinabello)



[28.]



[29.]

28. Sergio Nicolai (Rinaldo)

29. Pina Cei (Melissa) e Anna Nogara (Bradamante)



[30.]



[31.]

30. Adriana Asti

31. Aldo Puglisi (Eremita)



[32.]



[33.]

32. Anna Nogara (Bradamante)

33. Paola Tanziani (Angelica)



[34.]



[35.]

34. Sergio Nicolai (Rinaldo)

35. Sergio Nicolai (Rinaldo) con Marco Berneck (Ferraù)



[36.]



[37.]

36. Anna Nogara (Bradamante) e Enzo Robutti (Pinabello)

37. Anna Nogara (Bradamante) e Enzo Robutti (Pinabello)



[38.]



[39.]

38. Anna Nogara (Bradamante)  
sdraiata e Barbara Valmorin  
(Alcina)

39. Anna Nogara (Bradamante) e  
Enrico Osterman (Atlante)





[40.]



[41.]

40. Sergio Nicolai (Rinaldo) con Marco Berneck (Ferrau)

41. Anna Nogara (Bradamante)



[42.]



[43.]

42. L'azione vista dal pubblico

43. Il movimento del labirinto



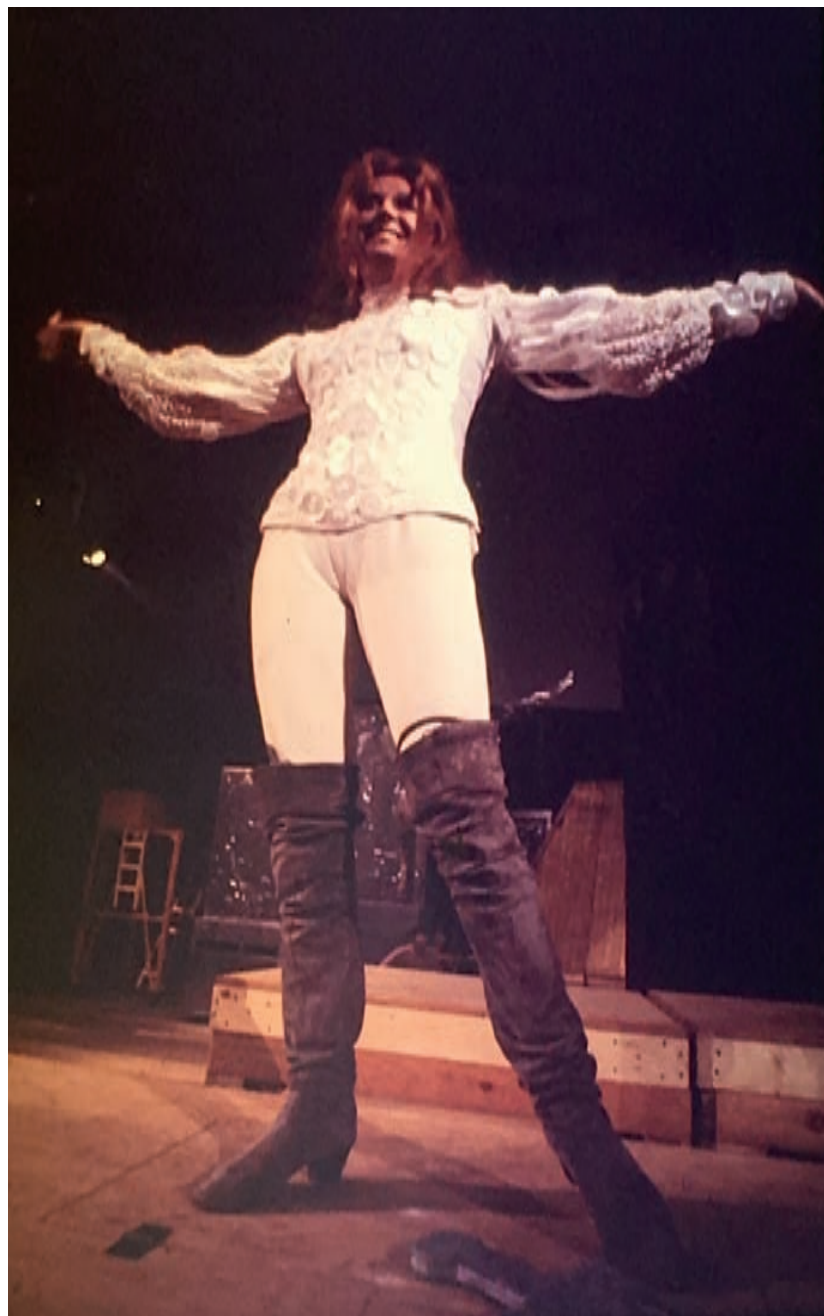
[44.]

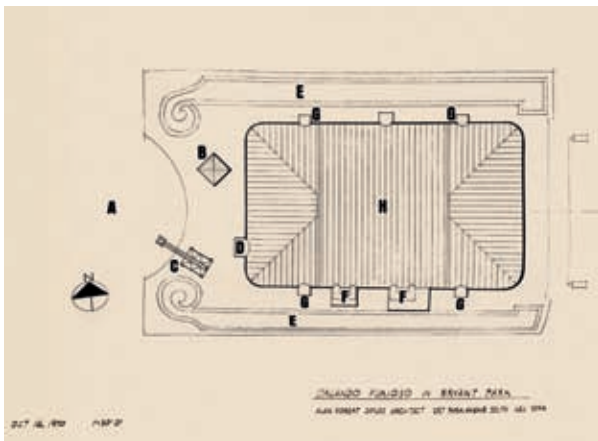


[45.]

44. Marco Berneck (Ferrai)

45. Carlo Montagna (Orlando)





[47.]

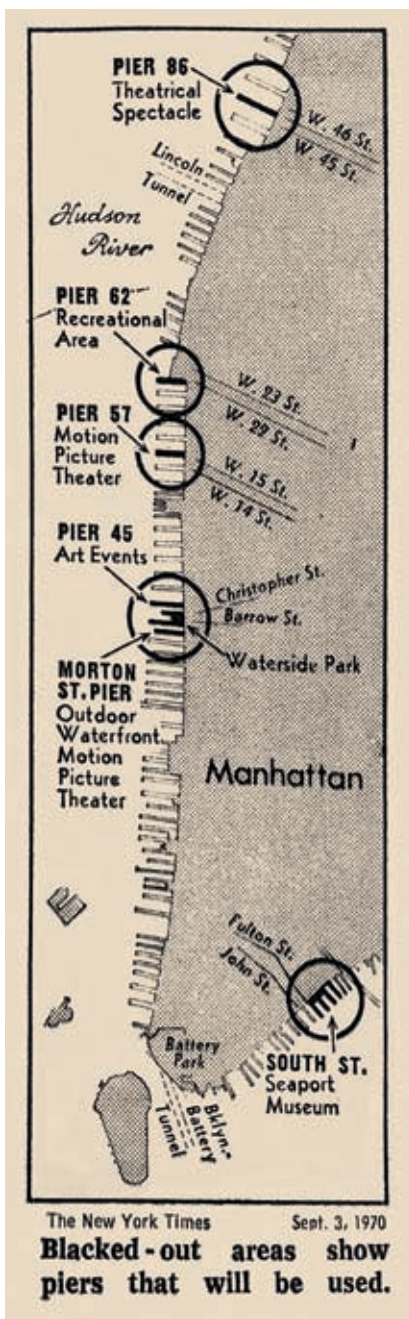


[48.]

46. Anna Nogara (Bradamante)

47. Planimetria del Bubble Theater

48. Notizia sul «The New York Times» della conferenza stampa di John V. Lindsay



49. Mappa dei moli coinvolti nell'iniziale progetto

## MATERIALI





*Intervista ad Anna Nogara*  
Milano, 1 febbraio 2018

*New York è piaciuta a Ronconi?*

Non lo so. Secondo me Luca di New York non ha visto niente, perché stavamo sempre chiusi in albergo a provare xx [1971]. Nessuno di noi è riuscito a visitare la città: di giorno si provava, di sera si recitava, forse dopo lo spettacolo un pochino si andava in giro, ma poi la mattina si dormiva e di nuovo il pomeriggio si provava. Tranne i veri nottambuli, ossia i ragazzi più giovani della compagnia (eravamo una quarantina più i tecnici), nessuno ha visto niente della città. Eravamo un esercito. Luca poi forse doveva comunque anche prepararsi prima di lavorare con noi. Anche se lui aveva questa capacità di creare le cose nel momento in cui le faceva insieme a noi.

*Che memoria ha della natura cooperativa della compagnia?*

In effetti eravamo pagati pochissimo: ricordo che chi aveva ruoli principali, io e pochi altri, guadagnava credo 14.000 lire alla settimana. Era anche divertente perché il sabato ci mettavamo tutti in fila di fronte a Paolo Radaelli, che era l'impresario, e ogni tanto diceva: «E tu vuoi essere pagato? Eh certo, son qui apposta! Non ci sono soldi. E quando ci saranno? Indovinala grillo!» Perché lui era una persona molto spiritosa, riusciva a salvare certe situazioni durissime con una sola battuta. Il senso cooperativo era tale anche per riuscire a lavorare con questi pochi mezzi.

*Quando ha iniziato a lavorare con Ronconi?*

Ho conosciuto Ronconi a vent'anni, lui ne aveva qualcuno di più; ci conoscevamo quindi da sempre e ci volevamo bene da sempre: ma le voglio raccontare come mai ho fatto *l'Orlando Furioso*. Bradamante era il ruolo di Edmonda Aldini, anzi è stata una delle artefici principali della cooperativa, credo che senza Edmonda non avrebbero fatto né *l'Orlando* né la compagnia, né il film dopo; lei era in relazione con il responsabile culturale del PCI, per cui aveva molte conoscenze, ed è stata molto brava a garantire il lavoro di Luca. Solo che spesso voleva uscire dal mucchio, per cui si era fatta fare della pubblicità a parte, e allora tutte le donne della compagnia hanno detto: «basta!» La forza della cooperativa in questo caso funzionò; e Luca disse: «va bene». Mi ha chiamato e mi ha detto

che in una settimana avrei dovuto sostituire Edmonda Aldini. Io non avevo visto lo spettacolo, non ne sapevo niente, dissi a Ronconi che era pazzo ma sono stata molto felice di accettare poiché avevo una grande capacità di memoria. Ho debuttato, credo in Svezia o in Danimarca, avendo fatto poche prove ma andò bene e dunque la cosa poi è proseguita. Quando poi hanno fatto il film, secondo me giustamente Luca ha ripreso Edmonda, io ero furente ma insisto, l'ho trovato giusto perché senza di lei forse non ci sarebbe mai stato l'*Orlando*. Personalmente credo addirittura che Edmonda sia stata altrettanto importante di Paolo Radaelli, in un certo senso. Il film e la versione televisiva non danno assolutamente l'idea di quello che era l'*Orlando Furioso* dal vivo, sono versioni molto belle, estetizzanti ma là era vita, vita in mezzo al pubblico.

*Creava problemi cambiare spesso cast?*

Quella che aveva davvero sempre molti impegni era Mariangela Melato perché faceva dei film. Gli altri più o meno c'erano tutti, qualcuno ogni tanto si ammalava, oppure quando siamo andati a New York dovevamo essere in due per avere ognuno un sostituto. Barbara Valmorin era con me per il ruolo di Bradamante. E quando, per esempio, siamo andati in Svizzera, io non potevo, allora c'è andata Barbara.

*Ha memoria di una qualche presenza di Edoardo Sanguineti?*

Mai visto, non venne a New York.

*Come è iniziata l'avventura a New York?*

Tanto per cominciare, a New York non abbiamo potuto fare tante prove. In questo grande tendone alle spalle della Public Library c'era un freddo micidiale, per cui erano stati messi dei bocchettoni d'aria calda per riscaldare un po' lo spazio, ma facevano un baccano infernale. Ora, queste cose vanno provate: non si sentiva niente di quello che dicevamo, si vedevano i movimenti ma non bastava. Per cui abbiamo debuttato dopo due giorni in questo casino infernale e in una situazione ambientale veramente modesta.

*Cosa si ricorda di questo Bubble Theater costruito apposta per voi?*

Secondo me era molto bello, faceva davvero una grande impressione, soltanto che quello che tu vedevi lì sotto era molto più piccolo, per cui come minimo doveva essere tutto perfetto, come già era ac-

caduto negli altri luoghi dove eravamo stati, e invece purtroppo qui non lo fu, almeno inizialmente.

*La sua permanenza a New York ha avuto un risvolto anche mondano, vero?*

Io ho studiato in un collegio svizzero e avevo come compagna di stanza Susan Stein: suo padre era un importante *businessman* e *producer* del settore del cinema, e suo marito Gil Shiva, era un produttore di danza, e quindi a New York diedero una festa in mio onore, c'era tutto lo *showbusiness* e tra gli altri c'era anche Sadruddin Aga Khan, il fratello dell'Aga Khan, un grande amante del teatro, che decise di scrivere questa lettera al «New York Times» in cui diceva che i critici non avevano capito niente, che lo spettacolo era una cosa eccezionale. E allora, cosa che non sarebbe mai successa in nessun'altra parte del mondo, il critico è tornato ma non è servito.

*L'iniziale assenza di pubblico vi ha in qualche modo sorpreso?*

Beh sì eravamo tutti un po' depressi, andavamo tutti a mangiare un po' depressi, però eravamo tutti ragazzi, era molto divertente fare quello spettacolo, era la cosa più divertente del mondo rompere l'unità della folla e lì declamare, era così bello... La prima settimana andò così così, poi la seconda invece fu un successo enorme. A partire dalla seconda settimana, poiché io ero l'unica che parlavo un inglese accettabile, facevo alla fine dello spettacolo uno *speech*, uno di quei discorsetti che piacciono tanto agli americani e a cui ridono come pazzi: «Sono molto contenta che abbiate apprezzato lo spettacolo, però se ognuno di voi lo dicesse a un amico, magari a due o a tre o a quattro...» e loro giù tutti a ridere, e non c'era niente da ridere... Questo lo dicevo alla fine dello spettacolo, tutte le sere, a New York, che sia servito anche questo? Comunque abbiamo chiuso in grande bellezza.

Il rientro dall'america è stata un'avventura: poiché provavamo xx nelle stanze d'albergo, nessuno di noi aveva potuto visitare New York. In una delle ultime repliche, forse già a Parigi, ossia appena prima di andare a New York, non lo ricordo, comunque ero caduta sulla criniera del cavallo di latta e mi ero fatta una ferita in faccia, e avevo trovato un chirurgo plastico che me l'avrebbe sistemata proprio lì a New York, però non sarei potuta andare a recitare la sera. Ho fissato questo intervento la mattina successiva all'ultima replica. Ma noi saremmo dovuti partire la mattina stessa: ho riunito la com-

pagnia e ho detto anche a Paolo e a Luca: «Insomma, nessuno ha visitato New York, restiamo qui un giorno di più», e tutti «ma sì stiamo un giorno di più», per cui partiamo la sera. Mentre siamo sull'aereo, il comandante chiede «chi è stato il responsabile di questo ritardo della partenza?» Tutti dicono: «Nogara!» Lui mi chiama e mi dice: «ma lei si rende conto che c'è sciopero in Italia e noi non possiamo atterrare a Roma», io provo a dire che non ne sapevo niente, e che tutti erano d'accordo. Siamo poi atterrati a Nizza, nel furore di Luca. Tutti furibondi con me, soprattutto Luca; io poi abitavo a Milano, quindi per me sarebbe stato facile raggiungerla da Nizza ma non ho certo osato farlo.

*Quanto era importante la relazione di prossimità con il pubblico?*

Bisognava mettercela tutta, anche il *glamour* non guastava per chi ce l'aveva, ma in genere mi sembra di aver avuto dappertutto lo stesso tipo di rapporto col pubblico. Naturalmente chi aveva più successo di tutti era Mariangela Melato. Il ruolo di Mariangela aveva una impostazione grottesca e molto comica, lei era bravissima e trionfava, su questo non ci sono dubbi.

*Come è nato il mito di «quelli dell'Orlando»?*

È riferito soprattutto a un periodo nel quale io non c'ero, ovvero quello dell'inizio, addirittura prima del debutto di Spoleto si era formata questa sorta di identità di gruppo. Quando ho sostituito Edmonda tutte le ragazze aspiravano al ruolo di Bradamante, e io credo che Luca abbia chiamato apposta qualcuno da fuori per non creare difficoltà all'interno della compagnia.

*Per questa sostituzione, come è avvenuta la trasmissione del suo ruolo?*

Devo essere molto sincera. Edmonda mi ha telefonato e mi ha detto che se avessi voluto mi avrebbe insegnato il ruolo. Ma io la ringraziai e dissi di no perché volevo che me lo insegnasse Luca. Io non avevo visto lo spettacolo e non volevo fare la copia di Edmonda. Ovviamente Luca mi impostò il ruolo così come lo aveva fatto a Edmonda ma mi ricordo che a un certo punto in una scena dovevo fare una capriola e non ci riuscivo e Luca spazientito ha detto: *Basta, Anna non è di capriole! Non si fa.* Comunque, in genere, si trattava anche di buttarsi, di andare senza rete. E poi a quell'età non ci intimidisce proprio niente.

*Che ricordo ha dell'uso della simultaneità?*

Era proprio la simultaneità che era molto divertente per gli attori. Perché dovevi tirare il pubblico dalla tua parte mentre magari se ne andavano da un'altra. Ronconi ci diceva che si trattava di una vera e propria sfida, da compiere però con misura, non voleva che si esagerasse.

*È vero che l'enorme successo dell'Orlando, in fondo, a Ronconi nel tempo è andato un po' stretto?*

È vero, credo sia giusto ma non saprei dire di più. Posso però fare una congettura. A lui interessava soprattutto la lettura dei testi. E in questo era assolutamente eccezionale. E credo e spero di averlo anche un po' imparato.



*Intervista a Paola Gassman*  
Roma, 11 febbraio 2018

*Come è avvenuto il suo incontro con Ronconi?*

L'ho incontrato da bambina. Lui era uno dei migliori amici di mia madre, Nora Ricci. Direi proprio che mia madre lo ha sponsorizzato al massimo. Era amica di Visconti, Patroni Griffi ecc., e molto acuta sia nello scegliere gli amici che nel valutarne le doti. Tanto è vero che credo lo abbia aiutato anche nei due spettacoli in cui lui debuttò come regista: perché lui prima era attore, hanno recitato insieme e poi del suo primo spettacolo come regista lei è stata una fan. Nell'avventura dell'*Orlando* ha addirittura supportato l'operazione avvallando assegni perché lei sa bene che è stata una specie di armata Brancaleone alla riscossa. E quindi da ragazzina vedevo questo ragazzo molto più giovane di mamma, e si rinchiudevano nello studio per ore e parlavano di teatro

*Quando ha sentito Ronconi parlare del progetto sull'Orlando?*

Già in Accademia. Nonostante mia madre desiderasse che io non facessi l'attrice sono entrata in Accademia, e l'ultimo anno è nata mia figlia per cui mi sono ritirata. Quando sono rientrata l'anno dopo (infatti dico sempre che sono ripetente, per esigenze di vita) lui era entrato in Accademia come insegnante: non l'ho avuto nel mio anno, ma ci conoscevamo bene, faceva comunque parte dei valutatori agli esami finali. È in questo periodo che parlò a me e ad alcuni di noi del progetto sull'*Orlando Furioso* e che inizialmente avrebbe voluto realizzarlo con gli allievi dell'Accademia. Era tutto diverso come progetto, addirittura ci parlava di una rete messa sopra il pubblico e noi dovevamo arrampicarci e agire su questa rete. Poi quell'anno lì non si fece. Una volta uscita dall'Accademia ho incominciato a lavorare e quando poi lui ha deciso di fare l'*Orlando* a Spoleto io ero impegnata in un lavoro e mi dispiacque molto. Io non c'ero a Spoleto e non vidi nemmeno lo spettacolo al debutto. Ricordo però che sono andata a Trieste a vederlo, perché in quei giorni mi trovavo a Udine per ragioni famigliari, e ho visto questa meraviglia, e da qui anche venne il mio convincimento a volerne far parte. Subito dopo Spoleto ci fu la necessità di una sostituzione. Daria Nicolodi (Doralice) doveva andare via e allora Luca e Radaelli mi chiesero se mi andava di partecipare: io ho debuttato a Roma, al Palazzetto dello Sport. È stato faticosissimo per-

ché in pochi giorni ho provato con lui il ruolo, anche se era piccolino ma comunque era in questo grande contesto dello spettacolo a cui bisognava prestare attenzione, e ricordo che questa Doralice a un certo punto viene rapita e issata su un cavallo di latta (mi sono naturalmente subito tagliata) e avevo la costumista, Elena Mannini, che mi inseguiva perché mi voleva infilare addosso un tralcio di vite americana che andava dalla testa fin giù ai piedi e che mi avrebbe “ammazzata” su questo cavallo (Daria evidentemente l’aveva già rifiutata). Per cui c’erano delle liti furibonde proprio già al debutto. Poi ho fatto tutte le repliche della *tournée* italiana ed europea mentre intanto preparavo altri spettacoli, come *La cucina* di Wesker [libero adattamento di Lina Wertmuller da una traduzione di Betty Foà, 1969] e, di Luca, *La tragedia del vendicatore* [di Cyril Tourneur, 1970].

*Cosa ricorda della proposta di portare l’Orlando a New York?*

Avvenne a Parigi, entrambi i produttori americani vennero a vederci: dopo le repliche al Festival delle Nazioni, noi recitavamo a Les Halles perché eravamo contro la chiusura (anche a nostro rischio e pericolo perché lì c’era un pavimento scivoloso pericolosissimo per il nostro lavoro), e quindi i produttori videro una situazione pazzesca, quasi da barricate, perché il pubblico era talmente tanto che ci impediva quasi di muoverci. E poi l’indicazione di Luca, prima di andare in scena, era: «Uccideteli!». Tant’è vero che è riuscito a tagliare il tallone a una signora, a Genova, perché a volte anche lui sostituiva chi mancava! Forse c’è ancora una causa in corso... Quindi è stata una cosa da Rivoluzione francese... Questi produttori, ci siamo sempre detti, si fregavano già le mani pensando al successo sicuro, e forse lo trattavano in qualche modo come uno spettacolo da mettere a Broadway. Naturalmente per come era fatto non poteva essere messo a Broadway e allora la collocazione finale fu nel giardino dietro alla Public Library: hanno letteralmente sradicato alberi per farci posto. In più c’era la questione della rielezione del sindaco, John V. Lindsay, e del suo vice, che era un italoamericano. Insomma, consciamente o inconsciamente noi appoggiavamo sempre delle situazioni più grandi di noi. E questo ci ha sponsorizzato nell’andare a New York.

*Cosa non ha funzionato a New York?*

I due produttori pensavano a un lancio dello spettacolo in un modo molto più hollywoodiano, più borghese se vogliamo di quanto in realtà lo spettacolo non fosse, e questo fatto della gente in piedi,



per esempio, ha dato molto fastidio al pubblico. Quando tornammo in Italia dalla *tournée* europea, ed eravamo molto provati perché era stata estremamente faticosa, c'era la proposta di andare a New York; in più sapevamo che non ci sarebbero stati molti soldi, almeno da poterci permettere una situazione agevole. Ma eravamo animati da un grande spirito di avventura; io, invece, ero molto combattuta per motivi famigliari soprattutto, e poi perché il progetto di New York prevedeva comunque un periodo di permanenza più lungo di quello che poi effettivamente fu, dando per certo un sicuro successo. Per l'occasione avremmo, a New York, finito di provare lo spettacolo successivo di Luca, xx, che poi ha debuttato a Parigi. Quindi inizialmente io dissi di no, con la morte nel cuore.

*Anche lei ha interpretato molti ruoli all'interno dell'Orlando?*

La parte di cui a un certo punto sono diventata titolare è stata Isabella, ma ne ho fatte tante di parti, ero molto giovane, e avevo una memoria straordinaria: uno degli episodi più divertenti fu quando mi infilarono nel carrello/barca della donzella di Ebuda, ma all'ultimo momento, poiché non c'era Ambra Danon, che è un'attrice minuta. E non mi dissero che questa barca era però stata fatta su misura per lei, dunque me ne dovetti restare immobile sotto la barca senza sapere dove mettere i piedi, poiché a un certo punto si sarebbe dovuta muovere, quindi ho passato una delle più brutte mezz'ore della mia vita. Quando sono uscita fuori non mi sono ricordata più niente. Massimo [Foschi] diceva: «Vedo venire la donzella di Ebuda...», mentre io invece me ne andavo. Ma potevamo fare di tutto: abbiamo anche fatto uno spettacolo senza gli attori sui cavalli, chi la sapeva, la parte, saliva... A Roma è successo che al Palazzo delle Esposizioni, all'inizio dello spettacolo, prima della fuga nei boschi, entrano Sacripante Angelica ecc. e Carlo Montagna non c'era sul suo cavallo, ma ce ne siamo accorti in scena, allora tutti a chiedere: «chi la sa? chi la sa?» e qualcuno poi è salito (lui non c'era perché era stato fermato dai vigili, li aveva insultati e allora lo avevano trattenuto). Un'altra volta abbiamo fatto spettacolo senza attori perché, non so, per esempio Puglisi una sera è andato al botteghino per chiedere due posti per la sera e gli hanno risposto: «per domani?», e lui «no, no, per stasera!», «ma, guardi, lo spettacolo è già stato fatto», e lui «ma come, io sono in scena...»: insomma, se non ti trovavano lo facevano lo stesso! Niente era impossibile. Era davvero un mondo pieno di pazzi gioiosi, felici e bravi nell'aiutare questa baracca. Tornando all'America, la mia

parte era stata presa da Daniela Nobili, e io durante le prove in cui diciamo davo le consegne del ruolo, ho avuto una grande nostalgia e allora dissi «vengo!»: dunque, in parte ho fatto Isabella perché ci alternavamo, e poi facevo parte delle femmine omicide o altri ruoli. Sono allora ritornata in Spagna da dove la compagnia aveva ripreso un breve *tour* e poi da Madrid siamo partiti per New York.

*È vero che Ronconi non volesse andare a New York?*

Sì perché era sempre bastian contrario. Ma devo dire che quel periodo anche per me è un po' difficile da riconoscere: gli attori erano quasi tutti cambiati, non c'era più nessuno, il comunque bravissimo Carlo Montagna al posto di Massimo Foschi, e poi c'erano persone subentrate in un modo quasi da agenzia di viaggi, sempre troppo polemiche con la situazione, insomma non c'era più quello spirito del nostro *Orlando* che ci ha fatto sopportare cose incredibili ma che anche ci ha dato moltissime soddisfazioni. Quando siamo sbarcati a New York i produttori hanno messo nelle nostre mani una lettera (chissà se qualcuno l'ha conservata) in cui con toni perentori ci avvisavano della esiguità dei soldi, ci mettevano sull'avviso su eventuali furti che avremmo subito, e che non avremmo dovuto fare resistenza a eventuali aggressioni, insomma una lettera che ci fece molta impressione. In più ci piazzarono come dei poveri emigranti all'Hotel Edison, in piena Broadway, nel cui ascensore c'era uno specchio con un cartello con scritto: guardatevi alle spalle, potrebbe esserci un aggressore! Ci dissero: qui rubano tutto! La New York del 1970 non era naturalmente quella di oggi.

*Che memoria ha del Bubble Theater costruito apposta per voi?*

La prima impressione di questa Bubble fu il vedere che erano state piazzate intorno ben quattro autoambulanze: avevano deciso che quello spettacolo era molto pericoloso (e noi subito a fare le corna...). Il giorno dopo il nostro arrivo, quando ci portarono a vedere lo spazio, Marzio Margine ebbe una crisi isterica. Era novembre con un freddo incredibile. Ci dissero che non avevano fatto in tempo a costruire i camerini, e che c'erano delle *roulotte* in un cortile attiguo, ma anche lì ci fecero mille raccomandazioni di non lasciare niente incustodito. Dissero che l'ingresso alla Bubble per noi sarebbe stato facile perché ci avrebbero piazzato davanti all'uscita e quindi saremmo potuti entrare da lì. Naturalmente non era stata fatta alcuna revisione di tutti i materiali, forse non ce ne fu nemmeno il tempo, eravamo comunque

come all'arembaggio. Allora, al momento dello spettacolo, arrivarono degli inservienti con gli ombrelli (il giorno della prima pioveva!), ci chiesero di metterci tutti in fila per condurci e farci entrare dalla porta. Di fronte a me c'era Adriana Asti (che sostituiva Mariangela Melato nella parte di Olimpia) molto emozionata perché era per lei un debutto, e aveva un costume nero con tutte le piume, io l'ho vista risucchiata dalla porta, e lì era proprio il punto dove si convogliava tutta l'aria compressa della Bubble, e lei è volata via ed è atterrata dall'altra parte gridando e scivolando. Insomma si erano sbagliati di entrata, per cui da quel momento noi dovevamo addirittura girare attorno alla Bubble per poter entrare senza essere risucchiati, per di più camminando all'aperto e nel gelo con addosso costumi leggerissimi. Ci dissero che i camerini ce li avrebbero fatti all'interno, più in là nel tempo. Un altro dramma di Luca di quei giorni americani fu per il famoso labirinto della scena finale: lo hanno dovuto costruire lì, a New York, e Luca fece una scenata (c'era sempre una scenata di Luca prima di andare in scena) sulla rete "da pollaio" che credo sia rimasta proverbiale: in quella occasione la rete che utilizzarono non era quella solita ma una a maglie più larghe effettivamente da pollaio.

*Che memoria ha della prima negativa ricezione dello spettacolo?*

È stato un vero tonfo, ma almeno per noi era chiaro che era stato capeggiato dal critico del «New York Times», [Clive Barnes] il quale era venuto a Edimburgo e a cui non era piaciuto per niente. Alla prima arrivò un pubblico elegantissimo, molte signore con le stole di visone e molto cotonate, tutte molto borghesi che naturalmente si aspettavano di trovare il loro posto a sedere, e si meravigliarono di dover stare in piedi con questi loro vestiti lunghi. Una prima newyorkese di quel genere mentre noi dovevamo strattionarle, tirarle da una parte e dall'altra, quindi il clima non fu del tutto favorevole ebbene questo critico mandò il suo vice [Mel Gussow], il quale scrisse malissimo così come pure altri giornali. Lì a New York, lo sappiamo, se esce una stroncatura te ne vai. Io avevo visto, Shelley Winters, la mia *stepmother* (come si definiva lei), due Oscar, fare uno spettacolo e dover chiudere baracca perché stroncato dalla critica. Ho pensato: ce ne dobbiamo andare. Ma noi non potevamo andarcene perché avevamo già un programma di prove che sarebbe anche quello saltato. E poi erano tutti talmente sicuri che sarebbe stato un successo, che fu una vera sorpresa. E allora ci proposero l'ennesimo compromesso, ossia un abbassamento della paga in attesa dell'uscita

dei giornali dell'Off-Broadway per vedere se avessero risollevato le sorti dello spettacolo. Noi abbiamo accettato come sempre. Ricordo che Radaelli aveva la capacità nel dramma di avere una leggerezza memorabile; ossia di superare le difficoltà con una grande soavità, e questo ha fatto sì che noi spesso abbiamo accettato condizioni inaccettabili, e a volte ci siamo anche esasperati nei suoi confronti. Ma per tornare alle recensioni, in effetti poi ne uscirono tante di positive e ci fu proprio una lotta tra la critica tradizionale e quella *off*. Alla fine del periodo programmato avevamo il teatro stracolmo, perché a mano a mano pubblico e intellettuali venivano a testimoniare una solidarietà convinta al valore dello spettacolo. Alla vigilia della riconferma, dopo tre settimane, Clive Barnes è tornato a vederlo e ci ha nuovamente stroncato. E tutti noi abbiamo deciso che era meglio andarsene via con la Bubble gremita di pubblico e con l'eco di tutta la *bagarre* che c'era stata sui giornali.

*Nel tempo successivo, che memoria aveva Ronconi del suo Orlando?*

Una notte mi è capitato di vedere un documentario in televisione in cui Luca diceva che dell'*Orlando* non si ricordava nulla. Mi fece molta impressione, anche perché tutti noi abbiamo dato il sangue per quello spettacolo, e venivamo pagati così raramente! C'era però un clima che poi non c'è mai più stato in altri lavori: avevamo tutti noi la coscienza di fare una cosa grandiosa, e poi abbiamo sempre avuto la riconoscenza di averla fatta. E io augurerei a tutti i giovani di poter fare un'esperienza così, come quella dell'*Orlando*.

*È forse vero che questo enorme successo, in fondo, a Ronconi andava un po' stretto?*

L'*Orlando* per Luca era nato in un altro modo, lui lo voleva farlo per poche persone e poi gli è scoppiato in mano: questo scoppiare in un tono popolare lui non lo riconosceva. E quando ci diceva, prima di andare in scena: «Ammazzate il pubblico!» è perché in fondo questo rapporto con la massa lo disturbava.

*Come è nato il mito di «quelli dell'Orlando»?*

Mariangela. A me, quando ci incontravamo diceva sempre: «Noi siamo quelli dell'*Orlando*». Ed è una definizione giusta. Giusta perché credo che un'esperienza così, chi l'ha fatta non la può scordare, ma anche perché ci ha anche modificato: per esempio, la paura nei confronti del pubblico, soprattutto agli inizi quando sei giovane. Li

non avevi paura, anzi vedevi quella del pubblico, e quindi ti immedesimavi, lo consolavi, lo stratonavi o lo uccidevi se era necessario farlo. Ricordo che in una sostituzione, facevo la donna cristiana, e mi dovevo arrampicare su una enorme costruzione mentre c'era Carlo Magno che faceva il suo discorso, e poi però questa cosa si apriva e diventavano singoli pezzi; e allora tutti a chiederci: «ma quando si apre?», per poterci spostare, ma io non ho fatto a tempo e sono rimasta sospesa con una spaccata. Manzari mi ha acchiappata al volo mentre la gente applaudiva perché pensava fosse una scena voluta. Tutto questo te lo porti dietro, e anche la capacità sempre di superare le difficoltà. Insomma noi siamo quelli dell'*Orlando*.



*Intervista a Sergio Nicolai*  
Roma, 11 febbraio 2018

*Quali ruoli ha interpretato nell'Orlando?*

Di ruoli nell'*Orlando Furioso* ne ho fatti diversi, ho iniziato a Spoleto con Iocondo, corsaro di Ebuda e corsaro saracino, per poi passare a Rinaldo e per una settimana a Zurigo ho fatto contemporaneamente Rinaldo e Astolfo. Non avevo un secondo di respiro. Lo spettacolo finiva con la partenza di Astolfo che volando sull'Ippogrifo sopra il labirinto va sulla luna (*tutta la sfera ora varco del fuoco e quindi vado al regno della luna ecc. ecc.*) e c'è una registrazione della mia voce con gli applausi finali. Lo dico perché con l'*Orlando Furioso* avevamo degli applausi che erano davvero straordinari [*ritma con le mani sul tavolo*]: «ce n'est qu'un debut, continuons le combat!» [*scil.* era il motto del Maggio francese del 1968] Quando lo abbiamo fatto a Milano, in piazza del Duomo, poi siamo tornati in albergo e alle quattro di notte abbiamo visto in televisione lo sbarco degli americani sulla luna per davvero.

*Che memoria ha della presenza di Edoardo Sanguineti?*

Non lo abbiamo visto mai, forse una volta a Spoleto. Io sono l'unico ad aver fatto tutte le recite, e credo di averlo incontrato una volta, ma non a teatro. Una persona squisita e magnifica ma a teatro si è visto poco.

*Come è avvenuto l'incontro con Luca Ronconi?*

Facevo uno spettacolo con la regia di Franco Zeffirelli, dal titolo *Venti zecchini d'oro* [1968, di Pasquale Festa Campanile e Luigi Magni] al Teatro Sistina di Roma, con Renato Rascel e Paola Borboni. Ronconi venne a vedere lo spettacolo una sera perché io lo avevo già conosciuto, e lo avevo personalmente invitato lasciandogli i biglietti. E mi ricordo è venuto, e quella sera Paola Borboni mi ha chiesto: «Chi c'è in teatro questa sera?», e io dissi: «C'è questo giovane Ronconi che ha fatto *I lunatici*», e lei: «Ah sì sì bravo, belli *I lunatici*, uno spettacolo bellissimo», e mi dice: «E ora cosa fa?», e io le dico: «Sta preparando l'*Orlando Furioso* però non lo fa in un teatro ma in uno spazio nuovo», io ho visto Paola Borboni sbiancare, ha fatto una pausa lunghissima e poi ha detto: «Che bella idea!» proprio così, e io allora ho pensato che avrei dovuto fare di tutto per esserci. Era

straordinaria, aveva un grande fiuto per la scena e per la vita. Non me lo scorderò mai, nel suo camerino, fece una pausa lunghissima e disse: «Che bella idea!». Poi ho fatto di tutto per esserci.

*Che ricordo ha delle prove di Spoleto?*

Ma io sono arrivato in ritardo a Spoleto, perché in quello stesso periodo facevo in teatro *La lupa* con Anna Magnani e sempre in quel periodo erano previste delle recite a Londra di questo spettacolo che finivano quando le prove dello spettacolo di Ronconi erano già iniziate da quindici giorni. Ho perso la prima parte di lavoro a tavolino, tanto che ho cominciato facendo il soldato saracino, il corsaro di Ebuda, la novella di Iocondo: questa era la prima distribuzione di Spoleto. Poi, via via ho fatto anche Dardinello finché non ho fatto Rinaldo e poi è rimasto questo ruolo anche in televisione.

*Su quale tipo di copione lavoravate?*

Nessuno, zero: io avevo dei fogli su cui imparavo la parte ma quando sono arrivato a Spoleto erano già in piedi, c'erano carrelli che andavo e venivano, e ogni tanto arrivava un pezzo nuovo della scenografia di Bertacca. Le indicazioni di Ronconi erano soprattutto più che sulla recitazione sui movimenti, sull'impostazione generale dello spettacolo e il rapporto con il pubblico. Non dobbiamo dimenticare che inizialmente Ronconi voleva uno spettacolo solo per trecento spettatori, non uno di più. Tanto che, dopo la prima di Spoleto, è scoppiata una bomba, tale è stato il successo, enorme, e sono allora arrivate offerte dai teatri che ci volevano per le piazze estive: Bologna per piazza Maggiore, Milano per piazza del Duomo, Trieste per piazza Unità, e Ronconi: «No, no! lo spettacolo è per trecento spettatori, se ce ne sono 301 non si va in scena!». E allora c'è stato un referendum all'interno della compagnia, un'assemblea con votazione e abbiamo vinto noi che volevamo farlo con più spettatori. Paolo Radaelli aveva detto: «bene ora lo si mette ai voti», e così è successo.

*Cosa ricorda della proposta di portare l'Orlando a New York?*

La proposta di andare a New York è arrivata molto tempo prima, credo che fossimo a Parigi. Ronconi non ci voleva andare perché a Edimburgo è venuto Clive Barnes, il critico del «New York Times», che vide lo spettacolo e disse: «Sì, sì, bello spettacolo, mi è piaciuto molto, se vengono a New York e tagliano un po' quella scena d'amore tra Angelica e Medoro», che era praticamente il centro dello spetta-



colo subito dopo la scena centrale della battaglia di Parigi, «gli farò una bellissima critica». E Ronconi gli ha risposto picche. Non erano cose che Ronconi poteva accettare: non ha tagliato nemmeno una virgola dell'*Oresteia*, l'abbiamo fatto tutto, è durato otto ore alla prima di Belgrado. Infatti alla prima di New York non venne lui, Clive Barnes, ma il suo vice, e fece una critica cattivissima, volutamente cattiva. E poi lì a New York c'è stato un errore di impostazione: avrebbero dovuto iniziare a portare gli studenti, le scuole, lanciare lo spettacolo a un pubblico diverso. I produttori erano invece sicuri di fare un grande successo e organizzarono una prima soprattutto mondana. E invece la critica non rispose affatto bene. Poi i giornali che invece erano più vicini all'avanguardia teatrale hanno cercato di risollevere le sorti dello spettacolo, di ridargli nuova vita ma lo spettacolo ha comunque faticato molto.

*Che cosa ricorda del Bubble Theater?*

Ci impressionò tantissimo. Ricordo che Ronconi pensava già allo spettacolo successivo di Parigi, che dovevamo fare a maggio, xx. Scelse dieci di noi per quello spettacolo e dopo la prima dell'*Orlando* mise le prove alle nove/dieci della mattina, per tutto il giorno, poi la sera avevamo lo spettacolo. Il giorno dopo *idem*. Io avevo vent'anni, e quindi dico: «Luca, scusa, è la prima volta che vengo a New York, senti, io non me la sento di fare lo spettacolo di Parigi, non lo voglio fare, non mi va di farlo, non lo faccio». E così mi sono fatto lo spettacolo la sera, normalmente, e di giorno mi sono goduto in pieno la città. E al ritorno, sull'aereo Luca mi chiese, strappandosi la barba: «Ma non lo faresti un *croupier*?», e io accettai così feci anche quel lavoro. Luca aveva capito che volevo vivere New York. Comunque, per tornare alla Bubble, anche se il pubblico all'inizio era scarso, era comunque suggestivo; alla gente che veniva lo spettacolo piaceva molto; c'erano molti giovani a cui piacque molto e che volevano in qualche modo risollevarlo perché resistesse un mese bene. Ricordo che per l'ultima recita, siccome lo spettacolo finiva con un labirinto che erano queste gabbie che entravano, ricordo che Ronconi mi disse: «Senti, mi fai un favore? Il labirinto lo spacchi tutto in mille pezzi: prendi le cantinelle e le rompi come se fosse un'azione di scena». E io l'ho rotto. Era l'ultima scena ed è finita con la distruzione. Ci sono delle fotografie di scena in cui si vede il labirinto che è una montagna di legni e cantinelle rotte e arrotolate.

*Questo perché secondo lei?*

Perché voleva finirlo, lo spettacolo. Ronconi voleva metterci la parola fine. Basta, aveva altre idee e voleva fare altre cose. Tanto che quando siamo tornati all'aeroporto di Ciampino, le scene le ha fatte scaricare e buttare sul piazzale dell'aeroporto. Era fine novembre quando siamo tornati. Io sono tornato un mese dopo, a Ciampino, e stavano ancora lì, buttate sul piazzale, i cavalli e tutto il resto delle scene sotto la pioggia; poi credo che il magazzino del teatro dell'Opera qualche pezzo forse se lo sia preso. Ronconi in questo modo ha come voluto proprio disfarsi dell'*Orlando Furioso*; avrebbe potuto sopravvivere fino a oggi come è successo per tanti spettacoli importanti, come per esempio l'*Arlecchino* di Giorgio Strehler.

*Che memoria ha della versione televisiva?*

Rispetto alla versione teatrale è una cosa totalmente differente. Ronconi non ne ha mai troppo parlato, però a un certo punto si è posto il problema di come poter rifare la simultaneità, e allora l'unica cosa che secondo lui si poteva fare era dividere lo schermo in quattro riquadri, ma non c'era proprio la possibilità tecnica di farlo. Lo spettacolo televisivo comunque non ha più lo stesso carattere, né lo stesso spirito di quello teatrale: i costumi e i cavalli non sono più quella roba lì. Io ricordo che il mio costume teatrale per Rinaldo era un pantalone di velluto a costine strette strette, un paio di stivaloni, una giacca, quella da scherma, bianca sporcata di grigio con tanti bottoni cuciti davanti, un cinturone e la spada di legno, ed ecco fatto il costume di Rinaldo. Mentre quello televisivo era un vero e proprio costume, ben fatto, storico e molto raffinato. A nessuno di noi è piaciuto l'*Orlando* televisivo. Non ne aveva più lo spirito.

*Che reazioni ricorda alle prime recensioni negative di New York?*

Non abbiamo dato loro troppa importanza. Almeno io non me ne sono curato molto. Ci è dispiaciuto un po' ma non più di tanto. Un po' anche ce lo aspettavamo, per la verità, perché immaginavamo che presentare uno spettacolo di quel tipo, come è stato fatto, in una serata mondana, insomma non fosse la via giusta per iniziare.

*Ha memoria di problemi di ricezione dello spettacolo dovuti alla lingua?*

No, mai. Lo seguivano perché era tutto talmente coinvolgente, non c'era bisogno di spiegare nulla. Le azioni già spiegavano tutto: la bat-

taglia di Parigi, i duelli, l'Orca che si apre, Astolfo che vola sulla luna con l'ippogrifo, che c'era da spiegare? Ricordo che a Edimburgo, su consiglio da John Francis Lane che ci seguiva e aiutava, io volevo dire una cosa in inglese, un verso in inglese per favorire il pubblico, e c'è una scena di duello fra Rinaldo e Ferraù, mentre stanno inseguendo Angelica, quando finalmente Angelica scappa e si vedono due orme che vanno in due direzioni diverse, Rinaldo dice a Ferraù: «Io vado a questa e tu Ferraù a quella». Ho chiesto a Francis come potevo dire questo in inglese: «I take this way, and you Ferraù take that one». Allora vado da Ronconi e gli chiedo se potevo dirlo in inglese: «No, ma sei matto?», ho insistito ma lui niente. Ma alla fine l'ho spuntata io. Nello spettacolo, quando c'erano tutti questi spettatori sotto i carrelli che seguivano quella scena, e guardavano ammirati ma non capivano bene, allora a voce alta ho detto quella frase in inglese, e allora ci fu una vera esplosione di applausi e di approvazione. Da allora molti di noi hanno incominciato ad aggiungere brevi frasi in inglese ecc. ecc.

*Non si è mai posta la questione in compagnia di produrre una vera e propria documentazione filmata?*

No. L'unico sono stato io a fare questo filmato e a tentare di fare alcune registrazioni sonore. Ma chi le ha fatte è riuscito purtroppo a sbagliare: non doveva fare niente, solo tenere un microfono in mano e invece niente. Qualcosa comunque c'è: ad esempio la scena di Astolfo che va sulla luna con i conseguenti applausi, anche quelli tagliati, si sente proprio l'interruzione della registrazione. A Ronconi ho regalato una copia in vhs delle immagini da me filmate a New York. Gli ho portato il video come regalo: non si sapeva mai cosa regalarci a Natale, mi ricordo. E quando glielo ho portato a casa sua, lì a Gubbio, l'ha tenuto lì perché non aveva neanche il videoregistratore. Gli ho chiesto: «Perché non lo guardiamo? Non lo vuoi vedere?», «E no, non ho il videoregistratore». Quindi, non so nemmeno se l'ha mai più visto.



Mel Gussow, *Ariosto's 'Orlando Furioso'*,  
in «The New York Times», 5 novembre 1970

*Orlando Furioso* arriva a New York molto annunciato dopo il debutto al Festival di Spoleto, e le repliche in piazza Duomo a Milano, allo Stock Exchange di Amsterdam, e in una pista di ghiaccio al Festival di Edimburgo. Era stato previsto qui al Pier 86, ma dopo una disputa con i portuali è stato spostato a Bryant Park, dove ha debuttato la scorsa sera sotto una grossa struttura a bolla. Credo che i portuali ne sapessero qualcosa.

Una descrizione epica della lotta contro i saraceni.

Basato sul poema epico del XVI secolo di Ludovico Ariosto, *Orlando* racconta la lotta tra i saraceni e i cristiani. Si tratta di una grande tela piena di avventure bizzarre e fantastiche, e abbastanza trame secondarie per un centinaio di film italiani in costume.

Mi piace la descrizione nel programma, un programma che è felicemente ironico, una delle molte cose che lo spettacolo invece non è. «*Orlando Furioso*», si legge, «tratta soprattutto di guerrieri francesi e saraceni che inseguono donne quando non si inseguono fra loro».

Ma ciò che la versione dell'*Orlando* del Teatro Libero di Roma presenta sono dei praticabili (sembrano casse di legno) con sopra attori e attrezzatura, spinti nella calca fra gli spettatori. Questa performance è etichettata come “circondante”: una descrizione accurata. Lo spettatore non si siede, ma resta in piedi, corre o salta, mentre i praticabili si muovono. Sembrano gli autoscontri al Palisades Amusement Park e tu ci sei dentro.

La storia è praticamente impossibile da seguire, e non è molto divertente quando finalmente trovi il posto da cui ascoltarla. La recitazione è esagerata, con poco rispetto per la poesia di Ariosto e piena volontà, in ogni punto, di martellare le orecchie. Ci sono molti pugni sui petti, tirate per i capelli, colpi sui praticabili e urla da un'estremità all'altra dell'arena. Probabilmente per lo spettatore americano, ogni tanto la lingua è tradotta in inglese, come «Now I kiss her beautiful bosom». L'italiano è un sollievo.

Le promesse creature selvagge e fantasiose si rivelano essere un branco di cavalli di latta, un grosso uccello di stagno (l'ippogrifo), e un grande scheletro di gomma (l'orca marina). Dopo circa 90 minuti nonstop, immediatamente dopo la Battaglia di Parigi (a questo punto una signora nel pubblico ha esclamato: «Oh, mio Dio, è Carlo

Magno», e lo era) Orlando finalmente ritrova il suo amore da tanto perduto, Angelica. Ma lei è ora innamorata di un umile saraceno. Questo conduce Orlando alla follia. E non è l'unico.

*Orlando* dovrebbe aggiungere una nuova dimensione al teatro, ma ciò che realmente fa è quello di portargli via diverse dimensioni. Questo è uno spettacolo pubblico che fa uno spettacolo di se stesso.

In una serata francamente ridicola si rimane colpiti dalla reputazione e dalle meraviglie accreditate a questo spettacolo: qualcosa deve essere andato storto durante il viaggio. Certamente il tendone a bolla di Bryant Park sembra particolarmente inadatto. Largo, rumoroso, e così affollato – 3.000 persone di capacità – da oscurare la visione (anche se la densità del pubblico aumenta il pericolo, questa dopotutto può essere la nuova dimensione). In una piazza all'aperto in Italia potrebbe avere un impatto diverso, ma sotto una bolla nel centro di Manhattan è semplicemente folle.

Senza offesa per la bolla. In sé mi piace. I miei complimenti all'East Side Tennis Club, che l'ha fornita, e anche al manager della bolla, Janet Spencer; ai suoi due assistenti manager della bolla e al custode della bolla, Romero Zomoro. Il medico di sala è, come di solito, Benjamin A. Gilbert (non dovrebbe essere segnalato come medico della bolla?). Penso che questa volta potrebbe avere del lavoro.

*Amoroso for 'Orlando Furioso',*  
in «The New York Times», 15 novembre 1970, p. 16

Luciano Berio, *Lettera all'editore*

Sembra che Mel Gussow sia arrivato a Bryant Park armato di un consueto sillogismo, che può illuminare i suoi limiti professionali ma anche, inevitabilmente, impoverirli: il teatro è fatto di tragedie, drammi e commedie; l'*Orlando Furioso* di Ronconi e Sanguineti non è fra questi, dunque non è teatro. Ma, sono sicuro, sarà d'accordo con me sulla banalità e falsità di un tale sillogismo (in teatro, come nella vita, falsità e banalità si tengono spesso per mano), che impedisce la scoperta di significati – sia empiricamente verificabili o ideali – non solo nell'*Orlando Furioso* ma in qualsiasi concetto di teatro degno di quel nome oggi.

Non è difficile seguire la storia di *Orlando Furioso*, è impossibile, perché non c'è storia. Nemmeno c'è una storia nell'originale di Ariosto, che è essenzialmente un sogno di favole, epiche e mitiche. Il tema di Orlando è un pretesto. Sanguineti ha “tradotto” alcune stanze di Ariosto in un idioma popolare e Ronconi li ha organizzati in uno spettacolo. Le ragioni di questa manipolazione sono molteplici così come i suoi risultati. Questo *Orlando Furioso* è una rappresentazione simultanea dei vari modi di interpretare in alleanza con il critico, e di godere della caleidoscopica massa di fatti, caratteri, situazioni e simboli che si trovavano già nell'originale. Per me il risultato è sensazionale. Diversamente dalle figure di Ariosto, i caratteri di Ronconi e Sanguineti usano sempre il pronome Io, sempre “raccontano” se stessi, spiegando la loro propria drammaturgia; sono un esempio di meta-metateatro che avrebbe deliziato Lionel Abel<sup>1</sup>.

La parodia di taluni stili di recitazione, della commedia dell'arte, dei teatro dei pupi siciliano, il divertente uso del pubblico (che alla fine si ritrova in uno spazio per metà labirinto e per metà gabbia di polli) e migliaia di altre cose, contribuiscono al senso multiplo di questa concezione di teatro estremamente musicale.

È così musicale e seducente che sembra esserci qualcosa per

<sup>1</sup> Drammaturgo, saggista e traduttore (di Sartre), nonché critico teatrale (1910-2001): è l'autore, tra altri titoli, di *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963) seguito dal postumo *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form* (2003).

chiunque, anche per coloro che non comprendono l'italiano, che non colgono il riferimento alla tradizione italiana dei cantastorie con i loro maldestri disegni colorati, che non comprendono le implicazioni psicologiche delle varie inflessioni dialettali o i riferimenti ai gesti del teatro dei burattini in generale, coloro che non comprendono la seduttiva primitività e semplicità dell'attrezzeria, che non vedono (possibile?) che il mostro di plastica, le ruvide spade di legno e i praticabili, la macchina volante alla Leonardo Da Vinci costituiscono una parodia dell'attrezzeria e della macchinaria scenica del "teatro dell'illusione", e anche per coloro che non possono capire l'esilarante contrasto tra tutto ciò e l'occasionale pomposità del linguaggio. Tutte queste persone possono percepire gli aspetti puramente formali e musicali di questa polifonia di eventi, il continuo auto-rinnovarsi dello spazio e delle densità teatrali e gestuali.

Garantito, *Orlando Furioso* non è uno spettacolo per persone sedentarie o per principesse con seguito regale: è per persone capaci di muoversi tra i feticci con straniamento e *humor*, ossia per gente libera.

Come per il bianco tendone sotto cui la produzione è allestita, questo fungo urbano che sembra aver catturato così profondamente l'immaginazione e il senso dello *humor* del signor Gussow, io lo trovo senz'altro bello e penso stia bene dietro la Public Library. Lo lascerei là tutto l'inverno, come un ricordo rispettoso di una canzone famosa che comincia «I'm forever blowing bubbles...».

LUCIANO BERIO  
Weehawken, N.J.

Mel Gussow, *Replica*

È la più facile delle controcritiche suggerire che se non ti piace qualcosa, non l'hai capita. Io capisco *Orlando Furioso* in realtà troppo bene. Mi è assolutamente familiare il testo originale di Ariosto, le intenzioni della versione di Ronconi, le tradizioni e i precedenti riportati nella lettera di Berio, e la reputazione dell'*Orlando* in Europa. Allo stesso tempo, non mi sento in soggezione di fronte a tanta reputazione, così come pare succedere a molti. Proprio a causa di questa familiarità la mia delusione è stata maggiore. Sono contento che l'estensore della lettera si sia divertito allo show, particolarmente il vicesindaco di New York, che lavora molto per la sua promozione.



Obiettivamente parlando, io l'ho trovato un insindacabile disastro teatrale<sup>2</sup>.

Harold Prince, *Lettera all'editore*

Ho visto *Orlando Furioso* la stessa sera dei critici, con un gruppo di amici che lavorano in teatro, e in tutti noi ha generato una vera eccitazione.

Naturalmente ci sono anche cose sbagliate, pecca di una traduzione simultanea, ma il fatto è che si tratta di un nuovo tipo di teatro, pieno di energia e *humor*, che mostra un modo di riuscire a lavorare con ogni tipo di materiale. Immagino *Henry v* fatto con una produzione di questo tipo. Oppure *Carmen*.

Nessuno che lavori in teatro può permettersi di perderlo. Sarebbe davvero tragico se alcuni cavilli della critica teatrale dovessero causare la sua prematura chiusura.

HAROLD PRINCE

William Bolcom, *Cari critici*

All'editore:

Posso utilizzare le vostre colonne per indirizzarmi ai critici?

Cari critici:

Dovreste giustamente sentirvi orgogliosi di voi stessi per aver rigettato *Orlando Furioso*, sicuramente uno dei più vitali pezzi di teatro mai arrivato negli Stati Uniti da dieci anni. Quando i nostri teatri cittadini stanno languendo tra la moribonda identità di Broadway e un'eruzione di spettacoli semiprivati di spogliarello Off-Broadway, volete tenere lontano qualcosa che abbia vitalità: è troppo pericoloso per l'industria.

Vi si potrebbe perdonare per non comprendere o apprezzare tutta la tradizione carnevalesca, che risale a migliaia di anni fa e si ritrova nel cosiddetto tempo di *carnevale* in Europa. Lungi dall'essere «sciocca» questa prepotente celebrazione richiama la stessa tradi-

<sup>2</sup> Ho provato a rendere in questo modo il gioco di parole nell'originale tra *Mayor* (sindaco) e *major* (grande, importante).

zione pagana come il formalismo dell'*Orlando* ed è perfettamente giustificata artisticamente. Ma non potevate saperlo. La nostra tradizione di teatro nevrotico ha perso il suo senso della festa molto tempo fa, probabilmente attorno all'epoca di *Hellzapoppin*<sup>3</sup>, e capisco il vostro senso del dovere nel tenerlo lontano.

Inoltre, penso che dovrete sentirvi orgogliosi che il resto del paese non vedrà *Orlando Furioso*. New York ha sempre posto un effettivo embargo per qualsiasi importazione europea; grazie alla vostra augusta decisione, San Francisco non lo vedrà, né St. Louis, né qualsiasi altro grande centro cittadino. Voi avete salvato il paese ancora una volta dalla pura bellezza e illuminazione; avete mantenuto il nostro teatro americano ancora una volta parrocchiale; e avete affermato ancora una volta la vostra egemonia critica. Spero che vi rendiate conto di quello che state facendo.

Furiosamente,  
WILLIAM BOLCOM<sup>4</sup>  
New York City

Sadrudin Aga Khan, *Lettera all'editore*

Ho avuto il privilegio di assistere all'*Orlando Furioso* a Bryant Park.

Il teatro, come molte cose, è una questione di gusto personale. Se si deve giudicare questo magnifico spettacolo dalla reazione del pubblico di New York, tuttavia, o da quella di migliaia sull'altro lato dell'Atlantico, allora è un vero peccato che molti americani possano essere privati di un'esaltante esperienza a causa della valutazione di Mel Gussow.

SADRUDDIN AGA KHAN  
New York City

<sup>3</sup> *Hellzapoppin* è il titolo di un *musical* di Broadway di grande successo. Andato in scena per la prima volta il 22 settembre 1938 al Majestic Theatre di New York, restò in cartellone fino al 17 dicembre 1941, per un numero complessivo di 1404 recite, un record per l'epoca.

<sup>4</sup> Compositore e pianista statunitense vincitore del Premio Pulitzer, della *National Medal of Arts*, di due Grammy Award, del *Detroit Music Award* e nominato nel 2007 *Composer of the Year* da «Musical America». Ha insegnato composizione all'University of Michigan dal 1973 al 2008.

Richard Aurelio (Furioso), *Lettera all'editore*

Spero che permettiate a qualcuno non esperto negli strumenti della critica teatrale, di cavillare sulla recensione di Mel Gussow dell'*Orlando Furioso*.

Sicuramente sbaglia quando chiama *Orlando Furioso* «sciocco» e dice che solo il programma è «ironico». Perché gli impedisce di vedere che la produzione del Teatro [Liberio] di Roma intende prendere in giro l'eroico antecedente dello spettacolo. Quando i drammaturghi elisabettiani e giacobini guardavano al fantastico mondo dei drammi italiani alla ricerca di infinite trame secondarie, intrighi, *romance* e violenza irrazionale per ospitare pensieri profondi, la presente produzione dell'*Orlando Furioso* – come lo stesso titolo segnala – si suppone debba risplendere con un tale apparato di finto eroismo.

La storia è semplicemente una scusa per inoltrarsi in meandri selvaggi con “creature fantastiche” e il *mezzo* per diventare “sciocchi”. Invita il pubblico a partecipare alla sua assurda spensieratezza [*zani-ness*], piuttosto che a rimanere seduti e cercare di venire a capo delle sue trame secondarie.

In breve, si fa gioco di sé mentre cerca di far divertire il suo pubblico.

Si dice che Ezra Pound abbia detto che se crediamo che solo un falegname può giudicare un tavolo, allora dovremmo chiedere soltanto ai poeti di criticare la poesia. Non insisto, tuttavia, sul fatto che solo un italiano possa giudicare *Orlando Furioso*, ma, à la Pound, potrebbe aiutare.

Questo è un po' compromettente da dire per un vicesindaco italiano, ma recitare in modo esagerato, inseguire donne e combattere fra uomini, e mettere un po' di pepe nelle questioni dell'amore e nei litigi sono tutte azioni considerate come uno sport fra gli italiani. Perciò è probabilmente un ottimo sport per chiunque ricordare che il teatro è anche un mezzo di intrattenimento.

RICHARD AURELIO (FURIOSO)



Clive Barnes, 'Orlando' and MacGowran—*Sight vs. Sense*,  
in «The New York Times», 27 novembre 1970, p. 46

Due spettacoli presenti in città, uno che ammiro e l'altro nient'affatto, sembrano gettare una luce speciale sulla natura del teatro. Uno dei due è *Orlando Furioso* che questo fine settimana conclude il suo ingaggio sotto il tendone a bolla in Bryant Park, e l'altro è il trionfante Jack MacGowran e la sua misteriosa impersonificazione di Samuel Beckett al Joseph Papp's Public Theater in Lafayette Street.

L'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi ha avuto un considerevole successo in Europa, molto meno qui. Io l'ho visto al Festival di Edimburgo, all'inizio di quest'anno, e poiché ero un po' meno entusiasta dei miei colleghi europei, ho deciso di non recensirlo al suo debutto di New York.

Alcuni dei più partigiani ammiratori dello *show*, tra cui il vicesindaco che sembra offrire le sue opinioni pubbliche più come italiano che da funzionario musicale, acclamano Ronconi come un genio teatrale. Cosa di cui fortemente dubito.

La mia personale impressione, da Edimburgo, è che lo *show* sia molto piacevole per una decina di minuti, abbastanza piacevole se hai amici nel pubblico con cui poter chiacchierare, perché in fondo si tratta più di una occasione sociale che teatrale, e stranamente altrettanto soddisfacente da leggere che effettivamente da vedere.

Il teatro come evento sociale può avere le sue possibilità, specialmente in paesi come Spoleto, dove *Orlando* è nato, e nel distretto teatrale di Manhattan. Ronconi porta due altre innovazioni di rilievo per il teatro. La prima, più importante, è la mobilità del pubblico. Il concetto di un pubblico deambulante mentre assiste a un lavoro teatrale che sta accadendo in diverse aree simultaneamente, in movimento come fosse a una mostra d'arte, può avere possibilità future.

Ronconi ha inoltre suggerito una nuova possibilità di provare emozioni viscerali a teatro. Molti dei suoi attori si trovano su veloci carrelli in movimento verso il pubblico, il quale deve saltare via immediatamente per non rischiare di rimanere in qualche modo ferito. Tutto ciò è divertente per qualche minuto. Sembra quasi simile alla corsa dei tori a Pamplona, e molto meno pericoloso.

Lo *show* stesso sembrava un accampamento, con una recitazione amatoriale che cercava di nascondersi sotto una interpretazione delle spaccate retoriche popolarmente associate ai guitti ambulanti ita-

liani, e non, come qualcuno sembra equivocare qui, alla bergamasca commedia dell'arte del Rinascimento. È come avere sullo sfondo un film o un'opera di Zeffirelli, ma senza primi piani. Il suo fascino è di conseguenza un po' effimero, tranne forse per le stridule e insistenti risate. Di nuovo, mi sono piaciute per circa dieci minuti, e la macchina volante leonardesca era un gioco logoro, snob.

Non crediate che io mi permetta di essere ingiusto con Ronconi soltanto perché alcune persone lo stanno portando alle stelle. Ha alcune idee e certamente una sua visione sulla magia del teatro come scontro. In larga misura *Orlando Furioso* è un teatro non verbale. Certo, le persone che parlano un po' di italiano presumibilmente capiranno di più di coloro che non lo sanno, ma non è uno spettacolo con un testo. È sicuramente da intendere come un evento teatrale che evoca risposte più legate alla forma e allo stile rispetto al contenuto. [...]

*Drama Mailbag*,  
in «The New York Times», 29 novembre 1970, p. 36

Alfred Stern, *Quanto è costato?*

All'editore:

Sotto la direzione di Dore Schart, l'ufficio della città per gli affari culturali ha, contro ogni previsione, fatto un lavoro molto lodevole nel corso della scorsa estate, ma la cosponsorizzazione con quell'agenzia per i costi dell'*Orlando Furioso* è un'altra cosa ancora. Non è solo perché questo spettacolo plumbeo è noioso e una spiacevole sorpresa, ma soprattutto perché ci sono così tante meritevoli compagnie teatrali a New York per le quali una parte del *budget* speso per questi «spaghetti di plastica» d'importazione, significherebbe nutrimento e sopravvivenza. Ad esempio, l'ingresso libero alla Shakespeare Company di Joseph Papp, di contro ai 6 dollari dell'*Orlando*. Come “Furiosi” contribuenti e angeli riluttanti, non abbiamo il diritto di chiedere a un sostenitore quanti fondi pubblici sono andati a finire in questo arido antipasto e nel suo involucro di salsiccia?

ALFRED STERN  
New York City

William Goodman, *Stroncatura perfetta*

All'editore:

La recensione di Mel Gussow dell'*Orlando Furioso* era perfetta. Come persona che vede circa quaranta spettacoli a stagione, vorrei spendere una parola di approvazione in suo favore. È un bene leggere qualcosa di onesto, utile a un cambiamento.

WILLIAM GOODMAN  
Flushing, N.Y.

Dr. Hans Sahl, *Evento fra i più importanti*

All'editore:

Mel Gussow ha chiamato *Orlando Furioso* un «insindacabile disastro teatrale». Vorrei chiamare il Sig. Gussow, così come la maggio-

ranza dei suoi colleghi recensori, un «insindacabile disastro critico» per non aver riconosciuto l'importanza di uno dei più importanti eventi teatrali da anni.

DR. HANS SAHL  
New York City



Romano Giacchetti, *Astolfo for president*,  
in «L'Espresso», 29 novembre 1970, pp. 14-15

New York – Chi ha detto che il teatro ha finito di stupire? Nel cuore di questa città che ormai ha masticato e digerito tutte le bizzarrie teatrali del secolo, a due passi da Broadway, sotto un'inverosimile cupola geodesica di plastica piantata nel bel mezzo di Bryant Park, la pazzia di Orlando si è scatenata in un'eruzione quasi vulcanica di parole italiane. I paladini d'Ariosto hanno trascinato nel vorticoso stupore delle imprese leggendarie migliaia di americani, contro lo sfondo degli assordanti clacson, le ombre lunghe dei grattacieli, le luci dell'universo notturno di Manhattan. Se il Teatro Libero di Roma era venuto per fermare un momento il respiro della mastodontica metropoli, ci è riuscito.

La troupe di Luca Ronconi aveva già fatto il giro di mezza Europa prima di venire a New York. Ma, sarà perché Spoleto, piazza del Duomo a Milano, Edimburgo e perfino la borsa di Amsterdam non sono poi così lontane dai fondali carolingi come lo è invece Manhattan, la reazione del pubblico europeo non era stata così stupefatta, confusa, spietata o osannante come quella di New York. Qui, è stato come portare improvvisamente in una piazza rinascimentale un capolavoro dell'arte pop del nostro secolo: un gigantesco panino imbottito di Rauschenberg, un uomo di gesso in bicicletta di Siegel, un "sandwich man" di Kaprow. La gente si è trovata in un happening di proporzioni insolite; in un «perimetro di follia pura», come è stato detto, dove si sono dimenticati i nudi dell'ultimo teatro americano, la presenza ossessiva del sesso fatto rivoluzione, i risaputi trucchi di mestiere in America. Alla fine non c'era più un pubblico-spettatore ma il pubblico-attore.

Da settimane ormai, Orlando e Angelica, Bradamante, Rodomonte, Marfisa e Astolfo s'inseguono, si danno battaglia, si amano e si odiano davanti agli occhi di una platea esterrefatta che dapprima s'imbarazza, poi si diverte, in fine partecipa con incitamenti e applausi ai mille duelli, alle tirate ironiche, agli improvvisi mutamenti di scena. Una scena, in realtà, che è dappertutto. Non ci sono sedie per gli spettatori: tutti in piedi, raggruppati ora qua ora là dal vento della vicenda, mentre la storia "accade" in punti diversi dell'enorme bolla di plastica. Non si può seguire tutto, si capisce appena una parte del complicato intreccio. Inoltre, la lingua che si parla pare un italiano

fatto apposta per essere solo un insieme di suoni. La burla scopre mezzo volto quando un attore, circondato dal pubblico, scandisce in inglese: «Ora le bacio il seno invitante», e la gente ride.

Se c'erano ancora dubbi sul carattere pop dello spettacolo, ora tutto è chiaro. Continuano ad arrivare cavalli di latta, sciabole di cartone, assalti di lance: la gente si fa da parte, a volte si pesta i piedi. Molti non hanno nemmeno potuto procurarsi il minuscolo programma messo in circolazione da un'organizzazione che pare si sia data parecchio da fare a imbrogliare le carte. Ma non importa: nessuno a New York, non uno spettatore, non un critico, è stato in grado di raccontare ciò che veramente accade a Orlando e ai suoi. Nessuno, evidentemente, conosce l'Ariosto. Ma non si sarebbe forse divertito l'Ariosto stesso a vedere tanta allegria per una vicenda tanto ingarbugliata della quale non si distingue il capo dalla coda?

Certo, non tutto è andato così liscio per il Teatro Libero dal momento dell'arrivo. Per cominciare l'idea era di dar spettacolo su un molo, il molo 86 che si insinua nell'Hudson per un duecento metri buoni. L'enorme capannone di ferro ai cui lati attraccano i transatlantici pareva disegnato su misura per accogliere «una gazzarra da piazza». I permessi erano stati ottenuti, ma chi si impuntò all'ultimo minuto furono proprio gli scaricatori di porto, quasi tutti di origine italiana, che non ne vollero sapere di tirarsi da parte. Allora? La *troupe* aveva due soluzioni: o iscriversi al sindacato portuali, o volgere altrove la prua della traballante navicella. Scelsero la seconda soluzione e si misero a recitare in pieno centro.

Cominciarono le prime reazioni, quelle che contanto per qualsiasi spettacolo teatrale in America. La mattina dopo la "prima", Mel Gussow usciva sul «New York Times» con una stroncatura così drastica che perfino i più ottimisti la giudicarono come una sentenza di pena capitale per il povero Orlando. «I nostri portuali», scriveva Gussow, «che sono più italiani di noi, dovevano aver capito di cosa si trattava: lo spettacolo più sciocco e inconsulto che mi sia mai capitato di vedere». E Gussow non era solo. Da Queens, da Brooklyn e dal Bronx, tutti quartieri con grossi concentramenti di popolazione di origine italiana, cominciarono ad arrivare ai giornali lettere indignate. «Ho portato i miei bambini a vedere un'opera che credevo rappresentasse la cultura del nostro vecchio paese», scriveva una madre di famiglia, «e ora me ne pento perché ho mostrato loro una farsa senza il minimo di decoro». Un'altra aggiungeva: «I paladini di Ariosto erano gentiluomini che difendevano gli ideali cristiani. Questi sono

giovanotti senza senno che inseguono donzelle scollacciate e le assaltano davanti agli occhi stupefatti del pubblico». Qua e là apparvero le prime timide lettere di approvazione. Ma si temeva per lo spettacolo: avrebbe chiuso?

Poi, a mano a mano che la voce sulle caratteristiche insolite dell'*Orlando Furioso* si diffondeva, il pubblico cominciò a crescere. Ogni sera arrivavano spettatori anche da fuori città. La radio, intanto, faceva pubblicità continua. Dato che la parola «furioso» è di facile orecchiabilità anche per una popolazione di lingua inglese, l'annuncio diceva: «Volete diventare tutti furiosi? Andate a vedere cosa succede a Orlando al Bryant Park». E finalmente vennero i primi applausi non più timidi, vennero le prime critiche favorevoli: il cavallo di Troia delle invenzioni di Ronconi e Sanguineti aveva fatto breccia nel cauto apprezzamento degli americani.

«Si recita in italiano, sì», scriveva il critico John Lahr, «ma la parola non è il primo mezzo di espressione per questi attori, è l'ultimo. Essa non proviene dalla bocca, ma dal corpo. Non c'è assolutamente niente nella lingua italiana che non debba prima venire spinto nel mondo attraverso i gesti». Si menzionò anche il famoso giudizio dello scrittore inglese Richard Rees, secondo cui «gli italiani sono il solo popolo cui il senso profondo della vita ha permesso di evitare la dilagante malattia occidentale dell'alienazione». In questo senso si cominciavano a giudicare l'energia, l'instancabilità, la «totale mancanza di inibizione» degli attori. Un cavaliere barcollava come ubriaco sul cavalluccio di legno e poi crollava al suolo? Era un inno alla vulnerabilità dell'uomo. Una ragazza avvolta di veli si metteva baffi imperiosi e continuava poi a menar dispada come abbattesse castagne? Era un'irriverente ma salutare canzone alla bellezza umana della donna. Una sera Bradamante perse la spada di legno che rotolò fra la folla, e allora fu tutto un inseguire la spada da parte di alcuni spettatori che poi la riportarono all'attrice con grida di giubilo. Come si è detto era un *happening* dal taglio completamente insolito.

«La nostra cultura», è stato scritto sulle pagine del «Village Voice», «non è una cultura da piazza come questa. È una cultura che distrugge qualsiasi apertura e ci fa vivere in ambienti prefabbricati che conosciamo da cima a fondo. *Orlando*, invece, ci fa piombare in una dimensione nuova, ce la fa accettare. È sconvolgente. Non eravamo abituati a niente del genere. Chi va a teatro in America sa che tra attori e pubblico c'è sempre un fosso di incomunicabilità. In altre parole: ognuno sa che il teatro è finzione pura. Qui, in Orlando, la finzione

sparisce: è questo che disarmava in un primo momento ed esalta poi. Si assiste a una rappresentazione con gli stessi occhi aperti con cui un pubblico medievale si aspettava di vedere il diavolo scomparire in un trabocchetto con la coda in fiamme». D'altra parte c'è stato anche chi, come Richard Watts del «New York Post», ha scritto: «Non ho mai desiderato così tanto in vita mia di essere tranquillamente seduto nella undicesima fila di un teatro semibuio».

Ma ormai *Orlando Furioso* aveva toccato la vetta della sua popolarità. «È meraviglioso», diceva una lettera al «Times» una settimana fa, «tornare a teatro dopo tanti anni di fango e ritrovare che è ancora possibile essere onesti, aperti, divertenti». Questo soprattutto è il Teatro Libero di Roma: divertente, pasticcione, apparentemente messo su alla buona, quasi improvvisato, ma davvero libero. Naturalmente, come ha scritto Ronald Burke, «una buona parte del divertimento deriva proprio dal fatto che si rivedono qui, fatti teatro, tanti luoghi comuni sugli italiani. I paesani, i comparì, tornano qui con i loro gesti, le loro risate, le loro spaconerie. Non ci stupiremmo di vedere fiaschi di vino, mandolini, tovaglie bianco-rosse, magari una canzone napoletana. Non c'è niente di simile, naturalmente, ma i saraceni che assediano Parigi, l'ippogrifo, i cavalieri che scorrazzano da una parte all'altra dell'arena, Orlando che si tira i capelli: tutto questo è autenticamente italiano. È come una ventata di aria pura in un'atmosfera fin qui maleodorante e malsana». E finalmente usciva «Newsweek» con un commento nel quale si diceva tra l'altro: «Ronconi è ovviamente uno degli uomini più dotati di immaginazione del teatro di oggi».

L'*Orlando Furioso* sta per chiudere ma ha già conquistato l'America. Oltre l'appello pop, la dimensione clownesca, e il bizzarro, ecco l'ultima ragione del successo: «Gli elementi che noi amiamo in un musical», scriveva ancora Lahr, «sono la misura mitica e lo spettacolo fantastico, che sono le radici del teatro. I nostri musical le hanno dimenticate. Questi italiani allegri e sboccati ce le ripropongono nella confezione più spregiudicata e perfetta. È davvero un teatro popolare. Bravi tutti».

## BIBLIOGRAFIA

Gran parte del materiale qui utilizzato è tratto dalla Dick Feldman collection of Orlando Furioso production files (1969-1970), Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (\*T-Mss 2000-040). La raccolta contiene documenti aziendali, fotografie, diapositive, piani di progettazione e planimetrie, artefatti (per lo più di cancelleria) e gran parte della rassegna stampa, tutti materiali che documentano la produzione e la ricezione critica dello spettacolo.

### FONTI PRIMARIE

- Luigi Barzini, *Rome: Annual Crisis Besets Spoleto*, in «The New York Times», 13 aprile 1970, p. 56.
- Murray Schumach, *Neighborhoods: Sons Died for Corona Homes*, in «The New York Times», 11 agosto 1970, p. 35.
- George Gent, *City Plans to Use Piers as a Cultural Playground*, in «The New York Times», 3 settembre 1970, pp. 1 e 36.
- Ben Kaufman, *New York City Going Into Theatre Biz With Pier Plan*, in «The Hollywood Reporter», 3 settembre 1970.
- Trucia D. Kushner, *Fun City to Get Revival With Party Time on Piers*, in «Women's Wear Daily», 3 settembre 1970, p. 16.
- An., *Doyle Dane Will Escort Muse to the Waterfront*, in «Wall Street Journal», 3 settembre 1970.
- Winfred Blevins, *'Orlando' Performed on Piers, in Piazzas*, in «Los Angeles Herald-Examiner», 4 settembre 1970, p. 3.
- An., *Theater Notes*, in «New York Post», 4 settembre 1970.
- An., *Pier to Become Novel Theater*, in «Atlantic City Press», 5 settembre 1970.

## BIBLIOGRAFIA

- Harold Heffernan, *A new kind of theater*, in «Star-Ledger», 7 settembre 1970.
- An., *New Theater Tricks on Pier 86*, in «The Standard-Star», 9 settembre 1970.
- An., *Piers for People*, in «New York Times», 9 settembre 1970.
- Mary Perot Nichols, *Conning the Community: Pay-off on the Piers?*, in «The Village Voice», 10 settembre 1970, pp. 1, 62-64.
- Jack Hellman, *Doyle Dane Bernbach Imports Italo Pic*, in «Daily Variety», 11 settembre 1970, p. 13.
- An., *Italian Theatrical Spectacular to Play on Nyc Piers*, in «Show Business», 12 settembre 1970.
- An., *DDB to Enter Show Biz 'for Fun, Excitement, Money'*, in «Advertising Age», 14 settembre 1970.
- Ted M. Kraus, *This Week in NYC*, in «Critical Digest», vol. xxii, no 17 («Weekly NYC Theatre Newsletter Digest Service for College, Community, High School, Resident Theatre-Library-Editors»), p. [1].
- Canio Paine, «*Orlando Furioso*», in «Staten Island Register», 16 settembre 1970.
- John Bowers, *New York City Waterfront Is for Ships, Not Movies*, in «Local 824 Bulletin», v, 4, settembre, p. 2.
- Michael Hanrahan, *Pier Festival Plan Downgrades City as A Port, Says Sutton*, in «Sunday News», 27 settembre 1970.
- An. [ma Lewis Funke, critico teatrale del «New York Times»], *Step Lively*, in «The New York Times», 27 settembre 1970.
- An., *Court Upholds Pier Picketing*, in «New York Post», 29 settembre 1970, p. 12.
- Mary Perot Nichols, *The Use of the Piers: A Growing Controversy*, in «The Village Voice», 1 ottobre 1970, pp. 5-6.
- An., *Mayor Says We Ain't Got Enough Culture*, in «Daily News», 14 ottobre 1970, p. 60.
- Robert D. McFadden, *Mayor Yields in I.L.A. Pier Dispute*, in «The New York Times», 20 ottobre 1970, p. 38.
- James Davis, *A Bryant Park Theater To House Italian Show*, in «Daily News», 23 ottobre 1970, p. 82.
- An., *Italian Spectacle Is Set For Bryant Park Nov. 4*, in «The New York Times», 23 ottobre 1970, p. 33.
- An., *Theater Notes*, in «New York Post», 23 ottobre 1970, p. 38.
- Leo Mishkin, «*Orlando Furioso* Finds a Home», in «The Morning Telegraph», 24 ottobre 1970, p. 3.
- An., *Unique Bubble Theater to Open*, in «Atlantic City Press», 24 ottobre 1970, p. 8.
- Phillip Truckenbrod, *A bubble for 'Orlando'*, in «The Star-Ledger», 26 ottobre 1970, p. 12.
- Jerry Talmer, *Daily Closeup*, in «New York Post», 27 ottobre 1970, p. 39.

- (foto di scena con Cesare Gelli), in «The Star-Ledger», 30 ottobre 1970.  
 An., *Opening...*, in «New York Post», 31 ottobre 1970, p. 14.  
 (foto di scena con Anna Nogara), in «Sunday News», 1 novembre 1970, p. 4.  
 (foto di scena con Anna Nogara), in «The New York Times», 1 novembre 1970, inserto domenicale di Arts and Leisure.  
 (foto di scena forse con Foschi in primo piano), in «Long Island Press», 1 novembre 1970, p. 36.  
 (foto di scena con Maria Grazia Grassini e Gabrina Liubosisio), in «New York Post», 2 novembre 1970, p. 97.  
 J.J. e C. H.-G., *Theatre in the Surround*, in «Women's Wear Daily», 3 novembre 1970, p. 14.  
 Evelyn De Wolfe, *Daily Closeup*, in «New York Post», 4 novembre 1970, p. 51.  
 An., *Entertainment Events*, in «The New York Time», 4 novembre 1970, p. 38.  
 An., *Play Shifted To Park Bubble*, in «The Record», 4 novembre, 1970.  
 James Davis, *'Furioso' Is Curiosa In New Bubble Barn*, in «Daily News», 5 novembre 1970.  
 William Glover, *'Orlando Furioso,' a Bore*, in «Asbury Park Evening Press», 5 novembre 1970.  
 Mel Gussow, *Ariosto's 'Orlando Furioso'*, in «The New York Times», 5 novembre 1970.  
 Emory Lewis, *'Orlando Furioso' Bedazzles With A Standup Performance*, in «The Record», 5 novembre 1970.  
 Perry Young, *Daily Closeup*, in «New York Post», 5 novembre 1970, p. 39.  
 Richard Watts, *The Drama All Around You*, in «New York Post», 5 novembre 1970.  
 Ralph Blumenfeld, *Daily Closeup*, in «New York Post», 6 novembre 1970, p. 47.  
 Sandra Schmidt, *'Furioso' Staged in Bubble*, in «Los Angeles Times», 6 novembre 1970, p. 22.  
 Robert Sylvester, rubrica *Dream Street*, titolo *The Dotted Lines...*, p. 72.  
 An., *Theater boxscore*, in «Star-Ledger», 8 novembre 1970, p. 5.  
 An., *Suzy says*, in «Daily News», 9 novembre 1970, p. 12.  
 Eugenia Sheppard, *Around the Town*, in «New York Post», 10 novembre 1970.  
 Richard Watts, *Random Notes*, in «New York Post», 10 novembre 1970.  
 An., *Suzy says*, in «Daily News», 10 novembre 1970, p. 12.  
 An., *Today's tv Previews and Highlights*, in «New York Post», 11 novembre 1970, p. 79.  
 Emily Genauer, rubrica *Art and the Artist*, titolo *Angelica & the monster in 'Orlando Furioso'*, in «New York Post», 14 novembre 1970, p. 38 (del Magazine).

## BIBLIOGRAFIA

- An., *What's New in the Theater*, in «The New York Times», 15 novembre 1970, p. 7 e p. 16 *Drama Mailbag*, con il titolo *Amoroso for 'Orlando Furioso'*.
- Ralph Blumenfeld, *Daily Closeup*, in «New York Post», 19 novembre 1970, p. 3 (del Magazine).
- Earl Wilson, *It Happened Last Night*, in «New York Post», 19 novembre 1970.
- William A. Raidy, *Menace, Madness To 'Orlando Furioso'*, in «The Long Island Press», 22 novembre 1970, p. 71.
- William A. Raidy, *Italian 'play' a revolution in itself*, in «Staten Island Sunday Advance», 22 novembre 1970.
- William A. Raidy, *Italian spectacle has New York arguing*, in «The Star-Ledger», 22 novembre 1970, p. 6.
- Alan Bunce, *Brecht and a Bubble...*, in «Christian Science Monitor», 23 novembre 1970.
- Richard Watts, *Random Notes*, in «New York Post», 24 novembre 1970, p. 48.
- An., *'Orlando' Leaving Sunday*, in «New York Post», 24 novembre 1970, p. 23.
- Clive Barnes, *'Orlando' and MacGowran—Sight vs. Sense*, in «The New York Times», 27 novembre 1970, p. 46.
- Louisa Kreisberg, *s.t.*, in «The Standard-Star» (New Rochelle, N.Y.), 27 novembre 1970.
- James Davis, *'Fever,' 'Orlando' Fold; Musicals Seek Talent*, in «Daily News», 28 novembre 1970.
- Geri [Geraldine] Trotta, *Not To Be Missed*, in «Harper's Bazar», novembre 1970.
- Steve Robin, *New York Furioso*, in «After Dark», novembre 1970, pp. 44-47.
- Romano Giacchetti, *Astolfo for president*, in «L'Espresso», 29 novembre 1970, p. 15.
- An., *Drama Mailbag*, in «The New York Times», 29 novembre 1970, p. 36.
- John Francis Lane, *L'Orlando a New York*, in «L'Europeo», 14 gennaio 1971.
- Clive Barnes, *'Blood,' New Musical by Writer of 'Stomp'*, in «The New York Times», 8 marzo 1971.

## SUL TEATRO DI LUCA RONCONI

- Lina Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano, Mursia, 2003.
- Anna Maria Del Pane, *La critica teatrale e l'Orlando furioso di Luca Ronconi*, in «Quaderni di teatro», 5, agosto 1979, pp. 76-86.
- Maddalena Lenti, *Luca Ronconi Un'idea di teatro. Conversazioni e testimonianze*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Claudio Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, ETS, 2006.



- Claudio Longhi, *Giocare o guardare? L'Orlando Furioso di Ronconi-Sanguineti tra piazza e tv*, in *L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Treccani, 2014, pp. 725-736.
- Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.
- Ettore Massarese, *Teatri/libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne, 2009.
- Cesare Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- Italo Moscati, *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*, Roma, Ediesse, 2016.
- Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1970.
- Franco Quadri, *Orlando Furioso*, tradotto da Helen R. Lane, in «Tulane Drama Review», vol. 14, n. 3, estate 1970, pp. 116-124.
- Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973.
- Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 143-222.
- Luca Ronconi, *Lezioni per l'attore di teatro (con interventi di attori, autori e studiosi)*, Torino, Fiornovelli, 1997.
- Luca Ronconi e Gianfranco Capitta, *Teatro della conoscenza*, Bari, Laterza, 2012.
- Luca Ronconi e il suo teatro*, a cura di Isabella Innamorati, Roma, Bulzoni, seconda ed. riveduta e aggiornata 1996.
- Luca Ronconi e la ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1999.
- Luca Ronconi. Il palcoscenico dell'utopia*, a cura di Massimo Luconi, Firenze, Edizioni Clichy, 2016.
- Luca Ronconi: utopie senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, a cura di Italo Moscati, fotografie di Marcello Norberth, Venezia, Marsilio, 1999.
- Luca Ronconi (1933-2015)*, a cura di Dorian Legge e Francesca Romana Rietti, in «Teatro e Storia», n. 37 (annale 2016), Roma, Bulzoni, 2016.
- Roberto Tessari, s.v., in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 285-287.
- Antonella Valoroso, *L'avventura scenica dell'Orlando Furioso*, in «Carte Italiane», 1, 17, 2001, pp. 45-67.

## BIBLIOGRAFIA

### SUL TEATRO DI EDOARDO SANGUINETI

- Elisabetta Baccharani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «anti-letteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Raffaele Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi, in Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di Marco Berisso ed Erminio Risso, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 291-310.
- Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di C. Longhi, Bologna, Il Nove, 1996.
- Maria Dolores Pesce, *Edoardo Sanguineti. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di Giuliano Galletta, Genova, Il Melangolo, 2005.
- Gabriella Sica, *Edoardo Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Mariafrancesca Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007.
- Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004.

### FONTI SECONDARIE

- Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino, Einaudi, 1994.
- Theodor W. Adorno, *Long play e altri volteggi della puntina*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Castelvecchi, 2012.
- Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- America's Mayor. John V. Lindsay and the Reinvention of New York*, a cura di Sam Roberts, New York, Museum of the City of New York/Columbia University Press, 2010.
- Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2015.
- Alberto Arbasino, *America amore*, Milano, Adelphi, 2011.
- Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, a cura di Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup, Durham-London, Duke University Press, 2010.
- Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 1981 e 2007.
- Guillemette Bolens, *La Logique du Corps Articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

## BIBLIOGRAFIA

- Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare* (2013), Palermo, Sellerio, 2014.
- Giuseppe Antonio Borgese, *Atlante americano* (1936), a cura di Ambra Meda, Firenze, Vallecchi, 2007.
- Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Monza, Johan & Levi, 2015.
- Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva* (2015), Milano, Nottetempo, 2017.
- Vincent Cannato, *The Ungovernable City. John Lindsay and His Struggle To Save New York*, New York, Basic-Perseus, 2001.
- Merlin Coverley, *Psychogeography*, Harpenden (UK), Pocket Essentials, 2010.
- Marina Cvetaeva, *Natal' ja Gončarova*, Torino, Einaudi, 1995.
- Pierre Dardot e Christian Laval, *Del Comune, o della Rivoluzione nel XXI secolo* (2014), Roma, Derive Approdi, 2015.
- Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* (1974), Paris, Seuil, 1993.
- Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (1980), Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Marco De Marinis, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani, 1987 e 2000.
- Jacques Derrida, *Della grammatologia*, nuova ed. a cura di Gianfranco Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1998.
- Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta* (2009), a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013.
- Colin Ellard, *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, New York, Bellevue Literary Press, 2015.
- Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.
- Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- Marc Fumaroli, *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images. Journal 2007-2008*, Paris, Fayard, 2009.
- André Gorz, *Ecologica* (2008), Milano, Jaca Book, 2009.
- Gruppo 63. *Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di Nanni Balestrini e Andrea Cortellessa, Roma, L'orma editore, 2016.
- Félix Guattari, *Le tre ecologie* (1989), Casale Monferrato, Edizioni Sonda, 1991.
- Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983.
- Ben Highmore, *Michel de Certeau. Analysing Culture*, London - New York, Continuum, 2006.
- Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, a cura di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2016.
- The Limits of Textuality*, a cura di Lukas Erne e Guillemette Bolens, Tübingen, G. Narr, 2000.

## BIBLIOGRAFIA

- John V. Lindsay, *The City*, New York, Signet, 1970.
- Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- Charles Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, London - New York, Marion Boyars, 1978 e 2009.
- Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Eugène Minkowski, *Il problema del tempo vissuto. Con una «Lettera» di Ludwig Binswanger*, a cura di Aurelio Molaro, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.
- Eugène Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (1968), Torino, Einaudi, 1971 e 2004.
- Minority Theatre on the Global Stage. Challenging Paradigms from the Margins*, a cura di Madelena Gonzalez e Hélène Laplace-Claverie, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Charles R. Morris, *The Cost of Good Intentions. New York City and the Liberal Experiment*, New York - London, W.W. Norton, 1980.
- Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci verso una comunità senza fondamenti*, a cura di Alberto Folini, Padova, Il Poligrafo, 1993.
- Jean-Luc Nancy, *La comunità inoperosa* (1983), Napoli, Cronopio, 2002.
- Jean-Luc Nancy, *Politica e «essere-con»*. Saggi, conferenze, conversazioni, a cura di Fausto De Petra, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- Jean-Luc Nancy, *La comunità sconfessata* (2014), a cura di Fausto De Petra, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Elio Pagliarani, *Il fiato dello spettatore*, Venezia, Marsilio, 1972 (nuova ed. *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro* (1966-1984), Roma, L'orma, 2017).
- Georges Perec, *Ellis Island* (1980), Paris, P.O.L., 1995
- Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari-Roma, Laterza, 2003.
- Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet, 2005.
- Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, a cura di Catriona Mortimer-Sandilands e Bruce Erickson, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
- Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, Palermo, L'Épos, 2007.
- Roam. Reader on the Aesthetics of Mobility*, a cura di Anthony Hoete, London - New York, Black Dog, 2003.
- Alain Robbe-Grillet, *Progetto per una rivoluzione a New York* (1970), Torino, Testo & Immagine, 2000.
- Saverio Sarduy, *Barroco* (1975), Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

## BIBLIOGRAFIA

- Richard Schechner, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968.
- Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi* (1903), Milano, Adelphi, 1974 e 2012.
- Philippe Sollers, *Visione a New York* (1980), Milano, Spirali, 1981.
- Summer in the City. John V. Lindsay, New York, and the American Dream*, a cura di Joseph P. Viteritti, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2016.
- Daniele Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, Nerosubianco, 2010.
- Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- Denis Wood (con John Fels), *The Power of the Maps*, New York - London, The Guilford Press, 1992.
- Robert J.C. Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente* (1990 e 2004), Roma, Meltemi, 2007.

*Invio*. A dispetto di ogni convinzione e pregiudizio, la scrittura è anche una pratica di collaborazione, di confronto e di prossimità. Voglio dunque ringraziare, qui in chiusura, coloro che si sono impegnati in questa possibilità di fare e pensare insieme: Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi, Carmelo Rifici, Viviana Palucci, Anna Nogara, Paola Gassman, Sergio Nicolai, Roberta Zanolì, Nuria Schoenberg Nono, Franco De Vita e Raymond Luckens, Roberta Carlotto, Elisa Ragni, Elisa Mereghetti, Ilenia Caleo, Stefano Brillì, Olga Barmine, Vito Lentini, Alessandra Nicifero, Lina Bolzoni, Andrea Torre, Franco Vazzoler, Erminio Risso, Pier Mario Vescovo.



Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

