

TEATRO

Orlando Furioso

La proposta critica che Edoardo Sanguineti, da una parte, e Luca Ronconi, dall'altra, hanno avanzato con l'*Orlando Furioso* è di estremo interesse, in questa fase di sperimentazione del nuovo teatro italiano. C'è una rottura dei tradizionali moduli scenici con l'avallo di una nuova concezione del montaggio e, soprattutto, con una valorizzazione, in senso ludico, della presenza dello spettatore chiamato a partecipare attivamente all'invenzione di uno spettacolo, e c'è la conferma dell'importanza della parola che rimanda a tutta una concezione « letteraria » dell'avanguardia. La « parola » impiegata come elemento strutturale, come motivo fonetico di cadenza e di ritmo, come mezzo di comunicazione e di scelta. Luca Ronconi si è servito di questa funzione della parola per proporre, in termini nuovi, la presenza dello spettatore in un teatro che recupera la popolarità come concetto tendenziale per una nuova dialettica. Lo spettacolo è costruito scenicamente in funzione della possibile scelta che lo spettatore compie tra i tanti quadri in cui è suddivisa l'azione, ponendosi come elementi motivanti la curiosità, il ritmo, la casualità stessa.

La stesura dell'*Orlando Furioso* facilita la dimensione prescelta, questo stendersi degli avvenimenti fantasiosi e mitici in un contesto plurimo, questo andare e riandare della immaginazione da canti d'amore e di ansia, a canti di guerra e d'avventura; questo fondersi in una prospettiva nuova di elementi epici, di violenza e di sensi. Sanguineti, nella sua trascrizione, ha badato a rintracciare questa linea di divisione, a mantenere questa distinzione di piani dando però filo unitario a questo « smontaggio » del poema ariostesco. In sostanza Sanguineti ha compiuto una operazione critica, proponendo una nuova sistemazione del testo, che lo ha portato a rintracciare nel poema di Ariosto una sorta di nostalgia che dà segno unitario ad ogni personaggio, adeguandone il dire a un sentimento di cose perdute nel tempo, tra fatti

e ricordi, tra memoria e racconto. Così la parola si è rinsaldata al gesto; il dire in terza persona dei cantastorie, al racconto fremente in prima dei protagonisti, in una *fêrie* di cose ritrovate e di cose dette alle quali lo spettatore aderisce con capacità di distacco.

La concezione scenica attuata da Ronconi, nella sua linearità ricca di richiami intellettuali (Grotowski, il « Living »), recupera la « spontaneità » come modello di lettura ma tiene presente il rigore di una gestualità che lascia all'improvvisazione solo quel tanto che serve a mettere a proprio agio gli attori nella costruzione generale. L'impianto è costituito da una serie di piccoli palcoscenici mobili che spesso si compongono, ma per lo più creano punti di attrazione simultanea. L'effetto di queste pedane semoventi, che si compongono e si scompongono in mezzo agli spettatori, è giocoso; la partecipazione del pubblico si realizza anche nella scelta delle « storie », che ciascuno compie secondo un modulo oggettivo di interesse: Ruggiero e Angelica, Olimpia, la storia di Bradamante, l'assedio di Parigi, Rinaldo, Orlando, l'uccisione dell'Orca, ecc.; il risultato non ha toni omogenei ma l'idea di ritrovare lo spirito di festa nel teatro è ben realizzata e lo spettacolo è, in effetti, uno spettacolo in piazza (e nelle piazze è portato con successo, in questi giorni). I cavalli e i cavalieri, il mitico grifone che sovrasta le scene, sono realizzati con macchine di gusto, anch'esse semoventi, spinte da inservienti e attori: che contribuiscono a creare un clima di fantasia. I personaggi si addensano come ricordi, ciascuno fissato nel *cliché* che gli è proprio: Angelica, Orlando, Ruggiero, Isabella, Bradamante, Medoro; in questo la sistemazione critica effettuata da Sanguineti non ha turbato la tradizione, lasciando a ognuno il carattere esteriore, come in una iconografia popolare. Perciò è sembrata accettabile la conclusione che Ronconi ha voluto dare alla sua messinscena, facendo ritrovare tutti chiusi, in un labirinto di legno e rete, spettatori e personaggi, ciascuno di questi fisso nella sua dolorosa condizione. Qui in

questo ultimo movimento scenico vengono messe a punto alcune ultime esperienze, la gestualità e l'improvvisazione del « Living » assieme alla stilizzazione; spettatori e attori si ritrovano per meglio saggiare il carattere di finzione del gioco scenico.

L'utilizzazione dell'attore è duplice: da un lato si tende a fissare nel segno figurativo un corpo e un gesto, quasi in una stilizzazione da « opera dei pupi »; dall'altro si tende a esplicitare tutta una forza epica rovistando nella resa naturalistica tutti i gesti possibili e lasciando l'attore libero in una serie di varianti fisiche estremamente fluide. Gli attori hanno risposto con efficacia e si sono impegnati tutti con estrema consequenzialità. Ricordiamo Ottavia Piccolo, Edmonda Aldini, Rosabianca Scerrino, Mariangela Melato, Duilio Del Prete, Cesare Gelli, Dorotea Aslanidis.

Le nozze piccolo-borghesi

Un testo di Brecht* del 1919: *Le nozze piccolo-borghesi*, che per un verso anticipa le forme e i modi dell'assurdo teatro del grottesco e per un altro si salda alla tradizione espressionistica, conservando un certo gusto cabarettistico derivato a Brecht dall'amicizia con l'attore comico Kurt Valentin. Un testo tanto più importante perché rimasto nelle pieghe di una produzione cosiddetta minore, capace di gettare l'inquieto sguardo su una situazione drammatica tipica, rilevandone i vizi e le contraddizioni proprie di una classe, di una moralità.

Il teatro borghese esplode così la sua carica distruttiva all'interno verso forme e atteggiamenti tipici della borghesia e diviene teatro politico nella misura in cui tale atteggiamento è consapevole manifestazione di una nuova costruzione ideologica. Brecht guarda con spietato interesse a questo mondo fatto di piccole meschinità, di intrighi e di debolezze, e con il gusto del teatro espressionista ne fissa le componenti tipiche in moduli e atteggiamenti che definisce in caratteri drammatici. *Le nozze* è un breve gioco scenico ma ogni elemento è predisposto per un'acuta rappresentazione

di questa realtà piccolo-borghese denunciata metaforicamente nei suoi vizi in una serie di gesti scenici durante un ristretto pranzo di nozze. La costruzione dell'opera è magistrale; un interno senz'aria, con mobili rozzi e nove persone in scena, disposte attorno a un tavolo. Tutti i mobili sono stati costruiti dallo sposo, con puntiglio e orgoglio, in un rifiuto costante per tutto ciò che è contaminato dagli altri; i discorsi girano attorno a questi concetti di aristocratica autonomia e definiscono, con giusta pregnanza, un ideale autarchico meschino, quanto inutilmente orgoglioso. Ogni invitato porta con sé la sua dose di moralità, il suo buon senso e la sua patina di convenzionalità che via via che le ore fuggono perde; la sposa ha il suo meschino « segreto » da nascondere e le allusioni, che inevitabilmente verranno fatte, la umiliano oltre il necessario. Le barzellette del vecchio padre creano un'atmosfera irraguardosa nella quale ciascuno, perdendo la sua onorabilità, dà sfogo ad un proprio repertorio privato, fatto anche di canzonette spinte e di gesti non più irreprensibili. Dai discorsi iniziali sul teatro moderno e sulla sua crisi attuale (e per una certa civetteria Brecht fa dare a un personaggio borghese un giudizio negativo su *Baal*) si passa ai fatti privati che dovrebbero invece restare avvolti nel rispetto, cioè nel « benpensante » segreto. Parallelamente all'azione anche la scena si decompone. La metafora di Brecht si compie con la distruzione fisica di quella casa fatta di convenzionalità: i mobili si scollano, si rompono le sedie, gli armadi lasciano cadere specchiere e sportelli. Tutto il lavoro meschino dello sposo si risolve sotto gli occhi imbarazzati, poi divertiti degli ospiti. La sposa dirà finalmente tutto ciò che pensa di quel marito ostinato e taccagno che non ha voluto affidarsi alla perizia degli altri; ognuno rinfaccerà all'altro colpe e meschinerie e la distruzione sarà totale. Nel buio gli invitati se ne andranno uno ad uno, resteranno mortificati e umiliati lo sposo e la sposa pronti — nonostante tutto — a consumare la loro « prima notte » convenzionale. La metafora è finita: emergono con tutta la loro responsabilità storica i vizi e

* Scritto in collaborazione