

***Orlando* in una bolla: paura e deriva a New York City**

Stefano Tomassini

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.

Philippe Sollers, *Visione a New York*

Si sogna molto il paradiso o, meglio, più paradisi successivi; ma sono tutti, molto prima che si muoia, paradisi perduti, e nei quali ci sentiremmo perduti.

Marcel Proust, *Sodoma e Gomorra*

Révolution à New York

L'avventura teatrale dell'*Orlando Furioso* adattato da Edoardo Sanguineti per la regia di Luca Ronconi incomincia a Spoleto il 4 luglio 1969 e finisce a New York nel novembre del 1970. Questa messa in scena che trasfigura tutti i consueti dispositivi teatrali resta memorabile e irripetibile. Ma anche invisibile, dopo l'affermarsi, nell'immaginario collettivo, della versione televisiva che ne è in qualche modo, se pur ugualmente efficace, un tradimento.

L'*Orlando* a New York doveva originariamente svolgersi al Pier 86, ossia al molo all'altezza di Chelsea, come parte dei programmi per recuperare alle attività culturali il lungofiume in via di dismissione, così come previsto dal sindaco di allora, John V. Lindsay. Ma a seguito di un picchettaggio di protesta da parte dell'Associazione Internazionale degli scaricatori portuali che preferivano un rinnovamento degli imbarchi nei moli, dopo lunghe polemiche e contrapposizioni, l'evento dell'*Orlando* fu spostato a Bryant Park (tra la 5a e la 6a strada, in pieno centro di Manhattan, nel parco attiguo alla sede centrale della New York Public Library), dove avvenne sotto una tensostruttura circolare, costruita appositamente, e subito ribattezzata "Bubble Theater".

"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 newyorkese¹. Non è poco. Ci dicono in fondo qualcosa su ciò che resta.

In Italia, l'anno prima dell'*Orlando Furioso* spoletino di Edoardo Sanguineti e Luca Ronconi, usciva di Schechner una raccolta di scritti raccolti sotto il titolo *La cavità teatrale*². 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'"³.

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 irrealista e potenzialmente sovversiva, o con la rassicurante visione di una vivibilità urbana come obiettivo da raggiungere. Lo straordinario romanzo di Alain Robbe-Grillet dal titolo *Project pour une révolution à New York*⁴, 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*⁵.

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 città⁶. 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 picchettaggio 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, dove avvenne sotto una tensostruttura a bolla, costruita appositamente. Senza volerlo, qui si sono 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 sperimentando⁷.

“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 bocchettوني dell'aria per riscaldare il tendone a bolla sotto cui recitavano. Nogara era subentrata nel ruolo di Bradamente al posto di Edmonda Aldini: la sua repentina sostituzione è direttamente connessa con la natura collettiva della compagnia, con la pratica delle decisioni collettive e 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 Luca 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 delle lotte del Maggio francese: “ce n’est qu’un début, 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”⁸.

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 Sayles⁹? 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 di nuovi mondi, nella dislocazione geografica dell'immaginazione¹⁰. Quella planimetria è allora la mappa di una inedita esperienza comune: nei disegni conservati fra i materiali della Dick Feldman collection, 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 ricerca¹¹. 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.¹²

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 l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia"¹³. È un vero affanno critico e contemplativo per presentare corrispondenze e reciprocità tra l'esperienza della lettura e l'espe-



rienza della messinscena che, è bene sottolinearlo subito, difficilmente furono percepite tali¹⁴. 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 scoppiò 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 determinate 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 cartografia¹⁵.

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 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 immaginare¹⁶.

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, 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 spazio¹⁷.

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, e 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 all'attore 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 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 così¹⁸.





Scena dello spettacolo, 1969



Arrivo della compagnia all'aeroporto JFK, 1970

Note

1. Mail personale, 11 settembre 2017.
2. R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.
3. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in "Teatro e Storia", a. I, n. 1, ottobre 1986, p. 108.
4. A. Robbe-Grillet, *Project pour une révolution à New York*, Éditions de Minuit, Parigi 1970 (nuova ed. it. Id., *Progetto per una rivoluzione a New York*, a cura di R. Marro, Testo & Imagine, Torino 2000).
5. J. V. Lindsay, *The City*, Signet, New York 1970.
6. Cfr. A. Robbe-Grillet, *op. 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").
7. 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, è bene ricordare, resta comunque vicenda di una follia ritrovata e sanata attraverso l'apertura di nuovi mondi non secondo un'epopea di conquista, ma

nella rivendicazione di una liberazione dell'immaginazione: la partenza di Astolfo per la luna alla ricerca del senno perduto di Orlando, era l'episodio conclusivo della messinscena.

8. T. W. Adorno, *Contro l'antisemitismo* (1970), a cura di S. Petrucciani, Manifestolibri, Roma 1994, p. 69.
9. I piani di progettazione e le planimetrie fanno parte della Dick Feldman collection of Orlando Furioso production files (1969-1970), Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (*T-Mss 2000-040).
10. Cfr. D. Wood (con J. Fels), *The Power of the Maps*, The Guilford Press, New York-Londra 1992, pp. 44-45.
11. Secondo proprio la lezione dell'atlante delle emozioni di Giuliana Bruno e del suo approccio psicogeografico ai *mobility studies*; Id., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Monza 2015. Ma si veda anche A. Hoete, *Roam. Reader on the Aesthetics of Mobility*, Black Dog, Londra-New York 2003.
12. M. Melato, P. Radaelli, L. Ronconi, *L'Orlando furioso*, in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi. La ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al 6° Premio Europa per il teatro a Taormina arte*, Ubulibri, Milano 1999, p. 44.
13. C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 47.
14. Cfr. C. Longhi, *Giuocare o guardare? L'Orlando Furioso di Ronconi-*



Sanguineti tra piazza e TV, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 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”.

15. Cfr. M. Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials, Harpenden (UK) 2010, p. 90.

16. Ne scrive C. Ellard, *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary Press, New York 2015, pp. 151-173. Ma si ricordino le parole di Paola Gassman: “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...”.

17. Sulla teoresi della deriva si veda D. Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco, Cuneo 2010, pp. 87-103.

18. C. Longhi, *op. cit.*, p. 780. “Già piovono 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*”.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979).

INCOMMON 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 the articles published are those of the authors 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.

