



C'era una (sola) volta l'Orlando furioso

Alla fine degli anni '60 lo spettacolo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti dimostrò come fosse possibile rileggere un classico della letteratura piegandolo alle esigenze della sperimentazione teatrale più audace, interpretando le pulsioni culturali e politiche di un decennio irripetibile. Qualche anno dopo venne girata la riduzione televisiva e cinematografica, di grande magnificenza visiva grazie alla fotografia di Vittorio Storaro. Poi, Ludovico Ariosto scomparve dal nostro cinema e forse dal nostro Immaginario. Il suo massimo studioso italiano, Giulio Ferroni, prova a chiedersi perché.

Giulio Ferroni

Quando nel 1969 mi sono trovato in mezzo all'Orlando furioso di Ronconi, nello spazio centrale del Palazzo dello Sport all'Eur di Roma, ero abbastanza fresco della lettura integrale del poema ariostesco, su cui poi sarei tornato tante volte nella mia vita. Ma, pur ricordando così da vicino episodi e personaggi del poema, quello spettacolo mi affascinava soprattutto per il suo effetto di smarrimento, per la continua sollecitazione a confrontare un sapere narrativo già noto con la sua evaporazione, per l'invito continuo a superare il riconoscimento e la ricostruzione mentale di un episodio con il richiamo di un episodio che si svolgeva simultaneamente. La mia mente di spettatore (mente fresca e

In questa e nelle pagine successive
l'Orlando furioso di Luca Ronconi





mobile di giovane alla scoperta del teatro e del mondo) veniva depistata continuamente: mentre si fissava su una singola scena/episodio veniva attratta già acusticamente dalle voci dei personaggi/attori che poco più in là vivevano/narravano un'altra scena/episodio; alla sollecitazione mentale e acustica succedeva poi la spinta a rivolgere lo sguardo, a deviare l'occhio verso l'altra scena, e poi a muovere i passi, per assistere direttamente a un altro episodio, senza perdere però del tutto l'attenzione (magari con la coda dell'occhio e con qualche tensione dell'orecchio) verso quello che si stava lasciando. Situazione labirintica, complicata dagli inevitabili intrecci e convergenze tra i vari episodi: con quel senso di smarrimento che forse era più forte in chi come me era più fresco della lettura del poema, ma che comunque agiva su tutti gli spettatori, anche su chi del poema ricordava molto poco – ma è vero che allora il frequentatore medio di spettacoli come quello non era certo del tutto digiuno di cognizioni ariostesche, e aveva un po' di familiarità almeno con la fuga di Angelica, con i voli dell'ippogrifo e con la follia di Orlando (oggi non so più se questo sia possibile).

Smarrimento dello spettatore e labirinto erano categorie determinanti, di cui Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti erano ben coscienti, e che si legavano a una ben definita ottica critica: la trasposizione teatrale rispondeva perfettamente ai dati strutturali del poema, dava vita scenica a quella formidabile narrazione tramata di fughe, di intrecci sospesi, di variazioni polimorfiche, di deviazioni ironiche, entro una visione “aperta” e contraddittoria dell’esperienza e della condizione umana. Non era forse mai accaduto che una così coerente interpretazione del poema si traducesse in una forma artistica così vivacemente contemporanea, così legata a quel bisogno di nuova vitalità, a una sperimentazione di autentica avanguardia (o forse era accadu-



to un'altra volta, nell'esito più ariostesco del teatro mozartiano, nell'accecante splendore di *Così fan tutte*: ma allora, ignorante, ancora non lo sapevo). E poi quella forma si sovrapponeva così direttamente e sorprendentemente alla fisicità: metteva in allarme tutti i sensi, avvicinava e alternativamente allontanava dagli attori e dalle macchine in cui si risolveva il “meraviglioso” ariostesco, costringeva a una rallentata mobilità, che dava luogo anche a incontri e impreveduti rapporti tra gli spettatori. In effetti nella normale sala teatrale si sta fermi in poltrona e anche quando gli attori scendono tra il pubblico, si resta fermi lì: invece nel vario muoversi degli spettatori tra gli episodi dell’*Orlando* si davano continui rimessaggiamenti, si avevano dei vicini e poi altri e poi magari si incontravano di nuovo i precedenti, ci si urtava, con o senza scuse, si cercava ogni volta la visuale più adatta, magari in concorrenza con il vicino, più alto o più basso; se si era venuti in coppia o in gruppo capitava che ci si smarriva, ci si doveva cercare, anche un po’ riducendo l’attenzione allo spettacolo, e poi ci si ritrovava o ci si perdeva di nuovo; e succedeva anche che si incontrava qualche conoscente, a cui si dava un cenno di saluto o di connivenza, magari era qualcuno che non si vedeva da tempo e che forse non si sarebbe rivisto chissà per quanto o per sempre. Deviazioni, rimessaggiamenti, attenzione plurima, regolati imprevisti: era tutto intensamente ariostesco, trionfalmente ariostesco, con quell’energia vitale amplificata dalle voci degli attori, dall’entusiasmo giovanile che traspariva dalla loro dizione (e non posso non ricordare il fascino e la grazia, così innocente e indifesa, di quell’Angelica timida e sfuggente, la “piccola”, giovanissima, nuovissima apparizione che era Ottavia Piccolo!).

Lo spettacolo ci sembrava dar voce a una cultura vitale, a una eccezionale capacità di costruzione, di movimento felice verso il mondo, un mondo in cui un grande classico del passato



come Ariosto non appariva un relitto lontano; si sentiva o si credeva che la tradizione della letteratura italiana ed europea non restava confinata nel suo essere "postuma", ma poteva essere alimento di un modo tutto moderno di essere, di dar voce all'esperienza, di comprendere il mondo e di muoversi in esso. Venivamo tutti ancora dalla scuola "gentiliana": e se certo ad essa ci eravamo ribellati, vi avevamo trovato il fondamentale nutrimento dei grandi classici, da far valere ancora come essenziali riferimenti per la costruzione di una libera modernità. Fra tutti Ariosto appariva uno dei più aperti verso il moderno: nella sua narrazione si avvertiva la necessità dell'interferenza, della molteplicità e relatività dei punti di vista, il senso della costruzione e quello dell'evanescenza, il rilievo della fantasia e dell'ironia come fondamenti di civiltà.

L'*Orlando furioso* e la tela infinita del suo immaginario agivano ancora come termini essenziali della cultura novecentesca: proprio nel fatidico 1968 Italo Calvino, autore assolutamente "ariostesco" che nell'Ariosto ha trovato essenziali fondamenti non solo della sua invenzione, ma della sua stessa visione del mondo, aveva tenuto la sua lettura radiofonica del poema, che approdò al libro del 1970, L'*"Orlando furioso"* raccontato da Italo Calvino (edito da Einaudi); e pochi anni dopo avrebbe messo il modello ariostesco al centro di *Il castello dei destini incrociati* (sempre Einaudi, 1973). L'onda ariostesca che ha percorso certi tratti del '900 è giunta del resto fino ad autori a noi più vicini come Gianni Celati e soprattutto Ermanno Cavazzoni. Ma è certo che oggi la presenza dell'Ariosto nella letteratura e nella cultura contemporanee è molto ridotta: non solo è impensabile uno spettacolo come quello di Ronconi (ho presente soltanto il ludico carosello sugli amori del poema di Stefano Accorsi e Marco Baliani), ma i modelli culturali correnti si risolvono in un vero e proprio allontanamento dalla grande tradizione di cui Ariosto è parte essenziale, con una caduta verso il più disinvolto appiattimento, con un inseguimento del più esterio-





re consumo del presente (eppure avremmo bisogno proprio di quella coscienza ironica e di quel senso del molteplice e dell'intreccio a cui Ariosto ha dato così mirabilmente voce).

Ma il cinema? Ha interrogato il formidabile nesso tra orizzonte fantastico e prospettiva critica, tra ragione ironica e volo verso l'impossibile, tra esaltazione eroica e demitizzazione («Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!»)? Ha potuto farsi carico di questa eccezionale riserva dell'immaginario, che del resto ha alimentato per tanti secoli l'immaginario europeo e ancora ha avuto una presenza culturale cruciale, almeno fino allo spettacolo di Ronconi? Sorprende in effetti la scarsissima attenzione del cinema (e del cinema italiano in particolare) per il mondo ariostesco: questo avrebbe reso possibili non solo dirette trasposizioni del poema, ma anche tanti intrecci, varianti, prolungamenti, liberissimi svolgimenti e tradimenti, come del resto avevano fatto altre arti e codici artistici, fin dal '500. L'*Orlando furioso* ha suscitato, ancora nel '900, tutta una serie di riprese, oltre che nella letteratura, in ambito figurativo e in ambito performativo. C'è una vastissima quantità di "visualizzazioni" del poema, a partire dalle stampe che accompagnano alcune bellissime edizioni cinquecentesche fino a eleganti edizioni novecentesche; varia la sua presenza nelle arti plastiche, con una lunga serie di cicli o di singole figurazioni pittoriche (almeno dal cavalier d'Arpino fino a Ingres e molto oltre); e nel '900 ci sono stati tanti vivaci approdi nel fumetto (eccezionale quello di Pino Zac, apparso nel 1975). Presso la Scuola Normale Superiore di Pisa un'équipe diretta da Lina Bolzoni ha raccolto un vastissimo materiale rendendolo disponibile su web (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>) e organizzando una ricca mostra pisana (si può vedere il volume *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Pacini Fazzi, Lucca 2011). Non va poi trascurato il fatto che nel '600 e nel '700 (non senza prolungamenti ottocenteschi) il melodramma non solo italiano si è affacciato più volte, con divertenti e bizzarre trasformazioni, su situazioni e personaggi del *Furioso*...

Come mai, dopo questo vario e libero uso che le arti tradizionali hanno fatto del poema, l'arte per eccellenza del XX secolo lo ha così scarsamente considerato? E come mai, soprattutto, tanto lontano ne è stato il cinema italiano? E come mai oggi, nel vario moltiplicarsi dell'immaginario mondiale, in mezzo alla esibizione di effetti speciali di certo cinema fantastico, con l'invasione di un fantastico tecnologizzato che tende all'abnorme e all'eccesso, tra mostri artificiali e figurazioni estreme, dando spazio spesso a un Medioevo violentemente esplosivo, appare del tutto assente l'eroismo ironico dei paladini ariosteschi, come le loro misurate diversioni verso il fantastico, il loro attraversamento delle illusioni e degli inganni magici, il loro approdo a mondi "altri" che sono specchio rovesciato del mondo reale (la luna e il suo vallone dove si trovano tutte le cose perdute, «ciò che si perde qui, là si raguna»)?

Quanto al film televisivo che Ronconi ha tratto dallo spettacolo (programmato per il 1974, quinto centenario della nascita dell'Ariosto, e trasmesso in cinque puntate solo nel 1975), esso appare qualcosa di radicalmente diverso dalla grande performance teatrale: lo stesso Sanguineti ne ha notato il carattere «manieristico», determinato tra l'altro dalle riprese nel Palazzo Farnese di Caprarola e dal prevalere, pur nella magnificenza del colore, di qualcosa di cupo, di insidiosamente notturno, perfettamente opposto all'apertura assoluta dello spettacolo, ai suoi effetti simultanei (che pure si era pensato di rendere con proiezioni parallele su due canali televisivi, idea interessante anche dal punto di vista teorico, ma poi lasciata cadere), a quella sua vitale e vitalizzante ariosità. Il film conduce verso un senso di bloccata ambiguità, in una sorta di prolungato rallentamento: quasi comprendendo in sé, nella genialità del grande regista, quel riflusso degli anni '70, quell'orizzonte micidialmente delusivo a cui le aperture del Sessantotto stavano per dare esito sulla scena italiana e mondiale. A me sembra che in questo pur eccezionale capolavoro il mezzo filmico non riesca a offrire (né pare lo voglia) quell'effetto di smarrimento e di deviazione, quella così intensa adesione critica alla narrazione ariostesca, tutto ciò che era stato offerto dal grande spettacolo del 1969. Il film non poteva comunque fare a meno di tanti dati dello spettacolo teatrale (attori, costumi, macchine, ecc.), che però sul chiuso sfondo del Palazzo Farnese e sotto l'occhio della macchina da presa diventavano un'altra cosa. In fondo, mi è sempre parso che il film sia molto meno ariostesco dell'indimenticabile spettaco-







lo: ma sarà forse perché lo spettacolo è irrecuperabile, perché la sua natura performativa è inevitabilmente effimera e nel ricordo si impone il fascino lontano di giorni che non sono più, l'eco della perduta giovinezza, la nostalgia dello sguardo indietro, l'aura della distanza, mentre il film possiamo continuare a vederlo (ricordo l'edizione Eri e Bur, libro e due dvd, pubblicata nel 2012, e chissà quante sequenze si catturano sul web).

Si può peraltro pensare che proprio il rilievo così assoluto che ha assunto il lavoro di Ronconi abbia allontanato altri dal cercare un confronto cinematografico con il capolavoro dell'Ariosto o con qualcuno dei suoi episodi. È vero però che un nuovo autentico confronto cinematografico con l'*Orlando furioso* (anche in chiave eventualmente attualizzante) richiederebbe un'attitudine sperimentale, un impegno a forzare i limiti convenzionali e la retorica onnipresente nel cinema contemporaneo: a trovare modi di dare respiro strutturale e visivo all'ironia, alla diversione, all'illusione, a cercare lo *choc* per esibirlo e contestarlo, a rendere possibile l'esaltazione fantastica e a farla contemporaneamente risolvere in fumo («e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia»). E forse occorrerebbe un più teso e difficile confronto con quella che potremmo chiamare l'antropologia ariostesca, il suo senso di evanescenza dei destini umani, l'implicita critica di ogni pretesa di assolutezza, l'apertura verso orizzonti «diversi» da quelli dati: in un fantastico tutto tramato di realtà, che contiene in sé la critica della realtà, si colloca al polo opposto di ogni generica evasione, di ogni facile e pedestre mitologia offerta al vuoto consumo spettacolare.

Ma, a parte i dati ideologici, critici, tecnici, c'è anche il fatto che la cultura italiana dei nostri anni (e in essa anche il cinema, salvo le poche eccezioni che pur ci sono), nel suo tendere a volare piuttosto basso, si trova ormai impegnata sistematicamente a eludere ed evitare il confronto con la grande arte del passato: l'arte che ha fatto l'Italia e che oggi appare troppo importante, semmai riservata ad apprezzamenti «turistici», che sta lì per essere semmai indifferentemente consumata; e ciò porta a tagliare definitivamente i ponti con un immaginario secolare. Del resto già tanti anni fa ero rimasto sorpreso dalla battuta di uno che per giunta era proprio studioso dell'Ariosto, che sentii perentoriamente affermare: «Il nostro immaginario è tutto americanol!» (bené, ma allora il suo studiare l'Ariosto aveva per lui solo una funzione accademica...?). E oggi vedo che uno scrittore di successo, molto impegnato a sollecitare la politica per adeguati interventi sulla scuola, viene a dire che la scuola deve liberarsi da tanto vecchiume, per andare incontro a studenti per cui ormai i grandi romanzi classici, con le loro lunghe descrizioni, sono incomprensibili.

Certo nell'immaginario del passato la bellezza scaturiva dalla complessità, dai più tortuosi andirivieni dell'esistere, trovava radici nella densità dell'esperienza: e per avvicinarsi ad essa era necessaria qualche forma di iniziazione, o almeno una tesa pazienza conoscitiva. Avremmo bisogno di un cinema capace di confrontarsi con questa complessità: e potrebbe farlo anche recuperando un immaginario come quello ariostesco, che ha avuto un rilievo determinante per l'identità italiana ed europea. Ariosto dialoga già con Cervantes, disegna le linee di un fantastico che già contiene in sé uno scarto critico, un radicale confronto tra la follia e la ragione. Cerchiamo almeno di guardare Orlando con l'occhio di don Chisciotte, di comprendere che senza Orlando non ci sarebbe don Chisciotte.

Giulio Ferroni è professore ordinario di Letteratura italiana alla Sapienza Università di Roma. I suoi studi sul '500 italiano sono in parte raccolti nei volumi: *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (1972); *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (1977); *Il testo e la scena* (1980). Ha pubblicato altri saggi su Ariosto, Machiavelli, Castiglione, Caro, Cellini, e sulle questioni teoriche riguardanti il Rinascimento. Ha approfondito le questioni relative al comico e all'opera pirandelliana. Ha raccolto l'esperienza dello studio delle più diverse zone della letteratura italiana in una *Storia della letteratura italiana* (1991). Al piano della polemica politico-culturale appartengono: *Letttere a Belfagor* di Gianmatteo del Brica (1994), *La scena intellettuale. Tipi italiani* (1998) e *Dizionario di Robic. Centouno parole per l'altro millennio* (2000). Una sintesi della sua prospettiva «teorica» e militante è data dal volume *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1996); vari saggi sulla letteratura contemporanea sono compresi nel volume *Passioni del Novecento* (1999). Attualmente collabora sulle pagine culturali dell'«Unità».

