

la rivista di **engramma**
maggio **2025**

224

**Cantiere Ronconi.
Tracce Memorie
Spettacoli**

La Rivista di Engramma
224

La Rivista di
Engramma
224
maggio 2025

Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

a cura di

Ilaria Lepore e Marta Marchetti



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, danielle pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

224 maggio 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-84-3

ISBN digitale 979-12-55650-85-0

ISSN 2974-5535

finito di stampare maggio 2025

*questo numero è un esito del
Progetto CHANGES. Spoke 2 – Creativity
and Intangible Cultural Heritage.*

coordinamento redazionale di ilaria gripa

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/224> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 9 *Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli.*
 Editoriale di Engramma 224
 Ilaria Lepore, Marta Marchetti
- Tracce**
- 19 *“A Roberta lascio il mio archivio ...”*
 Rossella Santolamazza
- 25 *L'Archivio Ronconi all'Archivio Storico della Biennale di Venezia*
 Debora Rossi
- 29 *Studiare Luca Ronconi al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino*
 Anna Peyron
- 37 *Visioni d'archivio. Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano nelle tracce documentali*
 Silvia Magistrali
- 41 *Lectio magistralis in occasione del conferimento della Laurea honoris causa*
 all'Università Iuav di Venezia
 Luca Ronconi, con una Presentazione di Ilaria Lepore e Marta Marchetti
- Memorie**
- 51 *Luca Ronconi, un marziano a Roma*
 Gianfranco Capitta
- 59 *Intorno a Guerra ed estate*
 Giovanni Agosti
- 75 *Ronconi e il modello cooperativo. Scenari sulla produzione teatrale a Roma tra*
 anni Sessanta e Settanta
 Ilaria Lepore
- 95 *L'Utopia della città in movimento. Luca Ronconi e La Biennale Teatro di Venezia*
 (1974-1976)
 Rosaria Ruffini
- 111 *Hubert Westkemper e il suono degli spettacoli teatrali di Luca Ronconi*
 Simone Caputo
- 131 *Luca Ronconi e la direzione del Teatro di Roma*
 Marta Marchetti

- 155 *Luca Ronconi, eredità e memorie. La storia orale come metodo di ricerca e di didattica*
Arianna Morganti, Donatella Orecchia*
- 171 *Bernard Dort e l'enigma Ronconi. Il teatro dell'irrappresentabile*
Erica Magris
- 193 *Luca Ronconi nel Patalogo*
Renata M. Molinari
- 203 *Le fotografie di Tommaso Le Pera per Luca Ronconi*
Paola Bertolone
- 215 *La lezione di Ronconi a Santacristina. Andare avanti tornando sui propri passi*
Davide Siepe
- 231 *Fumetti, stramberie, ciack e chiacchierate. Quattro divagazioni su Ronconi e il linguaggio*
Claudio Longhi
- Spettacoli**
- 243 *Due regie d'occasione. Il nemico di se stesso (1965) e Fedra (1969) di Luca Ronconi*
Marco Beltrame
- 263 *L'Orlando in Danimarca. Un 'gioco' di successo*
Simone Dragone
- 277 *Zurigo 1972. Das Kätschen von Heilbronn. Una "prova del fuoco" per Luca Ronconi e Arnaldo Pomodoro*
Livia Cavaglieri
- 295 *Die Bakchen (Le Baccanti, 1973) e Die Vögel (Gli Uccelli, 1975) al Burgtheater*
Sonia Bellavia
- 317 *"I grandi temi dell'esistenza". Dialoghi delle carmelitane nella regia di Luca Ronconi (1988)*
Chiara Pasanisi
- 333 *Mente romanzesca e mente teatrale. Voci del Pasticciaccio dalla pagina alla scena (1996)*
Piermario Vescovo
- 347 *La maschera di Medea. Euripide letto da Ronconi (1981 e 1996)*
Giacomo Della Ferrera
- 367 *I fratelli Karamazov. Il romanzo sulla scena (1998)*
Francesco Di Cello
- 381 *"I could have filmed her!" Nabokov/ Kubrick/ Ronconi*
Emiliano Morreale

- 389 *(Auto)censura. Ronconi nel riflesso della politica berlusconiana (2002)*
Rita Agatina Di Leo
- 405 *"Drama seemed decent again". La compagnia degli uomini come esempio di "dramatic site" nella regia di Luca Ronconi (2006)*
Andrea Peghinelli
- 419 *Il Silenzio dei comunisti. Genesi e messa in scena di una riflessione sulla fine della sinistra*
Marco Di Maggio
- 433 *Alle radici del contemporaneo. Le regie goldoniane di Luca Ronconi attraverso le fonti d'archivio*
Arianna Frattali
- 447 *Fahrenheit 451. Mettere in scena il futuro*
Francesca Rigato
- Appendici**
- 467 *A scuola di teatro con Luca Ronconi*
a cura del Centro Teatrale Santacristina, in collaborazione con Associazione Culturale Ateatro ETS
- 571 *Regesto ronconiano*
a cura di Ilaria Lepore e Marta Marchetti

Spettacoli

L'Orlando in Danimarca

Un 'gioco' di successo

Simone Dragone

Un'organizzazione complessa

A partire dal 1966, l'Odin Teatret si è da subito imposto nel panorama teatrale danese non come teatro di produzione, ma come centro che affiancava alla creazione di spettacoli seminari e attività pedagogiche capaci di richiamare nella cittadina dello Jutland nord-occidentale attori, registi e addetti ai lavori da tutto il paese.

Tra il 1966 e il 1970 le attività pedagogiche si svolgevano essenzialmente in due periodi dell'anno: vi era un seminario estivo basato sul training e sul lavoro dell'attore denominato 'seminario interscandinavo', e uno primaverile che invece veniva dedicato a temi precisi, come quello della primavera 1968 dedicato al *Mito della Commedia dell'Arte* o quello intitolato *Il linguaggio scenico* organizzato nell'aprile 1969 (Berg 1986; Dragone 2022; Ludvigsen 2012; Saurel 1967; Taviani 1975).

Prestigiosi nomi del teatro europeo hanno condotto questi seminari a Holstebro; tra loro Grotowski e Cieślak, i fratelli Colombaioni e importanti mimi di fama internazionale come Barrault, Decroux e Lecoq.

Talvolta, sfruttando la presenza di attori e registi pedagoghi di respiro europeo, Barba e l'amministrazione dell'Odin facevano in modo di ospitare spettacoli o entravano in contatto con enti e impresari teatrali di tutto il paese, intraprendendo con questi iter amministrativi e organizzativi, per fare in modo che gli spettacoli delle personalità presenti ai seminari circuitassero in brevi tournée danesi e nei vicini paesi scandinavi. Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dalla presenza di Dario Fo al già citato *Mito della Commedia dell'Arte* (1968), in quanto – successivamente al seminario e insieme a Franca Rame – Fo ha presentato *La signora è da buttare* quattro volte a Holstebro e due al Teatro Reale di Copenaghen; per poi replicarlo altre due volte in Svezia, prima a Stoccolma e poi a Uppsala. A detta di Taviani, grazie a questa tournée, Dario Fo “diventa l'esempio di un modo nuovo di far teatro e resterà, anche negli anni seguenti, un costante punto di riferimento per lo spettacolo scandinavo” (Taviani 1975, 80).

La circostanza che invece ha portato Ronconi e il Teatro Libero in Danimarca è in realtà un po' più complessa. Nel descrivere il faldone che contiene la documentazione relativa all'organizzazione del seminario dell'aprile 1970, intitolato *Sources of Theatre*, Mirella Schino sostiene che l'evento in oggetto “non è un vero e proprio seminario, ma l'organizzazione, piuttosto fan-

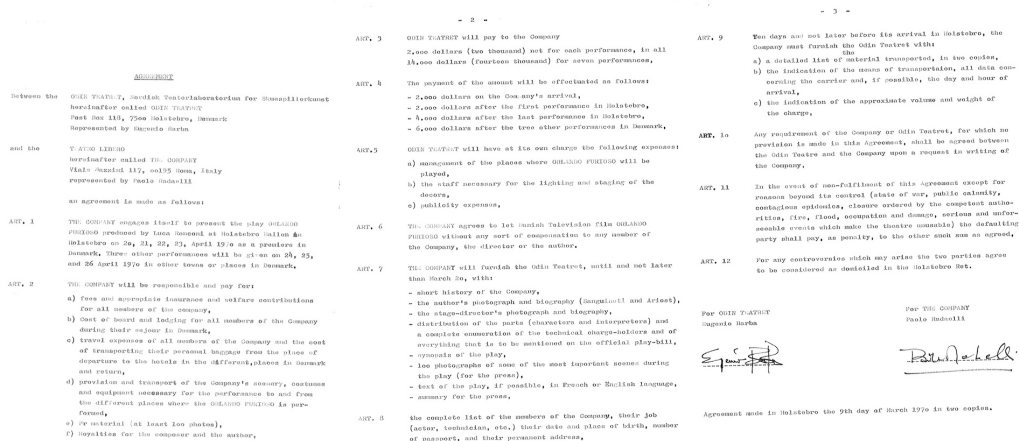
tasiosa, dell'*Orlando furioso* del regista italiano Luca Ronconi a Holstebro" (Schino 2015, 71). Infatti, in questo specifico faldone, accanto a corrispondenze con artisti e intellettuali che dovevano presenziare al seminario e a bozze di programma del seminario stesso, compaiono comunicati stampa rispetto alla rappresentazione dell'*Orlando* alla Holstebro Hallen, e, in fondo al faldone, un programma in danese dello spettacolo, accompagnato da fogli manoscritti che riportano – tradotte in danese – una nota sul Teatro Libero e le biografie di Ronconi, di Sanguineti e di Bertacca (OTA 1970). Tuttavia, sebbene Ronconi non fosse coinvolto direttamente come regista-pedagogo all'interno seminario, nel programma pubblicato sul numero 12 di *Teatrets Teori og Teknikk* – rivista redatta dall'Odin Teatrets Forlag tra il 1965 e il 1974 (Rietti 2004; Ludvigsen 2012, 94-95) – l'*Orlando furioso* rientra tra gli spettacoli proposti internamente al seminario, insieme al bekettiano *Oh, Les Beaux Jours* (Giorni Felici) della compagnia Renaud-Barrault e a *Teur sans Gages* (Assassino senza movente) di Ionesco, messo in scena dall'*ensemble* marionettistico Compagnie Temporal di Parigi (TTT 1970).

Per comprendere le motivazioni per cui l'*Orlando furioso* rientrasse nel programma relativo a un seminario occorre ripartire dall'autunno del 1969. Il 7 settembre di quell'anno Franco Quadri spedisce una lettera a Barba appena dopo aver assistito all'*Orlando* ronconiano al BITEF di Belgrado. Il critico italiano suggerisce al direttore dell'Odin di ospitare lo spettacolo e di affrettarsi a farlo in quanto, nella primavera del 1970, Ronconi e il Teatro Libero sarebbero transitati a Stoccolma, in vista di una tournée in Svezia organizzata dal Marionetteatern diretto da Michael Meschke:

Caro Eugenio,
sono a Belgrado qui al BITEF [...] Vorrei perorarti la causa dell'*Orlando Furioso*, lo stupefacente spettacolo di Luca Ronconi di cui forse avrai letto su Sipario e che è stato dato qui con successo veramente enorme. Meschke, prima ancora che finisse, era corso dietro le quinte per invitare Ronconi e la sua troupe a Stoccolma in primavera; tanto lui che Ronconi vorrebbero tanto contare su una puntata a Holstebro [...] Ti interessa? Io te lo raccomando con tutto me stesso, come uno degli avvenimenti più grossi degli ultimi anni, e se mi conosci un po' sai che difficilmente bleffo o dico quello che non penso. (Quadri 1969)

Da questo momento l'amministrazione dell'Odin Teatret si mette in moto per entrare in contatto con il Teatro Libero, tanto che l'allora giovanissima segretaria amministrativa del gruppo danese – Hanne Birgitte Jensen – si reca a Roma per assistere all'*Orlando* e per iniziare le trattative che porteranno poi lo spettacolo in Danimarca. Tuttavia, nel momento in cui la segretaria si trovava in Italia, Paolo Radaelli non era presente; quindi, sarà lui stesso che, attraverso una corrispondenza del 2 novembre 1969, cercherà di ottenere risposte da parte del gruppo danese:

So che la signora Jensen ha potuto parlare con il nostro Direttore Tecnico, ma sarei molto contento se potessi essere informato da voi: se ritenete possibile un nostro viaggio in Danimarca, in concomitanza con la tournée che faremo in Svezia, nel teatro del signor Meschke: se i dati che riguardano il nostro spettacolo, sia tecnici che economici sono sufficienti; se avete materiale fotografico e di critiche sufficiente, o se vi serve che ve ne invii al più presto [...] (Radaelli 1969)



1 | Una copia del contratto stipulato nel marzo 1970 tra l'Odin Teatret e il Teatro Libero, firmato sia da Barba che da Radaelli, accessibile in OTA (Odin Teatret Archives), Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 136-138.

La risposta della segretaria dell'Odin viene stilata il 16 novembre, e attraverso di essa vengo-
no alla luce due importanti contingenze: l'impossibilità da parte dell'Odin di sostenere i costi
per la tournée dell'*Orlando* in Danimarca e una prima proposta di date per cui viene richiesto
al Teatro Libero di andare in scena alla Holstebro Hallen per quattro sere, dal 5 all'8 marzo
(Jensen 1969). La risposta di Radaelli arriva circa una settimana più tardi:

Rispondo subito per informarla che comunque le date da lei indicate non sono possibili per noi.
La nostra tournée comincerà verso il 15 aprile e prima di allora siamo impegnati in Italia. Aspetto
Michael Meschke in questi giorni a Roma per decidere insieme a lui in che giorni potremo essere
a Stockholm. Poi i primi di maggio saremo a Parigi. Quindi potremo venire da voi o prima di an-
dare in Svezia, o subito dopo, in una data da concordare di comune accordo che sia tra il 15 e
il 30 aprile. Aspetto da lei una risposta sollecita per poter concordare con Meschke le date che
riguardano lui. Quanto alla parte economica, la cifra che voi siete in grado di offrirci non è natu-
ralmente sufficiente [...] (Radaelli 1969a).

Tra dicembre 1969 e gennaio 1970, dopo diverse trattative, il problema delle date viene
risolto. Per il periodo indicato dal Teatro Libero la Holstebro Hallen sembrava non essere di-
sponibile, invece, attraverso un'ulteriore corrispondenza diretta a Radaelli, emerge che la sala
"is free on 19th, 20th, 21st and 22nd of April" (Jensen 1970).

Tuttavia, rimangono ancora da chiarire gli aspetti economici. Il Teatro Libero aveva accettato
di portare l'*Orlando* in Danimarca, a condizione però di potervi rappresentare almeno sette re-
cite (Taviani 1975, 83). Questa condizione è riscontrabile anche dal contratto [Fig. 1] stipulato
tra l'Odin Teatret e il Teatro Libero che all'articolo 1 stabilisce

The company engages itself to present the play *Orlando Furioso* produced by Luca Ronconi at Hol-
stebro Hallen in Holstebro on 20, 21, 22, 23, April 1970 as a premiere in Denmark. Three other

performances will be given on 24, 25, and 26 April 1970 in other town or places in Denmark (Odin Teatret 1970, 136).

[La compagnia si impegna a presentare l'opera *Orlando Furioso*, prodotta da Luca Ronconi, presso l'Holstebro Hallen di Holstebro il 20, 21, 22 e 23 aprile 1970 in prima assoluta in Danimarca. Altre tre rappresentazioni si terranno il 24, 25 e 26 aprile 1970 in altre città o luoghi della Danimarca].



2 | Manifesto commissionato dall'Odin Teatret all'architetto e designer danese Peter Bysted, realizzato appositamente per le rappresentazioni dell'*Orlando furioso* alla Holstebro Hallen. La copia del manifesto qui riprodotta è conservata ed esposta presso il LAFLIS (Living Archive – Floating Islands), il centro di ricerca e documentazione fondato nel 2022 da Eugenio Barba e Julia Varley, che ha sede presso la Biblioteca Bernardini – ex Convitto Palmieri di Lecce.

Va detto che il solo costo della compagnia era stato pattuito per 2.000 dollari al giorno; quindi, dovendo garantire sette recite, l'Odin doveva disporre di almeno 14.000 dollari, a cui andavano aggiunti i costi di affitto della sala e quelli promozionali. Il Ministero della Cultura danese garantì una somma di appena 40.000 corone, equivalenti a poco meno di 5.600 dollari, per cui il costo era praticamente insostenibile per il gruppo danese, circostanza evidenziata dallo stesso Barba in uno scambio epistolare con Quadri del novembre 1969, in cui il regista italiano esprime il suo intento di coprire i costi con l'aiuto del comune di Holstebro e di privati (Barba 1969).

Allo stesso tempo l'amministrazione dell'Odin tentò di entrare in contatto con i più importanti teatri di tutto il paese e l'unica istituzione che rispose positivamente all'iniziativa fu il Falkoner Centret di Copenaghen, che ospitò a sue spese l'*Orlando* il 26 aprile 1970.

Sebbene l'appoggio da parte del Falkoner Centret riducesse sensibilmente i costi, andavano comunque cercate soluzioni economiche per far fronte all'ingente costo delle restanti sei rappresentazioni. Mirella Schino, nel *Libro degli inventari*, riporta che in questa circostanza l'Odin era privo di finanziamenti e

[...] aveva chiesto un aiuto economico all'associazione dei commercianti di Holstebro, proponendo loro di finanziare un'iniziativa teatrale innovativa: un grande spettacolo, però non convenzionale, offerto gratuitamente a tutti i cittadini di Holstebro e della regione. L'associazione commercianti accettò, anche sulla base del grande successo che aveva avuto nel 1968 lo spettacolo di Dario Fo *La signora è da buttare* (Schino 2015, 71).

L'associazione commercianti di Holstebro contribuì all'iniziativa con poco meno di 45.000 corone (circa 6000 dollari). Ma guardando alla rassegna stampa riferita all'*Orlando*, conservata presso gli Odin Teatret Archives (OTA 1970b, 209-251), emerge un'altra circostanza su cui il regista italiano aveva puntato per convincere l'associazione a finanziare l'evento. Nel corso

del 1969 il Ministero della Cultura danese aveva approvato il *Betænkning nr. 517*, una dichiarazione di intenti che prevedeva di trovare strategie e mezzi sia economici che politici per risolvere le problematiche relative alla diffusione della cultura, e per sostenere e incentivare enti pubblici e privati a compiere attività di divulgazione culturale (M.k.a. 1969). Il 4 aprile 1970, allo scopo di promuovere l'iniziativa, la redazione dell'*Holstebro Dagbladet*, quotidiano locale della cittadina dello Jutland, riferiva che

Il comitato d'iniziativa dell'Associazione Commercianti di Holstebro ha raccolto 45.000 corone danesi da imprese, banche e dal comune, e ora tutti i cittadini sono invitati a recarsi gratuitamente a teatro per vedere 'Orlando Furioso' [...] – È un evento che si impegna attivamente nel dibattito sul tema della diffusione culturale, agendo invece di usare le parole. Un evento in linea con lo spirito del *Betænkning nr. 517* sulla cultura attiva – dice Eugenio Barba. (H.D. 1970; OTA 1970b, 223) [tutte le traduzioni dal danese all'italiano sono di chi scrive].

In altre parole, Barba convinse l'associazione commercianti della cittadina danese a finanziare le recite dell'*Orlando* a Holstebro puntando sul fatto che tale iniziativa perseguiva attivamente le politiche culturali che il governo danese aveva intrapreso in quel preciso periodo storico.

Ben presto la notizia che era possibile assistere gratuitamente per quattro sere a uno spettacolo di fama internazionale si diffuse su tutto il territorio danese. Un trafiletto, pubblicato sul quotidiano locale di Holstebro il 16 aprile 1970, registrava un'abbondante richiesta di biglietti giunta dai grandi centri vicini, in particolare da Aarhus e Odense; inoltre dichiarava il *sold out* per la prima rappresentazione dell'*Orlando*, programmata per il 20 aprile, e anticipava che il 24 e il 25 aprile lo spettacolo sarebbe stato presentato a Munkebo, piccolo centro della Fionia, piazza in cui l'Odin, in quanto organizzatore, aveva fissato il prezzo del biglietto a sole 10 corone danesi (poco più di un dollaro), per fare in modo che più persone possibili partecipassero all'evento (H.D. 1970a; OTA 1970b, 213).

Nonostante le difficili questioni economiche non siano state poi completamente risolte, il Teatro Libero presentò l'*Orlando furioso* alla Holstebro Hallen per quattro sere (20-23 aprile 1970) [Fig. 2], per poi proporre due recite a Munkebo (24-25 aprile) e concludere la tournée danese al Falkoner Centret di Copenaghen il 26 aprile, ottenendo in tutte e tre le piazze un enorme successo di critica e di pubblico.

Dal momento che lo spettacolo, per motivi pratici relativi alle date, era stato fatto rientrare nel programma del seminario *Sources of Theatre*, molti dei partecipanti avevano potuto vedere la prima danese dell'*Orlando* il 20 aprile, esprimendo verso l'opera di Ronconi ottimi giudizi, tanto da dichiarare al quotidiano locale che lo spettacolo "valeva tutto il seminario" (H.D. 1970b; OTA 1970b, 218).

Un 'gioco' di successo

Che l'*Orlando furioso* sia stato anche una festa o un gioco inclusivo per lo spettatore è stato dichiarato fin da subito sia da Ronconi che da Sanguineti, addirittura prima che lo spettacolo

facesse il suo debutto sulle scene. In un'intervista pubblicata su "Sipario", il regista sosteneva che, nel fruire la rappresentazione, lo spettatore doveva scegliere:

O partecipa al gioco 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 gioco potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo a cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica" (Ronconi, Sanguineti 1969, 71; Sanguineti 1970, 15).

Anche Sanguineti, nell'operare una riduzione e una selezione delle vicende simultanee interne al testo di Ariosto, voleva riportare alla luce i meccanismi narrativi del poema:

Il tradurre in simultaneità di tempo quel suo romper le fila e riprenderle non fa che evidenziare l'artificio tecnico su cui il poema è costruito. E d'altra parte questo corrisponde anche alla tipica lettura del lettore: benché per necessità pratiche si operi una selezione, l'effetto che l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia (Ronconi, Sanguineti 1969, 72; Sanguineti 1970, 17).

Dalle dichiarazioni del *dramaturg* e del regista si può dedurre che l'intenzione scenica e quella drammaturgica trovano il loro punto di incontro nel voler sottolineare, e allo stesso tempo smontare, l'*entrelacement* narrativo ariostesco. Ma mentre sulla carta Ariosto sospende e riprende epicamente le vicende della storia che si svolgono in contemporanea, sulla scena è invece possibile esaltare e vivere *hic et nunc* quella simultaneità; una simultaneità in cui lo spettatore si può perdere e allo stesso tempo può scegliere. Va detto che questa particolare operazione scenica è stata resa possibile anche grazie al sapiente lavoro tecnico e scenografico di Uberto Bertacca. Su questo concetto è tornata più recentemente a ragionare Maia Giacobbe Borrelli, la quale – in occasione della morte di Bertacca (2020) – dedica allo scenografo viareggino un articolo, sostenendo che

Se centrale è stata la scelta registica di proporre sia la simultaneità del racconto che uno spazio unico condiviso tra attori e pubblico – chiamando ogni spettatore all'azione all'interno di un grande gioco collettivo – questo fu effettivamente possibile grazie a una serie di dispositivi scenici originali che furono realizzati da Bertacca a partire da materiali poveri, attingendo alla cultura da cui proveniva, quella degli articolati e complessi carri semoventi del carnevale viareggino, frutto di un antico e sapiente artigianato popolare (Giacobbe Borrelli 2020, 63).

In questo spettacolo lo spazio era un elemento strutturale dominante, la cui organizzazione veniva dettata da coordinate che erano "prossime a quelle che governano l'*entrelacement* ariostesco" per cui le azioni non si svolgevano in maniera consequenziale, ma erano simultanee e distribuite secondo una logica planimetrica "in modo tale da permettere a episodi dotati di caratteristiche simili di svilupparsi contemporaneamente" (Longhi 1996, 88).

La dimensione ludica, la simultaneità spaziale e temporale delle azioni, l'assenza di un centro fisso e quindi la possibilità di scelta da parte dello spettatore – incentivata anche dalle movimentazioni dei dispositivi scenici – sono le caratteristiche dell'*Orlando* ronconiano che hanno più colpito ed entusiasmato sia la critica che il pubblico danese. Tale circostanza si evince in

tutte le recensioni dei quotidiani locali e nazionali della Danimarca, ma qui, a titolo di esempio, ne prenderemo quattro tra le più significative.

Sul quotidiano nazionale “Politiken”, Thomas Bredsdorff – critico teatrale che a partire dal 1976 collaborerà con l’Odin in veste di *dramaturg* (Bredsdorff 2012) – pone l’accento sullo spettacolo come gioco, sulla capacità degli attori – da lui stesso definiti “maghi” – di aver stimolato gli spettatori a una partecipazione attiva, invitandoli a compiere movimenti “abilmente precalcolati”, innescati dai dispositivi scenici e dagli attori stessi, capaci di causare “uno spostamento ritmico dell’attenzione”, cosicché “lentamente il pubblico ha iniziato a giocare” (Bredsdorff 1970; OTA 1970b, 211).

Simile a quella di Bredsdorff è la recensione di Christian Ludvigsen, comparsa sul quotidiano regionale “Morgenavisen Jyllands Posten”. Ludvigsen è stato un importante studioso di teatro, tra i docenti fondatori del Dipartimento di Drammaturgia dell’Università di Aarhus, nonché primo consigliere letterario e accesiissimo sostenitore e collaboratore dell’Odin (Ludvigsen 2012; Perrelli 2013). Lo studioso danese individua le dinamiche spaziali poste in essere dalle macchine sceniche come un espediente che trascina lo spettatore nel gioco, e a quel punto “Si sta al gioco, che lo si voglia o meno”. Secondo Ludvigsen “è proprio questo il senso di questo spettacolo teatrale ‘raramente organizzato’, ossia un gioco che attraverso la partecipazione attiva provoca nello spettatore un ‘entusiasmo quasi estatico’” (Ludvigsen 1970; OTA 1970b, 214).

Mentre Bredsdorff e Ludvigsen si concentravano sugli aspetti tecnici e sull’influenza che questi avevano sugli spettatori, il critico Knud Schoenberg del quotidiano nazionale “Ekstra Blandet” individuava lo spettatore stesso in quanto fulcro della sua recensione, facendo emergere dall’esperienza vissuta in prima persona un “bombardamento dei sensi che lascia in uno stato di beatitudine” e un disorientamento cognitivo ed emotivo per cui “una persona con due teste non riuscirebbe a seguire tutte le azioni violente che si svolgono contemporaneamente. Non si può stare un minuto senza sperimentare l’amore ardente e la morte violenta” (Schoenberg 1970; OTA 1970b, 230).

Lo storico della letteratura e scrittore danese Jens Kruuse si è riferito all’*Orlando* come a un evento “veramente meraviglioso”, in grado di suscitare nello spettatore paura e divertimento attraverso un “ironia distanziante”, che “rendeva il gioco tollerabile attraverso la finzione [...] allegro e terribilmente serio [...] vissuto da persone che non conoscevano tre parole di italiano”, e poi conclude: “i miracoli accadono ancora” (Kruuse 1970).

I meccanismi ludici esaltati dalla critica danese, e gli effetti cognitivi da essi risultanti, furono messi in luce in Italia da Franco Quadri che, analizzando la situazione dello spettatore relativamente a questo spettacolo, aveva individuato dimensioni emotive e percettive quali insicurezza, sorpresa, aggressione, partecipazione e scelta, che conducevano lo spettatore alla “scoperta del meraviglioso” (Quadri 1969a, 22; Quadri 1970, 140). In sostanza, secondo il critico italiano, lo spettatore dell’*Orlando* “affronta veramente come un bambino il mondo

di fantasia che gli viene proposto”, viene invitato e stimolato a “godere, come il bambino, dell’oggetto semplice, che gli permette di riflettervi le sue emozioni interiori”, tutte dinamiche che vanificano “ogni tentativo di razionalizzazione in termini critici” (Quadri 1969a, 22; Quadri 1970, 141). Se, come sostiene giustamente Quadri, le reazioni provocate dai meccanismi ludici sullo spettatore non trovano una spiegazione in termini strettamente critici o teatrologici, forse possono diventare più comprensibili se osservate da un punto di vista antropologico.

Innanzitutto, va detto che lo spettacolo è gioco per definizione, e non solo perché l’attore interpretando un personaggio incarna nella pratica la regola del ‘facciamo che io ero’, ma anche e soprattutto perché gli elementi della scena fanno sì che lo spettatore sia “coinvolto in una dettagliata rete di stimolazioni e risonanze intersoggettive che caratterizzano la specificità fenomenologica non solo del teatro, ma di tutte le diverse forme di spettacolo dal vivo” (Sofia 2013, 73). La rete di stimolazioni di cui parla Sofia genera una tempesta sensoriale ampiamente evidenziata dalla critica danese nei confronti dell’*Orlando*, e di conseguenza il senso di aggressione a cui si riferisce Quadri. Nel caso specifico di quest’opera ronconiana, il fatto che più scene avvenissero simultaneamente nel medesimo spazio, generava una rete di stimoli che in prima istanza disorientava lo spettatore, costringendolo a una scelta. La tensione generata dal disorientamento spingeva lo spettatore stesso ad agire. Infatti, Huizinga indica la tensione come una caratteristica del gioco, “tensione significa incertezza, possibilità di una buona o di una cattiva riuscita” che provoca un’“aspirazione a distendersi”, nel senso che innescava la ricerca di un rilassamento fisico ed emotivo che può essere raggiunto solo “con un certo sforzo” (Huizinga [1939] 2002, 14). La tensione provoca quindi uno sforzo atto alla ricerca attiva della distensione emotiva, situazione ben chiara alla critica danese, che ha messo in luce come gli stimoli provenienti da più parti inducano lo spettatore a muoversi, a scegliere, a cercare una soluzione. Per questo la partecipazione attiva dello spettatore all’interno dell’*Orlando* ronconiano è fondamentale: lo spettatore disorientato agisce e co-costituisce con l’attore “il mondo fenomenico su cui si basa il loro incontro”, una realtà extraquotidiana da cui risulta “un’esperienza altra dello spazio, della temporalità e dell’intersoggettività” (Sofia 2013a, 176). In particolare, riferendosi all’*Orlando* di Ronconi, le dinamiche cognitive ed emotive appena descritte, si verificavano nella fase identificata da Quadri come “aggressione”, il cui momento culminante era rappresentato dal duello tra Bradamante e Sacripante, circostanza che però assumeva anche una funzione rassicurante “dato che, registrando uno scatto di aggressività tra i due personaggi, stimola lo spettatore a farsi *partecipe* dell’avvenimento come fatto competitivo, schierandosi per l’uno o per l’altro contendente”, offrendogli quindi “una prima possibilità di scelta” che si espandeva nel momento successivo, quando i due sipari di cartapesta posti ai due estremi della sala si aprivano fornendo allo spettatore un’ulteriore possibilità di scelta che “non si pone più tra i due interpreti di una stessa azione, ma tra due azioni simultanee e contrapposte” (Quadri 1969a, 21-22; Quadri 1970, 139-140).

Un’altra circostanza stupì la critica danese, ossia il fatto che gli spettatori partecipavano attivamente alla messa in scena nonostante non comprendessero una parola del testo. Il rapporto tra testo e scena, dal cui bilanciamento sono poi scaturiti i meccanismi scenici

dell'*Orlando*, è stato ben puntualizzato da Ronconi. In un'intervista, Claudio Longhi – nel porre la domanda al regista – individua nel testo dell'Ariosto un intreccio tra il filo narrativo e la riflessione metanarrativa che, secondo lo studioso, si trasferisce sulla scena attraverso una componente metateatrale. Ronconi sostiene che, nel caso dell'*Orlando*, l'autorivelazione della finzione scenica è stata necessaria e inevitabile:

Penso per esempio all'ostentazione del meccanismo che caratterizzava la rappresentazione, cioè al fatto che si mostrasse chiaramente il funzionamento dell'ordigno scenico senza alcuna pretesa di simulare il prodigio. [...] Il funzionamento del meccanismo era mostrato perché, utilizzando a trecentosessanta gradi lo spazio rappresentativo, era impossibile tenerlo celato (Longhi 1996, 96).

Lo svolgersi simultaneo delle azioni e la messa in scena dell'ordigno scenico stesso, con tutti i suoi funzionamenti e la sua meccanicità, oltre a rappresentare soluzioni metateatrali che potessero far emergere l'*entrelacement* narrativo ariostesco, hanno di fatto creato un metalinguaggio, che non si prefigge di veicolare significati culturali convenzionali, ma agisce sul sistema cognitivo dello spettatore invitandolo a scelte di ordine arbitrario. In questo senso, da un punto di vista antropologico, l'*Orlando furioso* era un gioco "in grado di fornire un metalinguaggio", i cui messaggi si formavano attraverso "un poutpourri di elementi apparentemente incongrui" e in cui stati di pensiero razionali si scontravano con istanze ed elementi "privi di qualsiasi concatenazione sintattica", che però si ponevano in una sfera di metacomunicazione così vasta che "niente di umano gli sfugge" (Turner [1986] 1993, 282-284).

Forse è proprio questo il segreto del successo che l'*Orlando furioso* ha ottenuto anche fuori dall'Italia. Esaminando le recensioni della critica danese e confrontando le stesse con il concetto di 'gioco', e quindi con studi di carattere antropologico, emerge una scrittura scenica che unisce i sapienti tagli episodici pensati da Sanguineti con un'organizzazione spaziale atta ad offrire una tempesta di stimoli visivi e uditivi allo spettatore, capace di creare un metalinguaggio espressivo in grado di travalicare sia i confini formali imposti dalla narrazione, che quelli culturali dettati dalla lingua.

Una perdita per portare la cultura in Fionia

Nonostante il grande successo di stampa e di pubblico, l'organizzazione da parte del teatro laboratorio di Holstebro della tournée danese dell'*Orlando* causò un ingente perdita sul piano economico. Un documento contabile redatto da Per Moth, allora direttore amministrativo dell'Odin Teatret, registrava una perdita di più di 34.000 corone danesi, equivalenti a circa 5.000 dollari (Moth 1970, 7). Tale perdita fu probabilmente dovuta al fatto che, mentre a Holstebro l'associazione commercianti appoggiò l'iniziativa, sull'isola di Fionia – dove l'Odin Teatret aveva organizzato due delle sette rappresentazioni pattuite con il Teatro Libero – le municipalità di Munkebo, Odense e Svendborg si rifiutarono di sostenere un esperimento così audace ed economicamente impegnativo.

Dopo le rappresentazioni dell'*Orlando*, i giornali della Fionia diedero vita a un dibattito contro le istituzioni locali, rispetto al disinteresse a intraprendere iniziative in grado di offrire agli abi-

tanti dell'isola una maggiore fruizione culturale. Secondo Taviani, l'Odin decise di proporre due rappresentazioni dell'*Orlando* a Munkebo in quanto nella cittadina risiedeva una popolazione formata per lo più "dagli operai del locale cantiere navale", inoltre era "fuori da qualsiasi circuito teatrale", e dal momento che molte istituzioni teatrali nazionali rifiutarono di ospitare l'*Orlando*, "sembrò all'Odin il posto ideale per presentarvi uno spettacolo che tutti avevano rifiutato" (Taviani 1975, 83).

Dalla rassegna stampa sembra che le istituzioni della Fionia non finanziarono le rappresentazioni dell'*Orlando* perché lo ritenevano uno spettacolo 'troppo avanzato' e 'poco popolare'. Tali motivazioni spinsero l'amministratore dell'Odin a rilasciare delle dichiarazioni sui quotidiani della Fionia, attraverso i quali Moth espresse il suo rammarico per non aver ottenuto una garanzia finanziaria dalle istituzioni locali, e aggiunse: "siamo dispiaciuti per il risultato deludente sulla Fionia, ma questo non ci scoraggia, non ci dissuade dall'offrire un po' di cultura agli abitanti della Fionia un'altra volta" (F.A.A. 1970; OTA 1970b, 226).

Tuttavia, come abbiamo potuto verificare attraverso l'analisi operata nel precedente paragrafo, l'*Orlando furioso* di Ronconi poteva sì risultare avanzato e complesso sul piano drammaturgico e dell'organizzazione spaziale, ma era sicuramente dotato di un linguaggio scenico che potremmo definire 'popolare', nella misura in cui è stato in grado di coinvolgere lo spettatore indipendentemente dalla sua provenienza geografica o appartenenza culturale.

Va detto che sul piano organizzativo il teatro laboratorio di Holstebro rappresentava in quegli anni una macchina quasi perfetta che, attraverso seminari e altre iniziative, faceva convogliare in Danimarca le novità teatrali che si stavano imponendo nel panorama europeo. Tale circostanza è ben delineata da una lettera di ringraziamento che Radaelli indirizza a Barba da Stoccolma il 29 aprile 1970:

Caro Barba,
a nome di tutta la Compagnia la volevo ringraziare per l'ospitalità straordinaria che abbiamo trovato a Holstebro, e in modo particolare personalmente vorrei dirle che ho trovato nei suoi collaboratori tanto calore e tanta efficienza da rendermi il soggiorno danese indimenticabile e tutti i problemi organizzativi di molto alleviati (Radaelli 1970).

Concludendo, si può affermare che, malgrado la perdita economica registrata dall'Odin Teatret, le recensioni comparse sui quotidiani danesi fanno emergere un'ottima risposta da parte della critica e del pubblico. Inoltre, la lettera che Radaelli spedisce a Barba a tournée danese conclusa conferma che da un punto di vista organizzativo l'Odin ha rappresentato per il Teatro Libero un riferimento logistico fondamentale, in grado di amministrare e gestire ingenti spostamenti di mezzi e persone, e capace di attuare operazioni anche tempestive per risolvere qualsiasi tipo di problema organizzativo si fosse presentato.

Bibliografia

Fonti documentarie e archivistiche

Barba 1969

Lettera di Eugenio Barba a Franco Quadri (18 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 275.

Bredsdorff 1970

T. Bredsdorff, *Åh, sikken herlig leg Teatro Liberos gæstespil med "Orlando Furioso"* [Oh, che bel gioco lo spettacolo ospite "Orlando Furioso" del Teatro Libero], "Politiken" (22 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 212.

F.A.A. 1970

s.a., *Underskud på 30 kr. for hver tilskuer ved gæstespil i Munkebo* [Deficit di 30 corone per spettatore per lo spettacolo ospite a Munkebo], "Fyens Amts Avis" (27 aprile 70), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 227.

H.D. 1970

s.a., *Holstebro forærer teaterbilletter* (Holstebro regala biglietti per il teatro), "Holstebro Dagbladet" (4 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 224.

H.D. 1970a

s.a., *Mange fra Århus og Odense til "Orlando Furioso"* [Molti da Aarhus e Odense per Mange fra Århus og Odense til "Orlando Furioso"], "Holstebro Dagbladet" (16 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 214.

H.D. 1970b

s.a., *Den forestilling var hele seminaret værd* [Lo spettacolo valeva l'intero seminario], "Holstebro Dagbladet" (21 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 219.

Jensen 1969

Lettera di Hanne Birgitte Jensen a Paolo Radaelli (16 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 267-268.

Jensen 1970

Lettera di Hanne Birgitte Jensen a Paolo Radaelli (7 gennaio 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 264.

Kruuse 1970

J. Kruuse, *Gøglets ironi* [L'ironia dello scherzo], "Morgenavisen Jyllands Posten" (26 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 240.

Ludvigsen 1970

C. Ludvigsen, *Bragende Furioso-success. Ekstatisk aften i Holstebro-Hallen* [Successo del Furioso ruggente. Serata estasiante alla Holstebro-Hallen], "Morgenavisen Jyllands Posten" 22.4.1970, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 215.

Moth 1970

P. Moth, *Teatro Libero: Orlando Furioso. Regnskab* [Teatro Libero: Orlando Furioso. Contabilità], Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 1-7.

Odin Teatret 1970

Agreement between Odin Teatret and Teatro Libero (9 marzo 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 136-138.

OTA 1970

s.t., Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 32.

OTA 1970a

Orlando furioso-Barrault, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46.

OTA 1970b

Seminarer/kurser Gaestespil (1970-1977). Orlando Furioso, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6.

Quadri 1969

Lettera di Franco Quadri a Eugenio Barba (7 settembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 276.

Radaelli 1969

Lettera di Paolo Radaelli all'Odin Teatret (2 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 269.

Radaelli 1969a

Lettera di Paolo Radaelli a Hanne Birgitte Jensen (24 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 266.

Radaelli 1970

Lettera di Paolo Radaelli a Eugenio Barba (29 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 249.

Schoenberg 1970

K. Schoenberg, *Verdens største teater-forestilling* [Il più grande spettacolo teatrale del mondo], "Ekstra Blandet" 20 (21 aprile 1970), in Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 232.

Riferimenti bibliografici

Berg 1986

M. Berg, *Treklang. År med Odin Teatret, 1968-84* [*Treklang. Anni con l'Odin Teatret, 1968-84*], Copenhagen 1986.

Bredsdorff 2012

T. Bredsdorff, *Mig og Barba. Hvordan et professionelt venskab blev til* [Io e Barba. Come nasce un'amicizia professionale], in E.E. Christoffersen (ed.), *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* [Odin Teatret. Un teatro internazionale danese], Aarhus 2012, 257-268.

Dragone 2022

S. Dragone, *Le origini del seminario. Il teatro laboratorio come nuovo sistema di produzione*, "Il castello di Elsinore" XXXV/85 (gennaio 2022), 89-113.

Giacobbe Borrelli 2020

M. Giacobbe Borrelli, *Verso una narrazione illimitata: l'Orlando Furioso di Luca Ronconi (1969), lo spazio teatrale e le macchine sceniche di Uberto Bertacca*, "Ariel" 3 (2020), 61-83.

Huizinga [1939] 2002

J. Huizinga, *Homo ludens* [*Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Amsterdam 1939], traduzione di A. Vita, Torino 2002.

Longhi 1996

C. Longhi (ed.), *Uno spettacolo in cui perdersi. Conversazione con Luca Ronconi*, in Id, *Orlando Furioso: un travestimento ariostesco di E. Sanguineti. Prima rappresentazione, Spoleto 4 luglio 1969, regia di Luca Ronconi*, Bologna 1996, 85-97.

Ludvigsen 2012

C. Ludvigsen, *Odin Teatrets første år i Danmark 1965-1970. Eksperimenterende teateruddannelse og – forskning* [I primi anni dell'Odin Teatret in Danimarca 1965-1970. Pedagogia e ricerca teatrale sperimentale], in E.E. Christoffersen (ed.), *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (Odin Teatret. Un teatro internazionale danese), Aarhus 2012, 79-112.

M.k.a. 1969

Ministeriet for kulturelle anliggender, *En kultur-politisk redegørelse. Betænkning nr. 517* [Una dichiarazione di politica culturale. Rapporto nr. 517], Copenhagen 1969.

Perrelli 2013

F. Perrelli, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari 2013.

Quadri 1969a

F. Quadri, *Il pubblico chiamato al 'gioco'*, "Sipario" 280 (agosto 1969), 21-22.

Quadri 1970

F. Quadri, *Il pubblico chiamato al 'gioco'*, in E. Sanguineti, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. Bartolucci, Roma 1970, 139-143.

Rietti 2004

F. R. Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, "Teatro e Storia" 25/XVIII (2004), 258-269.

Ronconi, Sanguineti 1969

L. Ronconi, E. Sanguineti, *Un teatro dell'ironia*, "Sipario" 278-279 (giugno-luglio 1969), 70-73.

Sanguineti 1970

E. Sanguineti, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. Bartolucci, Roma 1970.

Saurel 1967

R. Saurel, *Séminaire nordique à Holstebro* [Seminario nordico a Holstebro], "Les Temps Modernes" XXIII/256 (settembre 1967) 559-567.

Schino 2015

M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma 2015.

Sofia 2013

G. Sofia, *Lo spettatore in gioco. Sottotesto, sottopartitura e meccanismo specchio*, in M. Bortignon, K. Darici, S. Imperiale (eds), *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo*, Venezia 2013, 69-74.

Sofia 2013a

G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma 2013.

Taviani 1975

F. Taviani (ed.), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano 1975.

TTT 1970

s.a., *Tetrets kilder, nordisk seminar, Holstebro 16.-21. april 1970, Odin Teatret* [Le fonti del teatro,

seminario nordico, Holstenbro 16-21 aprile 1970, Odin Teatret], "TTT. Teatrets Teori og Teknikk" 12 (1970), s.p.

Turner [1986] 1993

V. Turner, *Antropologia della performance* [*The Anthropology of Performance*, New York 1986], Bologna 1993.

English abstract

In late 1969, thanks in part to the intermediation of Franco Quadri, Eugenio Barba and the Odin Teatret administration contacted the Teatro Libero in order to arrange a Danish tournée of *Orlando furioso*. Teatro Libero accepted Odin's invitation on the condition that they could present the performance at least seven times. Despite several problems on both economic and organizational levels, Ronconi, together with 41 actors and 14 technicians, arrived in Holstenbro in April 1970 and presented *Orlando* for four evenings in the Holstenbro Hallen (April 20-23), then two more performances were presented in the small town of Munkebo (April 24-25) - a location outside any theatre circuit, located about 10 kilometres from Odense on the island of Funen - and finally a repetition was given at the Falkoner Centret in Copenhagen (April 26), the only cultural institution that had agreed to host Ronconi's work at its own expense. The *Orlando furioso* achieved enormous success in Denmark with the press and the public, stemming from Ronconi's scenic writing, the dramaturgical organization of space and the metatheatrical dynamics triggered by the movements of the stage devices; all elements capable of entering the spectator's emotional universe by striking him from a cognitive point of view. This success triggered an access debate in local newspapers in Funen against the administrations of Munkebo and neighbouring towns that had refused to grant subsidies to support the project. The article, thanks to a substantial press review accessible at the Odin Teatret Archives (OTA), aims to analyze the point of view of Danish theatre critics towards *Orlando furioso* and, through administrative documents and correspondences, intends to reconstruct the complex organizational dynamics of this tournée.

keywords | *Orlando furioso*; Tournée; Denmark; Teatro Libero; Odin Teatret.



la rivista di **engramma**

maggio **2025**

224 • Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

a cura di Ilaria Lepore, Marta Marchetti

con saggi di

Giovanni Agosti, Sonia Bellavia, Marco Beltrame, Paola Bertolone, Gianfranco Capitta, Simone Caputo, Livia Cavaglieri, Giacomo Della Ferrera, Rita Agatina Di Leo, Francesco Di Cello, Marco Di Maggio, Simone Dragone, Arianna Frattali, Ilaria Lepore, Claudio Longhi, Silvia Magistrali, Erica Magris, Marta Marchetti, Renata M. Molinari, Arianna Morganti, Emiliano Morreale, Donatella Orecchia, Chiara Pasanisi, Andrea Peghinelli, Anna Peyron, Francesca Rigato, Luca Ronconi, Rosaria Ruffini, Debora Rossi, Rossella Santolamazza, Davide Siepe, Piermario Vescovo

e con un'appendice a cura di

Roberta Carlotto, Oliviero Ponte di Pino, Associazione Culturale Ateatro ETS,
Centro Teatrale Santacristina