

Algunas notas sobre el montaje del «Orlando Furioso» de Ronconi

Agustín BARRENO BALBUENA
Universidad Complutense de Madrid

Tras haber cosechado cierto reconocimiento como intérprete, bajo las órdenes de algunos de los más prestigiosos directores teatrales¹, Luca Ronconi decide, a finales de 1963, abandonar su trabajo de actor para dedicarse a la dirección escénica. La elección de este cambio profesional puede insertarse plenamente dentro de los deseos de renovación que, como reflejo de los más recientes logros sociopolíticos, han empezado a afectar también al teatro italiano.

Si, como es sabido, los años cincuenta están dominados por la proliferación de los *teatri stabili* que, siguiendo el modelo del *Piccolo teatro* de Milán, se han ido abriendo en distintas ciudades italianas y por la hegemonía indiscutible del director teatral en detrimento de las compañías tradicionales, los años sesenta van a caracterizarse por una creciente tendencia a la experimentación o, por lo menos, a la búsqueda de nuevas soluciones, capaces de poner en jaque unas concepciones escénicas todavía excesivamente ancladas en el pasado.

Aparte de las preocupaciones inherentes al tratamiento de los textos en el escenario, de la adecuación de nuevos medios expresivos y de la utilización de espacios alternativos a los consagrados dentro de los circuitos teatrales, la mayoría de los artífices de ese intento de renovación teatral concentra sus esfuerzos en

¹ La primera aparición importante de Luca Ronconi tiene lugar en el teatro Valle de Roma, en 1953, dando vida al joven seminarista de *Tre quarti di luna*, de Luigi Squarzina. El montaje fue realizado por la *Compagnia del Teatro d'Arte*, dirigida por Vittorio Gassman y Luigi Squarzina. A lo largo de la década siguiente, se irá consolidando su carrera de actor, gracias a sus actuaciones junto a directores de la talla de Giorgio Strehler, Orazio Costa o el propio Squarzina.

lograr una transformación substancial en las rígidas relaciones entre el escenario y el espectador².

Sin prescindir completamente de los espacios escénicos tradicionales, Ronconi participa también, desde sus primeros montajes, de ese gusto por la renovación y por la búsqueda de nuevos códigos expresivos que faciliten una más estrecha comunicación entre el público y los actores.

De los montajes de Ronconi anteriores al *Orlando furioso*, tal vez sea el de *I Lunatici* (1966), de Thomas Middlenton y William Rowley, donde aparece ya mejor definido su personal método de trabajo. En él, abandonará la reconstrucción filológica o historicista para centrarse en la recreación de las estructuras dramáticas, que rigen tanto la historia de amor como la vida del manicomio, y dejar al espectador libertad para que extraiga sus propias conclusiones.

De las novedades que aporta Ronconi en la puesta en escena de *I lunatici*, cabe destacar, por una parte, el alejamiento definitivo del análisis psicológico de los personajes en favor de una mayor concentración en los aspectos gestuales y en el aprovechamiento de los tonos de voz, con el fin de alcanzar la tensión que subyace en el texto. Por otra, la concepción de una escenografía capaz de unificar las distintas acciones y, al mismo tiempo, de favorecer el desarrollo dinámico del espectáculo.

En los trabajos sucesivos³ Ronconi, lejos de las leyes de mercado que dictan los circuitos comerciales, va a ir puliendo su concepto de montaje: el escenario es, ante todo, un lugar de estudio y de reflexión sobre la relación texto/espacio.

Uno de los casos más emblemáticos del protagonismo que Ronconi confiere al lugar de la representación, lo constituye el montaje de *Orlando Furioso*.

1. EL ESPACIO ESCÉNICO

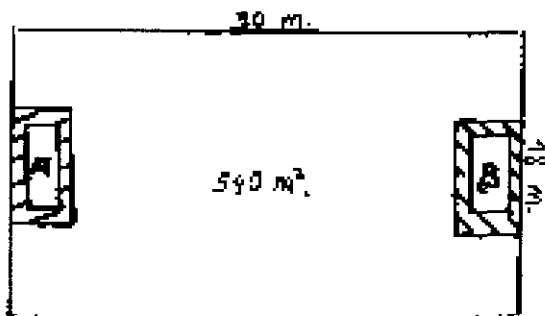
La idea propulsora de Ronconi es la de crear un ambiente que tienda un puente entre un texto del pasado y un público actual. Con este fin, piensa en un recinto, en el cual desaparezca la división clásica del teatro a la italiana, y que pueda ser utilizado tanto por los espectadores como por los actores.

Para ello concibe, con la colaboración del escenógrafo Uberto Bertacca, un espacio rectangular de, al menos 30 x 18 metros, en cuyos lados menores sitúa

² Sobre el variado panorama del teatro de vanguardia en Italia, véanse, Quadri, F. (1977), Bruno, E. (1977) y Puppa, P. (1990), entre otros.

³ Los montajes de Ronconi más destacados hasta la propuesta del *Orlando Furioso* son: los shakespearianos *Misura per misura* (1967) y *Riccardo III* (1968), *Candelaio* de G. Bruno (1968) y *Fedra* de Séneca (1969).

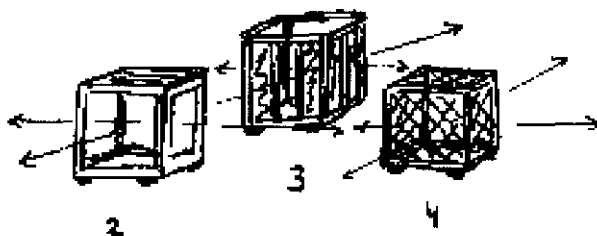
dos pequeños escenarios (dibujo 1), ocultos, al principio de la representación, tras unos telones pintados. En realidad, dichos escenarios están formados por una serie de plataformas de diferentes medidas, que ofrecen la posibilidad de descomponerse y de ser movidas.



Dibujo 1. *El espacio escénico y los escenarios laterales.*

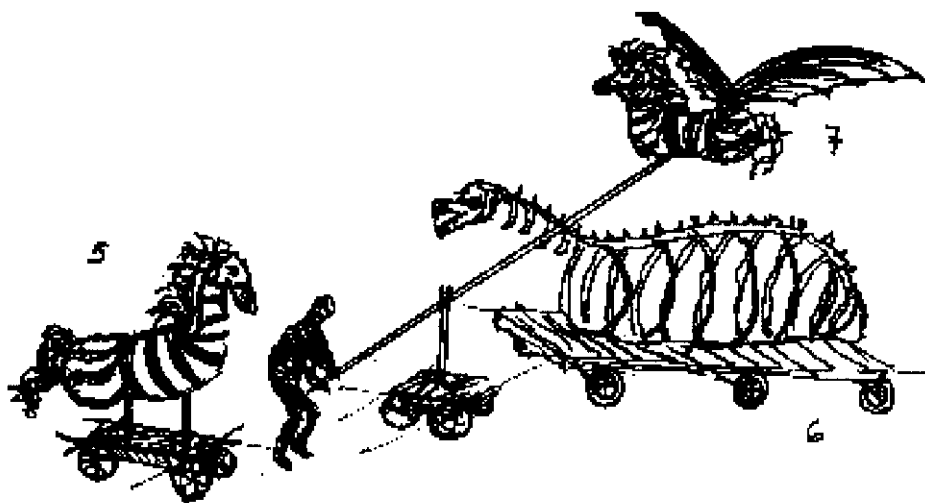
Además de las plataformas, crea también una especie de carros de madera con ruedas que desplazan los actores, a gran velocidad, por el espacio escénico. Sobre ellos, tendrán lugar distintas secuencias de la representación; pero, sobre todo, obligan a repentinos cambios, tanto de la acción como de los espectadores (dibujo 2). Al mismo tiempo, ese continuo abalanzarse contra el público propicia una comunicación inmediata entre los actores y los espectadores: emisor ↔ receptor, los cuales se sienten agredidos al ser invadido continuamente su espacio físico.

Mediante unas formas cúbicas de distintos materiales, configura algunas de las estructuras-base de la representación: el castillo de Atlante, en plástico transparente (dibujo 3); en aglomerado y gasa estarán realizadas las jaulas, que, gracias a un mecanismo de precisión, se encajan entre sí para dar lugar al laberinto de la secuencia final, dentro del cual quedan aprisionados actores principales y espectadores (dibujo 4).



Dibujos 2, 3 y 4. *Distintos tipos de estructuras-base.*

El uso de carros, aparte de favorecer el desplazamiento de actores, sirve también para facilitar el movimiento de los accesorios fantásticos. Estos artefactos ayudan al desarrollo de las acciones principales y son, básicamente, tres: los caballos, la orca y el hipogrifo.

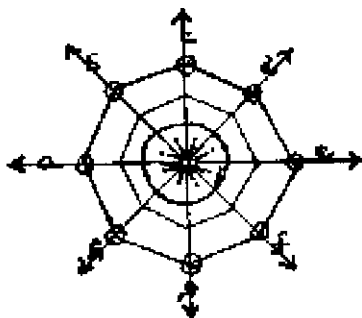


Dibujos 5, 6 y 7. *Los animales sobre los carros: 5. caballos; 6. orca; 7. hipogrifo.*

Los motivos de inspiración para la realización de los animales pertenecen a diferentes fuentes. Mientras en los caballos, realizados en hojalata, se reproducen, más o menos fielmente, las formas originales de los equinos (dibujo 5), la orca, hecha en mimbre, evoca el esqueleto de un animal prehistórico gigantesco. Gracias a un complejo sistema de engranajes, la orca articulará diferentes movimientos e, incluso, se destruirá cuando la acción lo requiera (dibujo 6). Sin embargo, la mayor aparatosidad reside en la concepción del hipogrifo. El modelo seguido por Ronconi para su recreación recuerda a los dibujos fantásticos de Leonardo da Vinci: un conjunto de palancas giratorias permite el movimiento articulado de las alas (dibujo 7). Como indico en los dibujos, todos ellos aparecen en escena colocados sobre plataformas rodantes, arrastradas y manipuladas por los actores.

La puesta en marcha de este conjunto de elementos novedosos posibilita a Ronconi superar los límites a que el teatro tradicional nos tenía acostumbrados. Por una parte, la acción deja de estar localizada en un solo punto del escenario, para pasar a situarse en diferentes focos de atención; por otra, facilita una multiplicidad de perspectivas dinámicas para el espectador, acabando así con la

dirección única y obligatoria del punto de vista a que está sometido el público en la mayoría de los espectáculos (dibujo 8).



Dibujo 8. Ángulos de visión del espectáculo.

Gracias a esta variedad de perspectivas, el espectador puede optar por la forma de presenciar la representación: de *sotto in su*, dentro de la misma línea horizontal o en diagonal.

La concepción espacial, lograda por Ronconi en este montaje, puede enlazarse, tanto con algunas soluciones presentes ya en la tradición escénica medieval como con otras expresiones dinámicas más inmediatas: parques de atracciones, barracas de feria, puesto que en todas ellas la relación entre el actor y el público es recíproca y directa.

2. EL TEXTO ESPECTACULAR

La primera presentación del espectáculo tuvo lugar en Spoleto, durante el *Festival dei Due Mondi* de 1969, aprovechando el recinto desacralizado de la antigua iglesia de San Nicola. De este espacio cerrado pasará, en los sucesivos montajes, a ocupar grandes zonas al aire libre o grandes recintos cubiertos, tanto en Italia como en su larga gira por Europa y América. Sirvan como ejemplo, entre otros muchos: *Piazza del Duomo* (Milán), *Piazza Maggiore* (Bologna) o el *Palacio de los Deportes* de Madrid. En líneas generales, salvo el cambio de algunos actores, la estructura formal y escénica de la obra se mantendrá inmutada durante todas las representaciones, incluso en las ediciones extranjeras.

Dado que el texto se presenta dividido en una serie de bloques independientes y asequibles individualmente, el espectador queda en libertad a lo largo de la representación de ir escogiendo los episodios que más le interesen, sin

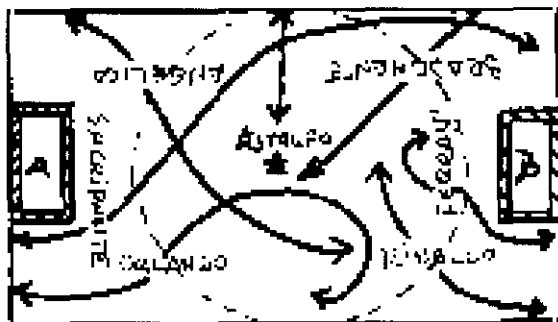
perjuicio alguno para el conjunto de la obra, es decir, puede organizarse su propio espectáculo.

Con el fin de mantener un orden expositivo de la acción-texto, he creído conveniente seguir las directrices marcadas por Franco Quadri⁴; es decir, dividir el espectáculo en una serie de bloques narrativos para poder mejor seguir el hilo conductor, señalando en los casos posibles, la simultaneidad de las acciones que tienen lugar en el espacio escénico.

La representación arranca con la irrupción violenta entre el público de unos carros sobre los que se hallan los principales personajes de la obra: Orlando, Rinaldo, Bradamante, Ferrau, Sacripante, Astolfo y Angelica. Con un ritmo frenético, que únicamente interrumpen durante la exposición de sus monólogos, los personajes aparecen y desaparecen del escenario, se persiguen, se enzarzan en duelos desde sus caballos (Sacripante vs Bradamante) o, simplemente, hablan de sus desventuras. Astolfo tiene la función de presentar la historia, para lo cual recupera los primeros versos del poema ariosteco:

le donne, i cavallier, l'arme, gli amori
le cortesie, l'audaci imprese io canto ...

El material de que se sirven los autores (Ronconi-Sanguinetti) para la elaboración de esta primera secuencia corresponde al canto I del poema de Ariosto (dibujo 9).



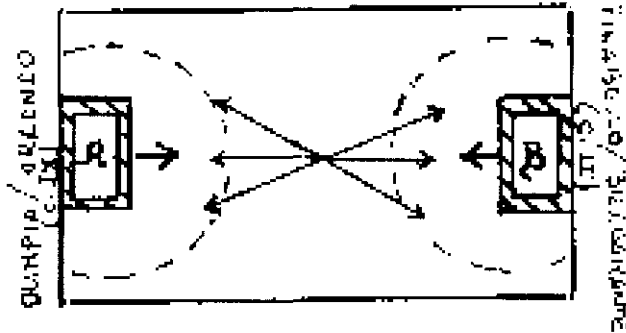
Dibujo 9. Variedad de movimientos de la primera secuencia.

Una vez que han desaparecido los personajes de entre el público, se retiran los telones pintados de los dos escenarios montados, desde el principio, en los

⁴ Quadri, F. (1973: 95-99).

extremos menores del espacio rectangular citado (dibujo 1), y comienzan, con exagerados movimientos gestuales y un tono caricaturesco y un tanto melodramático, dos escenas simultáneamente de carácter épico-irónico: se trata de la narración de las desventuras de Olimpia a Orlando (canto IX) y del encuentro entre Pinabello y Bradamante (canto II). Por primera vez, el público que quiera participar activamente en el espectáculo se verá obligado a elegir entre las dos secuencias (dibujo 10), ya que la distancia entre los dos escenarios impide la posibilidad de seguir las al mismo tiempo.

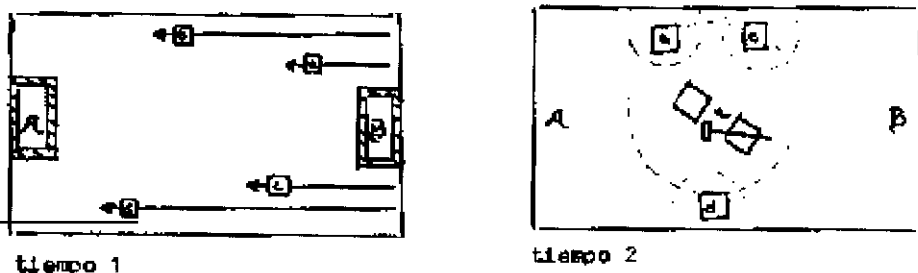
Del lateral derecho, donde estaba situado el escenario de Bradamante (dibujo 11, tiempo 1), surge un grupo de carros que atraviesan, de lado a lado, todo el espacio escénico, y lo dividen en dos partes. Los diferentes episodios presentados en este bloque se entremezclan, lo que hace que el espectador, de



Dibujo 10. *Acciones simultáneas (Olimpia-Orlando, izquierda; Pinabello-Bradamante, derecha).*

nuevo, tenga que seleccionar tanto la(s) historia(s) que le interesa(n) como el ángulo de visión. En todo momento, el público tiene la posibilidad de pasar de una secuencia a otra sin ver concluir ninguna o, simplemente, mantenerse apartado por completo para tener una panorámica del conjunto. Las acciones principales que se presentan simultáneamente son (dibujo 11):

- a) el duelo entre Bradamante y Atlante que aparece montado en el hipogriфо (canto IV).
- b) los encantamientos de Alcina (canto VI).
- c) el asalto del ermitaño a Angelica (canto II).
- d) la actuación de la maga Melissa (canto VII).

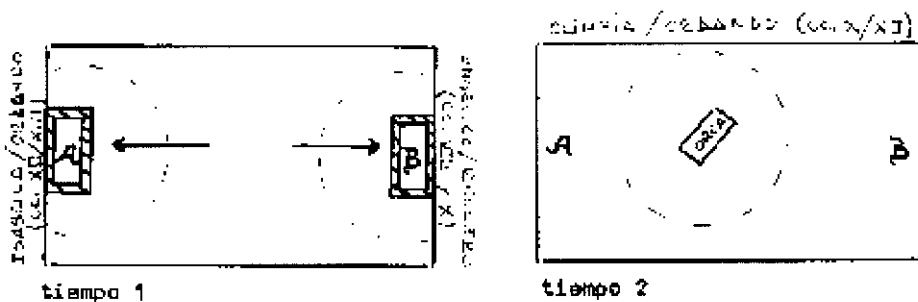


Dibujo 11. *Tiempo 1: Desplazamiento de los carros. Tiempo 2: Posibles lugares de la representación de las cinco acciones citadas.*

De nuevo, tras el desalojo de los carros del espacio escénico, la acción se traslada a los dos escenarios laterales. En ellos, aparecen, simultáneamente, Isabella encerrada en una jaula-gruta (canto XII) y Angelica que, tras haber sido raptada por los corsarios, es ofrecida como señuelo a la orca de Ebuda (canto VIII). Ambos personajes son salvados: la primera, por Orlando (canto XIII), y la segunda, por Ruggero, el cual aparece montado en el hipogrifo (canto X) (dibujo 12, tiempo 1).

Rescatadas ambas jóvenes, un nuevo desplazamiento escénico hacia el centro permite seguir las desventuras de Olimpia, que una vez abandonada por Bireno (canto X), está a punto de ser devorada por la orca cuando aparece Orlando y la libera, matando al animal (canto XI).

Toda la secuencia de Olimpia se desarrolla en el centro del espacio escénico, con el fin de resaltar la espectacularidad de la matanza de la orca (dibujo 12, tiempo 2).



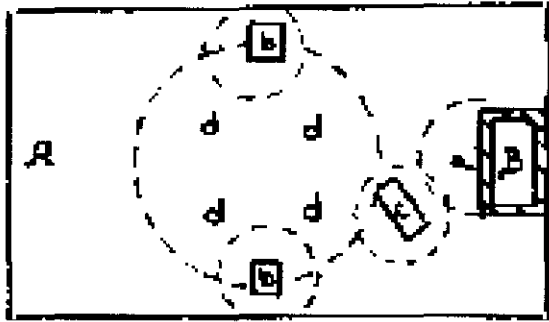
Dibujo 12. *Salvación de Isabella (tiempo 1, izquierda) y de Angelica (tiempo 1, derecha). Olimpia y la orca (tiempo 2).*

Desaparecidos los restos de la orca, el espacio vuelve a llenarse con los carros, sobre los que tendrán lugar, las llamadas por Quadri «scene di parodia

di fatti magici amorosi e di vicende cavalleresche»⁵. Interpretadas en un tono casi vulgar, las diferentes escenas, que se desarrollan simultáneamente, son:

- a) la defensa de Marfisa a Gabrina (canto XX).
- b) el duelo entre Caligorante y Astolfo y la muerte de Orrilo al cortarle el pelo encantado Astolfo (canto XV).
- c) el enamoramiento de Mandricardo y Doralice (canto XIV).
- d) las mujeres homicidas (canto XX).

La presentación de todos estos episodios se hace con un ritmo trepidante y a distintos niveles. Por ejemplo, la secuencia de las mujeres homicidas se interpreta, con actitud provocadora en el centro del espacio escénico (dibujo 13), en medio del público y a su misma altura. La función principal de cada uno de los episodios es tratar de llamar la atención de los espectadores e intentar atraer al mayor número posible de seguidores. Éstos, de nuevo, se verán obligados a situarse alrededor de las distintas plataformas, para seguir de cerca el desarrollo de las secuencias.

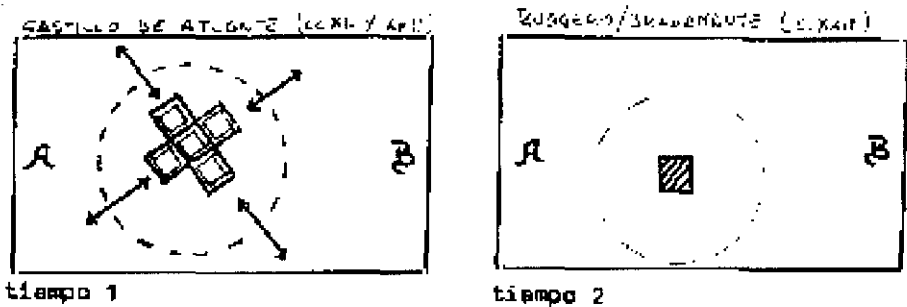


Dibujo 13. *Distintas localizaciones de las «scene di parodia di fatti magici amorosi e di vicende cavalleresche».*

Una visión de conjunto de todos estos episodios daría como resultado una serie de diálogos entrecruzados, palabras inconexas o descontextualizadas, que llegan al oído del espectador desde distintos puntos, para mezclarse con la escena que se desarrolla al nivel del público. Los ruidos y los gritos que se van superponiendo crean un clima de confusión total. Esta secuencia está concebida, además, con una función precisa: la de servir de puente entre las acciones mayores.

⁵ Quadri, F. (1973: 96).

Casi en la oscuridad se deslizan hacia el centro del espacio escénico unos carros, que soportan distintos tipos de cubos: metálicos, transparentes, giratorios y abiertos por uno de sus lados (dibujo 4). Éstos van a constituir el castillo de Atlante, donde un grupo de paladines, entre los que se encuentra Orlando buscando a Angelica, han sido atraídos por los encantamientos del mago (canto XII) y exponen sus lamentos. La llegada de Astolfo al castillo y la inmediata puesta en práctica del conjuro hacen que el palacio se destruya (canto XXII) (dibujo 14, tiempo 1).

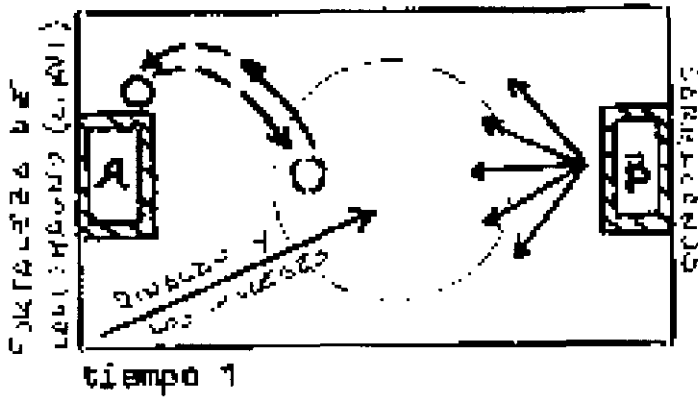


Dibujo 14. El castillo de Atlante (tiempo 1) y el encuentro de Ruggero y Bradamante (tiempo 2).

Sigilosamente desaparecen los carros con los restos del castillo y quedan solos encima de una tarima, en el centro del escenario, Ruggero y Bradamante, quienes, tras haber estado en el palacio de Atlante, por fin se reconocen. La escena se presenta insistiendo en los tintes melodramáticos (dibujo 14, tiempo 2).

Uno de los momentos cumbres del espectáculo lo constituye la batalla de París. Se vuelven a abrir los telones de los escenarios laterales, y aparece, en el de la izquierda, la fortaleza de Carlomagno, que se compone de una torre de madera de grandes proporciones, sobre la que se asienta el monarca, y está rodeada por otras más pequeñas. En el de la derecha, se sitúan las tropas sarracenas a caballo, apuntando con sus lanzas al castillo. La torre de Carlomagno cambia de lugar y frente a ella se dispone, en forma de abanico, parte del ejército enemigo. En ese momento Rodomonte desde su caballo amenaza a Carlomagno (canto XVI) (dibujo 15).

La lucha comienza con la aparición de Rinaldo (canto XVI) con los paladines ingleses (dibujo 15, tiempo 1).

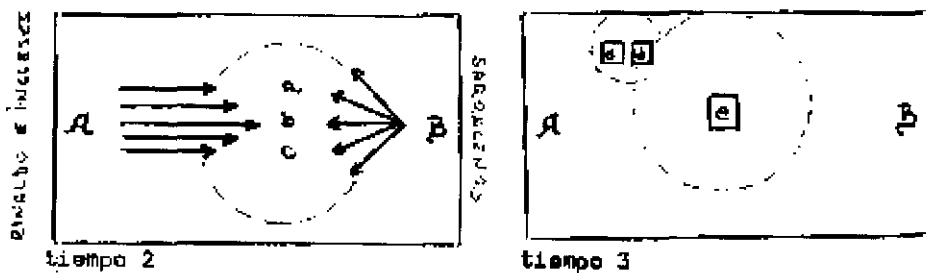


Dibujo 15. (Tiempo 1). A la izquierda, la fortaleza de Carlomagno. A la derecha, los sarracenos.

En esta ocasión se renuncia al uso de maquinarias, los actores interpretan por primera vez, a pie firme y a la misma altura de los espectadores. Así se ha cambiado el punto de vista: de la verticalidad anterior se pasa a la horizontalidad.

Una vez iniciados los combates, en el centro del espacio escénico (dibujo 15, tiempo 2 y 3) se desarrollan las siguientes escenas:

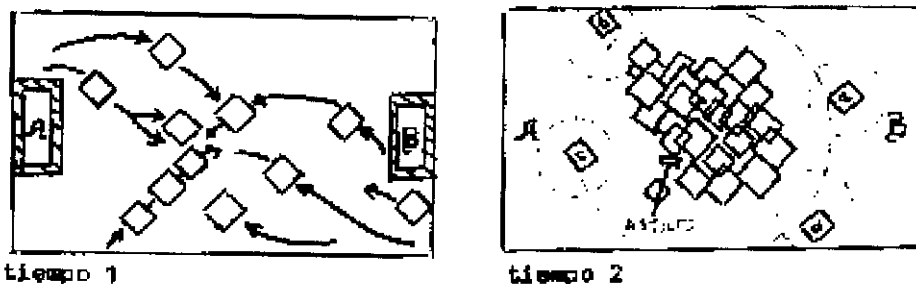
- a) Rinaldo ha herido mortalmente a Dardinello (canto XVIII).
- b) Zerbino descubre a Medoro y a Cloridano (canto XVIII).
- c) Muerte de Cloridano (canto XIX).
- d) Angelica encuentra a Medoro herido y se enamora de él (canto XIX).
- e) Orlando descubre rastros de los amores de Angelica y Medoro y se vuelve loco de celos (canto XXIII)



Dibujo 15. Desarrollo del combate. Tiempo 2: escenas a, b y c. Tiempo 3: escenas d y e.

Con la locura provocada por los celos, Orlando incrementa sus fuerzas: se carga a la espalda gran cantidad de sarracenos y los amontona en tierra. Mientras Orlando aparece subido en una especie de ring, rodeado de espectadores, dando muestras de sus desvaríos, un actor vestido de pastor va introduciéndose entre los espectadores y les va contando, uno a uno, las insensatas gestas de Orlando (el episodio guarda relación con el canto XXIII, donde el pastor narra a Orlando los amores de Angelica y Medoro). En un lugar un poco apartado, sobre un carro, están Angelica y Medoro celebrando su encuentro.

Al mismo tiempo que se aleja la plataforma donde está Orlando, empiezan a avanzar hacia el centro, desde los dos extremos menores (dibujo 16, tiempo 1), una serie de jaulas de aglomerado y de redes (dibujo 3) que, al encajarse entre sí, formarán un laberinto, ocupando gran parte del espacio escénico. En él quedarán aprisionados tanto los actores como los espectadores (dibujo 16, tiempo 2).



Dibujo 16. Tiempo 1: Desplazamiento de los cubos-jaula. Tiempo 2: El laberinto y los relatos independientes (a, b, c, y d).

Creo que la concepción del laberinto quiere significar la simultaneidad de los discursos representables en un tiempo y espacio único, partiendo del poema de Ariosto, donde cada uno de estos episodios tiene, por las características del texto escrito, un tiempo y un espacio independiente. Es decir que, mientras en el teatro la simultaneidad temporal es factible, en el texto escrito se tiene que guardar un orden preestablecido, aun cuando se pretende mostrar esa misma simultaneidad temporal.

En los cuatro lados del espacio escénico se alzan otras tantas plataformas, en las cuales tiene lugar la presentación, por un grupo de actores, de las historias que, aun no formando parte de las aventuras del poema ariostesco, en él se encuentran:

- a) Ricciardetto —hermano de Bradamante— enamorado de la sarracena Fiordispina (canto XXV).

- b) la historia de Fiammetta (canto XXVIII).
- c) el juez Anselmo (canto XLIII).
- d) el relato del *bel nappo d'oro* (cantos XLII-XLIII).

Los grupos narradores están formados por cinco o seis actores que, dada la exigüidad del espacio, se encuentran amontonados, repitiendo partes de sus relatos de forma simultánea. Es, probablemente, uno de los momentos de mayor confusión, ya que tienen lugar más de diez acciones paralelas; pero también uno de los más espectaculares: Astolfo de repente se eleva, desde el centro del espacio escénico (dibujo 16, tiempo 2), sobre el hipogrifo en su viaje hacia la luna para recuperar el sentido común de Orlando (canto XXXIV).

Para concluir solamente quisiera señalar, a modo de ejemplo, la transformación que sufre el texto al pasar de la tercera persona usada por Ariosto (narrativa) a la primera, sea del singular o del plural, utilizada por los protagonistas del montaje:

Quinci il Cataio, e quindi Mangiana
sopra il gran Quinsal *vide* passando:
volò sopra l'Imavo, e Sericana
lasciò a man destra; e sempre declinando
da l'iperborei Sciti a l'onda ircana,
giunse alle parti di Sarmazia: e quando
fu dove Asia da Europa si divide,
Russia e Prutenia e la Pomeria *vide*.

(Orlando Furioso, canto X)

Quinci il Cataio, e quindi la Mangiana
sopra il gran Quinsai *vidi* passando:
volai sopra l'Imavo, e Sericana
lasciata ho a mano destra; e declinando
da l'iperborei Sciti a l'onda ircana,
giunsi alle parti di Sarmazia: e quando
fui dove l'Asia con l'Europa è mista,
Russia e Prutenia e la Pomeria *ho vista*.

(Ronconi- Sanguinetti)

3. EL PÚBLICO.

Al enfrentarse con el montaje del *Orlando Furioso*, el primer elemento que cuenta para el público es la sorpresa. Cuando los espectadores empiezan a llenar el recinto, donde va a tener lugar la representación, se encuentran perdidos; es decir, sin puntos claros de referencia donde centrar su atención. Esto supone ya de por sí, para un espectador acostumbrado a ocupar una butaca, un motivo más que suficiente para crear desconcierto, al que hay que añadir, además, la incomodidad de tener que estar de pie y la falta de control inicial de lo que pueda suceder en un espacio tan desangelado. Lo único que se vislumbra con cierta claridad, son los dos escenarios laterales, con sus telones echados, enfrentados a gran distancia. La desorientación se acrecienta cuando, al bajarse las luces, aparece Astolfo entre la gente recitando los primeros versos del poema de Ariosto. A una señal de Astolfo aparece sobre la plataforma Orlando e inmediatamente

después irrumpen, de forma violenta, cuatro caballeros montando sus corceles, que intentan hacerse sitio entre un público que no sabe dónde dirigirse. La palabra pasa de un actor a otro, los ruidos del entrechocar de las espadas y los continuos movimientos provocan en el espectador la sensación de ser agredido por todas partes.

En este inicio, el punto culminante de la agresión se halla en el duelo entre Bradamante y Sacripante. La lucha sirve también como punto de escape: al encontrarse cara a cara, frente a dos enemigos, se tienen que plantear el tomar partido por uno u otro caballero. Esta elección se ve acrecentada cuando se alzan los telones de los dos escenarios laterales y se empiezan a representar dos escenas diferentes. Ahora la selección no se plantea entre dos caballeros, sino entre dos situaciones que tienen lugar a una considerable distancia y que resultan inabarcables al mismo tiempo.

Partiendo de este punto, el espectador, a lo largo de la representación se verá constantemente forzado a tomar una decisión frente a las diferentes propuestas situacionales que se le hacen, y esto le llevará a tener que «montarse» el espectáculo individualmente, sin la ayuda de un hilo conductor único.

La participación del público es casi obligatoriamente activa, ya que a veces tendrá que evitar ser arrollado por alguna de las máquinas móviles que entran en acción, esquivar al resto de los espectadores cuando le interese seguir a determinado personaje, etc. Este grado de participación le lleva a tener una relación casi física con los actores (no se debe olvidar el distanciamiento y la pasividad a que el público está sometido en un teatro de tipo tradicional).

Aparte de esta comunicación directa entre actores y espectadores, existe un mundo de fantasía que se va despertando a medida que transcurre la representación; esto es, la evocación infantil de la sorpresa ante determinados juguetes y como tales tenemos que considerar los elementos fantásticos que nos propone la obra: el hipogrifo, la orca, los caballos de hojalata, el palacio de Atlante o el de Carlomagno y el laberinto. El público recibe la aparición de estos objetos con sorpresa y entusiasmo y marcará su contento con el aplauso. Los aplausos pierden, aquí, el valor de apreciación favorable de una crítica (como ocurre en la típica representación teatral) para convertirse en desahogos de tipo emocional (como haría un niño ante un juguete nuevo). Así, el público manifestará su alegría ante la matanza de la orca y la liberación de Isabella o la victoria del ejército en una batalla o la aparición del hipogrifo.

El *Orlando* de Ronconi ha conseguido recuperar un público que escasamente iba al teatro y, al mismo tiempo, le ha hecho sentirse cómodo y no un elemento ajeno a lo que allí tiene lugar. El éxito de la propuesta reside en que está concebida, por una parte, como un juego y, por otra, como una continua invitación a jugar, en la cual el individuo puede participar o quedarse fuera según sus apetencias.

El espectáculo nace, como he señalado, dentro de un ambiente culturalmente elitista, como puede ser el Festival de Spoleto y, de éste, salta a espacios donde tienen acceso grandes masas, en parte atraídas por los bajos precios o por la gratuidad de la entradas, las cuales en muchas ocasiones corrían por cuenta de los ayuntamientos, dentro de sus programas culturales. La aceptación del espectáculo por ambos grupos de espectadores fue bastante diferente. Frente a la tímida acogida de los primeros, está el apoyo incondicional de los segundos; esto se debería a otro acierto de Ronconi: el haber sabido usar un material considerado culto, presentarlo a una comunidad y haber podido establecer una comunicación directa con ella. De este modo se rompe con los equívocos que, en esos años, está suscitando el término «teatro popolare». A este respecto, las siguientes palabras de Ronconi pueden resultar significativas:

A Spoleto si è giudicato lo spettacolo non popolare perché si intende per teatro popolare un teatro di buoni sentimenti o di vicenda popolare. In realtà questo non ha niente a che vedere. Perpetua l'equivoco che dev'essere popolare il contenuto, che si debbano trasmettere determinate verità in confezioni tipo famiglia. Ma popolare è, lo spettacolo di barraccone o la festa rinascimentale⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELINI, F. (1980): *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari-Roma: Laterza.
- ARIOSTO, L. (1974): *Orlando Furioso* (a.c. di E. Sanguinetti), Milano: Garzanti (2 vols.).
- BRUNO, E. (1977): *Teatrosessanta. Tradizione Avanguardia. (Note sul teatro in Italiana negli anni sessanta)*, Roma: Bulzoni.
- DE MARINIS, M. (1987): *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- DE MONTICELLI, R. (1988): *L'attore*, Milano: Garzanti.
- MANCINI, F. (1980): *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino: Einaudi.
- MONLEÓN, J. (1970): «Teatro de plaza: Orlando Furioso», *Primer Acto*, Madrid, n° 126-127.
- PULLINI, G. (1971): *Il teatro italiano del Novecento*, Bologna: Cappelli.
- PUPPA, P. (1990): *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari: Laterza.
- QUADRI, F. (1973): *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino: Einaudi.
- (1977): *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960- 1976*, Torino: Einaudi (2 vols.).

⁶ Quadri, F. (1973: 108).

— (1980): *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano: Il Formichiere (2 vols.).

— (1982): *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino: Einaudi.

RONCONI, E. - SANGUINETTI, E. (1970): *Orlando Furioso*, Roma: Bulzoni.