



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Tornare a sognare il già sognato: il 'furioso' televisivo di luca ronconi ed edoardo sanguineti

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Tornare a sognare il già sognato: il 'furioso' televisivo di luca ronconi ed edoardo sanguineti / Volpe Andrea Innocenzo. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 2-2017:(2018), pp. 22-37. [DOI 10.13128/FiAr-22638]

Availability:

This version is available at: 2158/1117071 since: 2019-10-06T11:55:46Z

Published version:

DOI: DOI 10.13128/FiAr-22638

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

FIRENZE architettura

2.2017



genealogie



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXI n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Aldo Rossi ad Atene 1971
foto Gianni Braghieri



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXI n. 2 - 2017

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Fabrizio Rossi Prodi, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2017

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione dicembre 2017

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

2.2017

	Genealogie	3
per Aldo Rossi	Dialogo maieutico con Aldo Rossi <i>Maria Grazia Eccheli</i>	4
	Questo amore azzurro. Aldo Rossi a Samos, lo <i>stupore</i> nella scena di fine estate <i>Vincenzo Moschetti</i>	12
genealogie	Pier Luigi Pizzi - Tornare a sognare il già sognato: il 'Furioso' televisivo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti <i>Andrea Volpe</i>	22
	Paolo Zermani - Nel Sant'Andrea <i>Paolo Zermani</i>	38
	Herzog & de Meuron - Segni, tracce e latenze. Lavorare con la storia Un progetto totale di un museo a Colmar <i>Alberto Calderoni</i>	48
	Natalini Architetti e Guicciardini & Magni Architetti - L'ampliamento dell'Opera del Duomo <i>Adolfo Natalini</i>	58
	Aurelio Galfetti - Castelgrande a Bellinzona: rifondare il senso dei luoghi <i>Francesca Privitera</i>	68
	Fabrizio Rossi Prodi Fabio Capanni due scuole - Appunti di scuola <i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	76
	Renato Rizzi - La Cattedrale di Solomon a Lampedusa <i>Susanna Piscicella</i>	86
scritture	Francesco Venezia - L'azione del tempo <i>Mauro Marzo</i>	92
eredità del passato	La giusta distanza dalle cose. Due opere di Ignazio Gardella <i>Francesca Mugnai</i>	102
	Guido Canella ristrutturazione del Palazzo di Giustizia ad Ancona 1975-1989 Dentro un fragile "resto" <i>Riccardo Butini</i>	110
	Un restauro creativo. 1972 Pierluigi Spadolini e la sede storica del Monte dei Paschi di Siena <i>Fabio Fabbrizzi</i>	118
ricerche	Wright, Rudofsky, Eldem: incontro con la casa giapponese <i>Serena Acciai</i>	126
percorsi	L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia <i>Sara Marini</i>	134
	Futuro presente <i>Michelangelo Pivetta</i>	142
cento anni	I tre mausolei di Lenin di Aleksej Viktorovič Ščusev <i>Federica Rossi</i>	150
eventi	ArtFarm <i>Maria Grazia Eccheli</i>	160
letture a cura di:	<i>Eliana Martinelli, Alberto Pireddu, Ivan Brambilla, Micol Rispoli, Riccardo Renzi, Giulia Fornai, Andrea Volpe, Francesca Mugnai, Francesco Collotti</i>	164

Ronconi and Sanguineti's «Orlando Furioso» is considered one of the most innovative productions in Italian experimental theatre. Thanks to Pier Luigi Pizzi, the TV version repeats the success of the prototype not only by reinterpreting in an exemplary way the work of Vignola but also by demonstrating in its intimate nature as an architectural text how it is possible to wonderfully combine avant-garde and tradition.

Pier Luigi Pizzi

Tornare a sognare il già sognato: il «Furioso» televisivo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti

To dream again what has already been dreamed: Luca Ronconi and Edoardo Sanguineti's TV version of 'Orlando Furioso'

Andrea Volpe

Nadie puede escribir un libro.

*Para que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.
Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

Jorge Luis Borges, *Ariosto y los Árabes*, El hacedor, 1960

Su *La Stampa* di domenica 6 luglio 1969, nella pagina dedicata alla cultura, compaiono l'uno accanto all'altro due articoli. Il primo dedicato alla scomparsa di «Walter Gropius, rinnovatore dell'architettura contemporanea», un breve omaggio visto «l'ora tarda in cui giunge la notizia della scomparsa [...] che impedisce di porzionare tempo e spazio all'entità del lutto».

Il secondo si occupa invece dell'«Ariosto "drive in" al Festival di Spoleto», nel cui catenaccio si legge: «Una singolare rappresentazione allestita da Luca Ronconi – Paladini e damigelle si inseguono per la sala, mentre gli spettatori sono invitati a muoversi continuamente in mezzo allo spettacolo». Per uno strano gioco del caso il ricordo di uno dei padri dell'architettura moderna, autore nel '27 assieme ad Erwin Piscator del progetto per il Totaltheater, mutevole macchina teatrale con la quale si immaginava «di far entrare lo spettatore nell'azione scenica», avviene in contiguità con la stupefatta cronaca di quanto accaduto a Spoleto durante il Festival dei Due Mondi¹.

Evento epocale per il teatro italiano, il «Furioso» di Luca Ronconi, adattato – o per meglio dire *travestito* – per le scene da Edoardo

Nadie puede escribir un libro.

*Para que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.
Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

Jorge Luis Borges, *Ariosto y los Árabes* El hacedor, 1960

On Sunday July 6th, 1969, *La Stampa* published two articles side by side in its culture section. One devoted to the death of «Walter Gropius, renovator of contemporary architecture», a brief homage considering «the late hour at which the news of his death was received [...] which makes it difficult to allot the appropriate space and time to the magnitude of the mourning».

The second article concerned instead the «Ariosto "drive in" at the Festival of Spoleto», whose subtitle says: «A singular version staged by Luca Ronconi – Paladins and damsels chase each other throughout the hall, while the spectators are invited to move continuously throughout the show». Due to a curious coincidence the remembrance of one of the fathers of modern architecture, author in 1927 together with Erwin Piscator of the project for the Totaltheater, changing theatrical machine with which he imagined «bringing the spectator into the action on stage», appeared next to the astonished chronicle of what took place at Spoleto during the Festival dei Due Mondi¹.

An epochal event for Italian theatre, Luca Ronconi's «Orlando Furioso», adapted – or *disguised* – for Edoardo Sanguineti's scenes² premiered at the deconsecrated church of San Nicoló on the



Immagini e disegni riprodotti per gentile concessione di Pier Luigi Pizzi

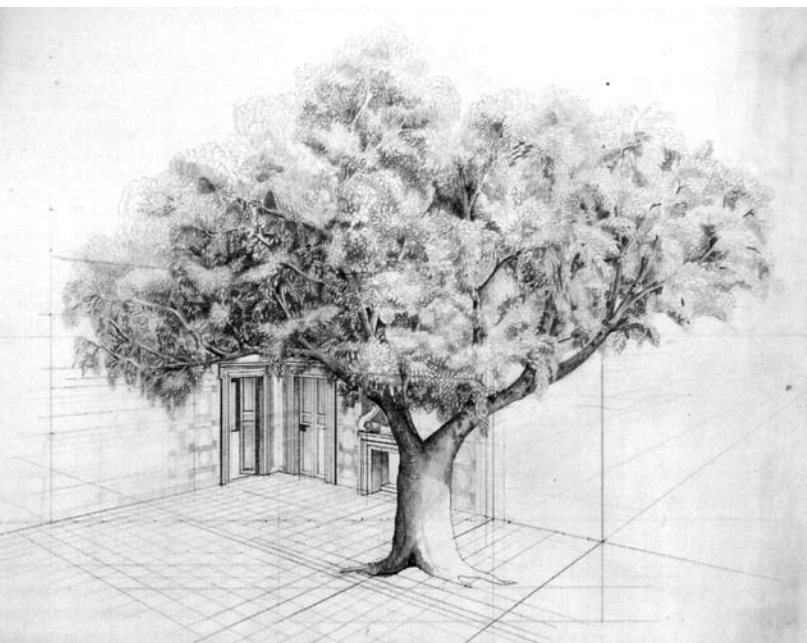
p. 23

Bradamante (Edmonda Aldini) e la Maga Melissa (Rosabianca Scerrino) in una delle nicchie sommitali della scala regia di Palazzo Farnese a Caprarola
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma

p. 24

Pier Luigi Pizzi, bozzetto per il 'boschetto ameno' dentro una delle sale del Palazzo
pp. 24-25

Angelica (Ottavia Piccolo) tenta di sfuggire a Sacripante (Giacomo Piperno) sotto un albero di vetroresina e su un tappeto di foglie in plastica,
foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma





Sanguineti² debutta nella chiesa sconsecrata di San Nicoló la sera del 4 luglio scatenando reazioni di scandalo o di meraviglia: «Radicale tentativo di distruggere il tradizionale rapporto fra palcoscenico e platea – L'immagine prevale sulla parola» per *L'Unità*. «Trionfa a Spoleto l'«Orlando» di Ronconi. Ariosto batte Brecht. In questi giorni per andare a vedere lo spettacolo si fa la fila come per Milan-Inter» per *Il Corriere d'informazione*.

Inevitabile la sensazione della stampa per l'inaspettato successo di un allestimento che univa al rivoluzionario lavoro di messa in scena di Ronconi la riscrittura dalla terza alla prima persona delle ottave ariostesche fatta da Sanguineti; il primo, come ricorda Longhi³, ancora considerato – nonostante i suoi trentasei anni suonati – un 'enfant-prodige' del teatro italiano seppur con alle

evening of July 4, triggering a series of reactions of both scandal and wonder: «Radical attempt to destroy the traditional relationship between stage and audience – The image prevails over the text», wrote *L'Unità*. «Ronconi's "Orlando" triumphs in Spoleto. Ariosto beats Brecht. In these days the queue for seeing the show is as long as that for watching Milan-Inter», wrote *Il Corriere d'informazione*.

The reaction of the press was inevitable in view of the unexpected success of a stage version which combined Ronconi's revolutionary work with Sanguineti's first person adaptation of Ariosto's octaves; the former still considered, as Longhi³ recalls – despite being thirty six years of age and having already directed important works⁴ – an 'enfant-prodige' of Italian theatre; the latter already an important protagonist of the literary avant-garde movement Gruppo '63.

Bradamante (Edmonda Aldini) si dispera per il rapimento di Ruggiero da parte dell'ippogrifo, foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma



spalle regie già importanti⁴; il secondo già noto protagonista della stagione della neoavanguardia letteraria del gruppo '63. Concepito per la navata unica della chiesa trecentesca e poi portato, come vedremo, in tournée nelle piazze, il «*Furioso*» è dunque scelto da Ronconi per la sua intrinseca natura di magico paesaggio dove si intrecciano i vari episodi del conflitto fra paladini e saraceni. «Nello spettacolo c'era una specie di mappa di natura molto grossolana se vuoi legata a considerazioni quali: "Dove si trova Orlando mentre Angelica viene portata ad Ebuda?" – considerazioni che [...] sono in fondo prossime a quelle che governano anche l'entrelacement ariostesco»⁵. È dunque l'idea di lavorare sulla rappresentazione della simultaneità fra le diverse azioni che compongono il poema il motore

Conceived for the single nave of the 14th century church and then taken on a tournée, as we shall see, of city squares, the «*Furioso*» was chosen by Ronconi due to its intrinsic nature as a magical landscape where various episodes of the conflict between Paladins and Saracens take place.

«In the show there was a sort of very rough map of nature linked to considerations such as: "Where is Orlando while Angelica is taken to Ebuda?" – considerations which [...] are in fact close to those which govern Ariosto's entrelacement»⁵.

Thus the idea of working on the representation of simultaneity between the various events that compose the poem that serves as first motor of a research which Ronconi will develop, all differences considered, in the following years with plays in prose such



primo di una ricerca che Ronconi declinerà, pur con tutte le differenze del caso, negli anni successivi con spettacoli di prosa quali XX, *Gli ultimi giorni dell'umanità* o *Infinities* che segneranno altre tappe fondamentali della sua carriera.

Scartata dapprima l'ipotesi di porre al centro dello spazio un palco girevole, su cui far scorrere – come in una giostra – i vari episodi visibili dal pubblico, immaginato disposto lungo una circense tribuna circolare, e poi quella di affidare ad artisti diversi la realizzazione una serie di pedane fisse da collocare fra gli spettatori e sui quali far svolgere la rappresentazione, si impone alla fine una soluzione in parte condizionata da problemi di ordine economico, in parte espressione di una ben precisa poetica. Commissionata ad Uberto Bertacca, la realizzazione della scenografia prevede

as XX, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, or *Infinities* which will signal other fundamental phases in his career.

Having eliminated the possibility of placing at the centre of the space a gyrating stage on which to have the various episodes go by – like in a merry-go-round –, before the viewer, who is envisaged as watching from a circus-like circular gallery, and then that of assigning to various artist the building of a series of fixed platforms to be placed between the spectators and on which the play would take place, a third option was finally chosen, for reasons of both an economic and a poetic order. Commissioned to Uberto Bertacca, the set design envisages two Italian style stages placed on both sides of the church and a series of moveable platforms and trolleys pushed – in the space between the apse and

*Orlando (Massimo Foschi) si lancia alla disperata ricerca di Angelica nelle monumentali cucine di Palazzo Farnese, foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma*



due palcoscenici all'italiana posti all'estremità della chiesa e una serie di piattaforme e carrelli mobili spinti – nello spazio compreso fra abside e controfacciata – da tecnici e attori; elementi che diverranno nel corso dello spettacolo alternativamente il Palazzo del Mago Atlante, Parigi assediata, isole o vascelli. Metalliche armature equestri semoventi andranno invece ad evocare i destrieri dei cavalieri; una sorta di carcassa fossile l'orca marina; mentre per l'ippogrifo, condotto nella scena finale da Astolfo verso la luna, il volo si realizzerà grazie a un bilanciante manovrato da cinque persone che permetterà alla mitica creatura di sbattere le ali e planare sul pubblico.

Cambi di scena e spostamenti dei carrelli a vista, narrazione simultanea e disvelamento del meccanismo teatrale e narrativo,

the counter-facade – by technicians and actors; elements which during the show become alternatively the Palace of the Sorcerer Atlantes, Paris under siege, islands or ships. Half-moving metal equestrian armours evoke the horses of the knights; a sort of fossil carcass the killer whale; as for the hypogriff, which Astolfo rides to the moon in the last scene, it's flight is carried out with the use of a balancing device operated by five technicians, thus allowing the mythical creature to flap its wings and soar over the audience.

Scene changes and trolley movements well in view of the audience, simultaneous narrative and revealing the theatrical and narrative mechanisms, destructuring of canonical spatial conventions and, at the same time, a refined homage to the 14th century troubadour tradition. The play obtained an enormous success,

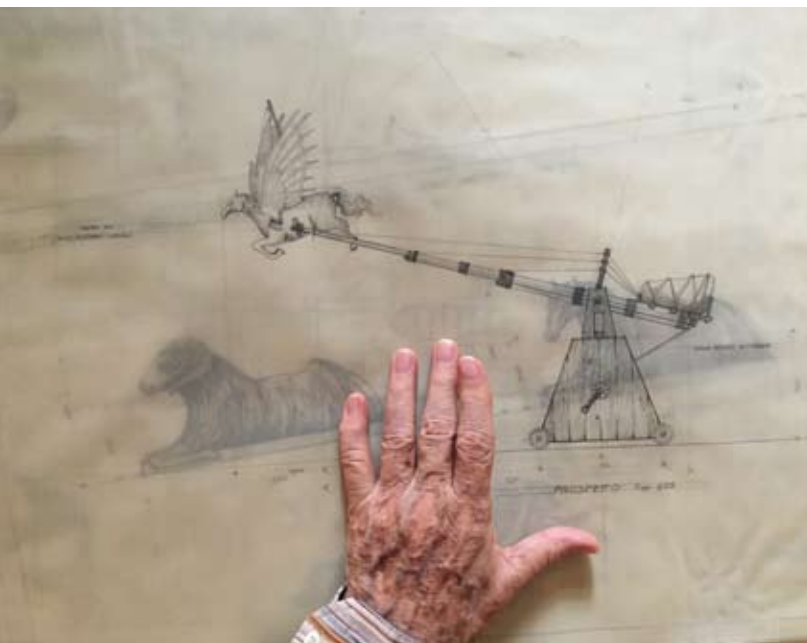
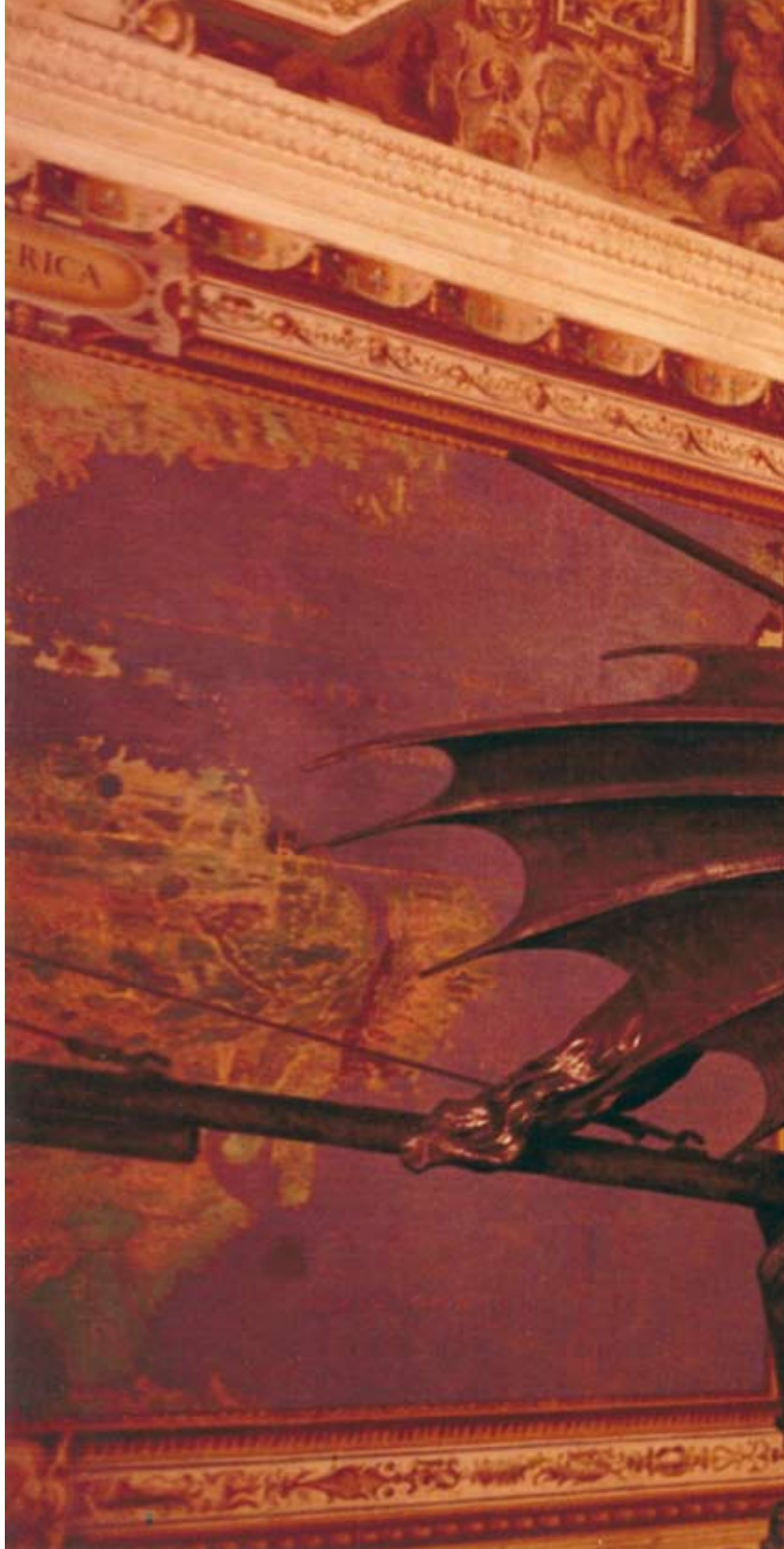


destrutturazione della spazialità canonica della rappresentazione e, al medesimo tempo, raffinato omaggio alla tradizione dei cantari portati in scena dai giullari nel Trecento. Il successo come abbiamo già visto sarà enorme, e dopo appena quattro giorni di rappresentazioni spoletine, l'«*Orlando Furioso*» approderà a Piazzetta Ducale a Ferrara, in Piazza Maggiore a Bologna e in Piazza del Duomo a Milano il 20 luglio, davanti a un pubblico di 3000 persone – come testimoniano le memorabili foto scattate per l'occasione da Ugo Mulas. Qui il volo di Astolfo verso il nostro satellite al fine recuperare il senno perduto di Orlando finirà per sovrapporsi perfettamente all'allunaggio della missione Apollo 11 sulla Luna, avvenuta in diretta tv quella stessa sera. Portato ancora in scena in autunno, lo spettacolo girerà per altre

as we have seen, and after only four days in Spoleto, «*Orlando Furioso*» would be performed at the Piazzetta Ducale in Ferrara, at Piazza Maggiore in Bologna and at Piazza del Duomo in Milan on July 20, before an audience of 3000 people – as can be seen in the memorable photographs taken by Ugo Mulas for the occasion. Astolfo's flight toward our satellite for recovering Orlando's lost wits is perfectly superposed to the moon landing of the Apollo 11 mission, which was seen that very evening on live TV.

The show would be performed once again in the Fall in squares and sport arenas throughout Italy and in some locations abroad, such as Edinburgh, Berlin, Belgrade, Les Halles in Paris, the Berlage Stock Exchange in Amsterdam, and finally New York in 1970. Having become an object of cult and an exemplary model for other

Pier Luigi Pizzi e il bozzetto dell'ippogrifo
foto di Andrea Innocenzo Volpe
Ruggiero vola a cavallo della mitica creatura nella Sala del Mappamondo,
foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 32
Bradamante (Edmonda Aldini) e Pinabello (Pierangelo Civera) a cavallo
nei saloni del Palazzo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 33
La maga Melissa (Rosabianca Scerrino) si avventura nel loggiato
superiore della corte a pianta circolare
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 34
La mostruosa orca marina appare minacciosa nei sotterranei allagati
della corte
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 35
Pier Luigi Pizzi,
bozzetto per l'orca marina, matita su carta (Archivio Pizzi)





piazze e palasport italiani approdando a Edimburgo, Berlino, Belgrado, a Les Halles di Parigi, ad Amsterdam, nel Palazzo della Borsa di Berlage, fino a New York nel 1970. Divenuto oggetto di culto e modello esemplare per altri allestimenti, dopo aver ricevuto proposte di tournée dalla Russia e perfino dal Giappone, per precedenti impegni del regista, degli attori ed inevitabili problemi organizzativi ed economici, il «*Furioso*» non sarà più ripreso, lasciando dietro di sé un alone di leggenda. Anche per questo motivo, oltre che per l'approssimarsi del quattrocentesimo anniversario della nascita dell'Ariosto, la RAI si dimostrerà interessata alla trasformazione dello spettacolo in un originale televisivo 'sperimentale', da girare in pellicola da 16mm in previsione della sua trasmissione in una tv finalmente a colori. Il primo dicembre

stage designs, after having received proposals for tournées in Russia and even Japan, due to prior commitments of the director and of the actors and to inevitable organisational and economic problems, the «*Furioso*» will end its run, thus eventually becoming a legend. It is for this reason, in addition to the coming four hundred anniversary of Ariosto's birth, that the RAI would become interested in the transformation of the show into an original and 'experimental' TV production, shooting in 16mm thanks to the possibility of finally transmitting the result in colour TV. On December 1st, 1971, the project for the new «*Orlando*» was presented at the headquarters of the RAI in Rome, a version clearly not envisaged as a direct TV recording of the theatrical play. With Sanguineti only present in name as author of the theatrical adaptation, but in fact not interested in the new



del 1971, nella sede della Rai di Roma, si presenta dunque alla stampa il progetto del nuovo «*Orlando*», una versione concepita in un modo inevitabilmente diverso da una letterale registrazione televisiva dello spettacolo teatrale. Con Sanguineti solo nominalmente presente come autore dell'adattamento ma di fatto non interessato al nuovo medium una volta compresa l'impossibilità di lavorare in modo radicale sul concetto di simultaneità⁶, Ronconi si troverà dunque a riconfigurare la struttura del «*Furioso*» organizzando il materiale narrativo per blocchi conclusi di quattro puntate che poi, nella versione definitiva – vista l'alta qualità e quantità del girato – diverranno cinque.

Il poema dell'Ariosto, se nelle piazze aveva trovato la sua dimensione di spettacolo agito anche dal pubblico, memore della tradizione del teatro di strada medievale, nella sua veste televisiva diviene per il regista l'occasione per allestire una sorta recita di corte che possa unire alla divertita ironia ariostesca e alla rappresentazione metatestuale delle vicende cavalleresche già presente in nuce nel poema, la raffinata eleganza di una messa in scena che richiami la tradizione pittorica e l'architettura del nostro Rinascimento. Tutto nel nome di un coltissimo realismo magico che ancora una volta mostri il farsi dello spettacolo e ne sveli i macchinari e i trucchi che ne consentono l'attuazione.

«Naturalmente avevo visto lo spettacolo di Luca Ronconi a Spoleto. Ero già suo amico e seguivo i suoi spettacoli. La nostra collaborazione è nata prima con l'opera lirica, una *Carmen* di

medium once he realised that it was impossible to experiment in a radical way with the concept of simultaneity⁶, Ronconi found himself having to reconfigure the structure of «*Orlando Furioso*» on his own, organising the narrative material in blocks divided into four episodes which, in the final version – seeing the high quality and quantity of material shot – would become five.

Ariosto's poem, which in the squares had found its dimension as a play performed by the audience as well, recalling the tradition of Mediaeval street theatre, in the TV version it becomes for the director an opportunity for staging a sort of court play which can add to Ariosto's amusing irony and to the metatextual representation of the adventures of the knights, already present in the poem, the refined elegance of a *mise-en-scène* that recalls the pictorial and architectural traditions of Italian Renaissance. All of which in the name of a high-brow magical realism which once again reveals the making of the show, its mechanisms and tricks.

«*Naturally I had seen Luca Ronconi's play in Spoleto. I was already his friend and I went to see his shows. Our collaboration initiated with lyrical opera, Bizet's Carmen, very particular and very debated, at the Arena in Verona. When Luca asked me to design the scenography and costumes for a new film and TV version, I accepted the challenge without a doubt, with great enthusiasm, because I immediately understood the great potential of the proposal*»⁷. Comforted by the sensitivity of a great cinematographer such as Vittorio Storaro, Ronconi found in Pier Luigi Pizzi a refined dialectical counterpart for



*Bizet, molto particolare e molto discussa, all'Arena di Verona. Quando Luca mi chiese di progettare per lui la scenografia e i costumi per Orlando Furioso in nuova versione cinematografica e televisiva, accettai la sfida senza esitazioni, con grande entusiasmo, perché capii subito le grandi potenzialità della proposta»⁷. Confortato dalla sensibilità di un grande direttore della fotografia quale Vittorio Storaro, Ronconi trova in Pier Luigi Pizzi la raffinata controparte dialettica per la 'costruzione' di questa nuova versione. Pizzi ha infatti una formazione da architetto ma soprattutto è uno dei più importanti scenografi e costumisti italiani, di teatro, di lirica e di cinema; si pensi solamente al suo importante lavoro con la Compagnia dei Giovani di Giorgio De Lullo e Romolo Valli o a quello con Fellini per il mai realizzato *Il viaggio di G. Mastorna*⁸. «Quando si è trattato di fare una serie televisiva, ho subito realizzato che il modo di rappresentazione dello spettacolo di Spoleto non avrebbe funzionato. Bisognava trovare un'altra forma narrativa, un altro linguaggio figurativo. Il punto di partenza è stato il paragone che Galileo fa fra il poema dell'Ariosto e quello del Tasso»⁹. Appassionato di letteratura, in grado di recitare a memoria interi carmi e poemi come ci ricorda il suo allievo e biografo Vincenzo Viviani¹⁰, di Galilei si conosce la passione per l'opera ariostesca che influenza in parte il suo *Argomenti e tracce d'una commedia* e la sua limitata produzione di sonetti. Oltre alle *Lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, redatte a Firenze nel 1588, Galileo si cimenta nelle Consi-*

the 'construction' of this new version. Pizzi in fact was trained as an architect, but is mostly one of the greatest Italian set and costume designers with experience in the theatre, the opera and the cinema; think only of his important work for Giorgio De Lullo and Romolo Valli's Compagnia dei Giovani, or of his collaboration with Fellini on a film that was never made, *Il viaggio di G. Mastorna*⁸. «When faced with a TV version I immediately understood that the way in which the play was represented at Spoleto would not have worked. We needed to find a different narrative form, a different figurative language. The starting point was the comparison Galileo makes between Ariosto's and Tasso's poems»⁹. Passionate about literature and capable of reciting by heart whole odes and poems, as his disciple and biographer Vincenzo Viviani recalls¹⁰, Galileo's passion for Ariosto is well known, and it had an influence on his *Argomenti e tracce d'una commedia* and on his limited production of sonnets. In additions to the *Lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, written in Florence in 1588, Galileo takes on the *Considerazioni al Tasso*¹¹, a passionate exercise in literary criticism where the defense of the «*Furioso*» in contrast to the «*Gerusalemme liberata*» is transformed into an extraordinary comparison/evocation of two different architectures of verse, which in fact cannot truly be compared, in the way that a bizarre *Wunderkammer* and a magnificent Palatine gallery cannot be compared¹². Ronconi and Pizzi inscribe the film version of «*Orlando*» in the



derazioni al Tasso¹¹, un appassionato esercizio di critica letteraria dove la difesa del «*Furioso*» nei confronti della «*Gerusalemme liberata*» si muta in una straordinaria comparazione/evocazione di due architetture di versi, fra loro diverse e imparagonabili come imparagonabili sono una bizzarra wunderkammer e una magnifica galleria palatina¹².

Ronconi e Pizzi inscrivono dunque il film dell'«*Orlando*» nell'immagine analogica di quel magnifico palazzo nelle cui sale, una volta 'entrati', si potranno cogliere gli svolgimenti delle fughe, degli inseguimenti e delle gesta di Angelica, dei paladini e dei loro nemici saraceni. Palazzo o labirinto, come amava definirlo Borges altro appassionato lettore del poema, che grazie allo scenografo milanese finirà per coincidere col Palazzo Farnese di Caprarola, costruito dal Vignola su un precedente bastione eretto da Antonio da Sangallo il Giovane.

«Abbiamo fatto diversi sopralluoghi, ma il colpo di fulmine è stato Caprarola, che conoscevo già, perché vi avevo ambientato alcune scene del film «*Le voci bianche*» di Pasquale Festa Campanile. Ronconi che non c'era mai stato, ne fu subito sedotto. È lì che abbiamo deciso di usare quegli interni come spazi della memoria. Vignola ci ha preso per mano, con lui abbiamo percorso l'intero palazzo, attraverso l'infilata delle stanze affrescate, nelle volte sotterranee, che abbiamo inondate, nelle cucine, salendo la scala elicoidale fino alle soffitte abbandonate. I nostri cavalli scultorei hanno percorso questi spazi, portando in giro i nostri eroi attraverso scenografie di boschi incantati. A Caprarola abbiamo girato quasi tutto il film, un anno intero, poi abbiamo lavorato a Cinecittà. Nel teatro 5 [il più noto, Fellini vi ha girato quasi tutti i suoi

analogical version of that magnificent palace in whose rooms, once 'entered' into them, the spectator can follow the developments of the escapes, chases and exploits of Angelica, the Paladins and their Saracen enemies. Palace or labyrinth, as Borges, who was a passionate reader of the poem, liked to define it, and which thanks to the Milanese stage designer would coincide with Palazzo Farnese in Caprarola, built by Vignola based on a previous bastion constructed by Sangallo il Giovane.

«We scouted several locations, but we were immediately taken by Caprarola, which I already knew, since I had set several scenes of the film «*Le voci bianche*» by Pasquale Festa Campanile there. Ronconi had never been there before, but was immediately seduced by it. It was there that we decided to use the interiors as spaces of memory. Vignola led us through the entire palace, the rows of rooms covered in frescos, the underground vaults, which we flooded, the kitchens, and climbing the helicoidal staircase up to the abandoned attics. Our sculptured horses moved through these spaces, carrying our heroes through scenographies of enchanted forests. For a whole year we shot almost the entire film in Caprarola, and the rest in Cinecittà. In set 5 [the most famous, since Fellini shot in it most of his films; author's note] we reconstructed Paris and its walls for the scene of the siege, set in a large hayloft, whereas in set 5 we reconstructed the island of Alcina and Bireno's episode. In Cinecittà we also recreated a copy of the Teatro Farnese at the Pilotta Palace in Parma for Olimpia's episode and the attic in which a moon is built with bricks like a furnace. Ronconi, for both his and our fortune, had an attentive eye, the capacity to grasp the opportunities and interesting aspects that each place that I proposed offered, despite



film N.d.A.] abbiamo ricostruito Parigi e le sue mura per la scena dell'assedio ambientata in un grande fienile, mentre nel teatro 12 allagato abbiamo ricostruito l'isola di Alcina e l'episodio di Bireno. A Cinecittà abbiamo anche ricostruito una copia del Teatro Farnese alla Pilotta di Parma per l'episodio di Olimpia e la soffitta dove si trova una luna costruita in mattoni come una fornace. Ronconi, per sua e nostra fortuna, aveva un occhio attento, la capacità di afferrare le opportunità e l'interesse che offriva ogni luogo che gli proponevo, nonostante venisse da un'esperienza completamente diversa, appunto, dall'"Orlando" teatrale. Girammo anche alle terme di Caracalla e a Santa Maria in Cosmedin, quasi sempre di notte. All'epoca avevo lavorato con tanti altri registi, ma non avevo mai rinunciato alla mia personalità, al mio rigore che sicuramente era legato anche alla mia formazione di architetto. Con Luca fu un'esperienza diversa e molto importante per me, anche se non ho mai abdicato al mio ruolo, perché mi ha aperto nuove prospettive nell'universo della fantasia, nell'immaginazione. Sono entrato nel suo mondo visionario non per questo adeguandomi alla sua poetica ma piuttosto equilibrandola, preservando il mio stile e la mia identità, anche in tutte le altre avventure vissute assieme: il "Nabucco", del Maggio Musicale Fiorentino, la tetralogia di Wagner, "Le Baccanti" al Burgtheater di Vienna, l'"Oberon" a Berlino, tra le tante. Tutte esperienze diverse legate da un'attitudine di ricerca, da una metodologia precisa, da una passione condivisa»¹³.

Destinata a sollevare lodi e critiche come il suo diverso gemello teatrale, la trasposizione dapprima cinematografica¹⁴ e poi televisiva, pur se ancora trasmessa in bianco e nero, ebbe comunque grande successo diventando uno dei più memorabili spettacoli

the fact that he came from a completely different experience, that is from the theatrical version of the "Orlando". We also filmed at the Baths of Caracalla and at Santa Maria in Cosmedin, mostly by night. I had worked with many directors by then, but had never sacrificed my personal character and my rigour, which was certainly linked to my training as an architect. My experience with Luca was different and very important for me, although I never abdicated from my role, since it opened new perspectives on the universe of fantasy and imagination. I entered his visionary world not exactly adapting myself to his poetics, but rather balancing it, preserving my style and identity. The same is true for all our adventures together: "Nabucco", for the Maggio Musicale Fiorentino, Wagner's tetralogy, "The Bacchae" at the Burgtheater in Vienna, "Oberon" in Berlin, among many others. Each a different experience connected by an attitude of research, a precise methodology and a shared passion»¹³.

Destined to raise both praise and criticism like its theatrical twin, the film¹⁴ and later TV version, although still in black and white, was however very successful and became one of the most memorable productions of the golden age of State television. It was an original production for television which from an absolutely autonomous position regarding the debate that characterised the architectural culture in Italy at the time of La Tendenza, with its great fascination for the theatre and for 'the city as fixed stage for human events', managed to grasp its most pure essence expressing a wonderful balance between avant-garde and tradition; reconciling without any sign of contradiction the peculiar traits of Italian culture and the most radical experimentation, ultimately embodying the aura of Vignola which marked the entire operation since the beginning.

dell'epoca aurea della televisione di Stato. Originale televisivo che da una posizione assolutamente autonoma rispetto al coevo dibattito che contraddistingueva allora la cultura architettonica italiana della Tendenza, con la sua profonda fascinazione per il teatro e per *'la città come scena fissa delle vicende umane'*, riusciva a cogliere di quella il più puro spirito esprimendo un mirabile equilibrio fra avanguardia e tradizione; conciliando senza alcuna contraddizione i caratteri peculiari della cultura italiana con la più radicale sperimentazione finendo per incarnare l'aura vignolesca che segna sin dalla radice l'intera operazione.

Del resto possiamo dire che sia Vignola a sovrintendere il lavoro di Pizzi non solo a Caprarola ma anche a Bagnaia, dove il film del '64 trovò uno dei suoi set in quella Villa Lante da sempre attribuita al Barozzi. Un Vignola non più imprigionato nel cliché della rigidità della *Regola*¹⁵, ma – come sottolinea Paolo Portoghesi – anticipatore delle tensioni sperimentali del Barocco dall'interno della più matura maniera dell'architettura all'antica¹⁶.

È in questo mirabolante teatro/set architettonico, nell'episodio della scala regia, che si conciliano gli opposti; che si fondono sia l'elica che il cilindro. Ovvero l'eccezione alla regola e la sua esatta applicazione. È qui che l'osservatore *«arrivato in cima, dove il movimento elicoidale si arresta [...], ammira stupefatto la luce radente che esalta la sinfonia dei colori sulle pareti e nelle nicchie senza che un solo spiraglio abbagliante infastidisca i suoi occhi. La scala bramantesca del Belvedere, gli studi di Leonardo, la fiabesca quadrupla spirale di Chambord, questo insieme di immagini vive, in nuce, nella scala del Vignola, si mescola nella nostra memoria ad altri esperimenti mirabili che in seguito condurranno Ottaviano Mascherino, suo probabile allievo, e poi Francesco Borromini, Alessandro Specchi, Bernardo Vittone e di lì, via via, fino a Hector Guimard, a Gustave Perret, a Frank Lloyd Wright a New York, nel Guggenheim Museum, dove il ruolo delle grottesche e dei paesaggi voluti dal Vignola sarà svolto da opere destinate ad alternarsi all'infinito. Non è forse la scala a chiocciola, memore di conchiglie e di viticci, forma nascosta della molecola del DNA, l'emblema stesso dell'eterno ritorno?»*¹⁷.

Il lavoro di Ronconi e Pizzi sull'Ariosto, magicamente sospeso fra rigore e immaginazione, nel suo conciliare gli opposti finisce dunque per specchiarsi non più o non solo in Caprarola o nel ligneo Teatro Farnese incastonato nella Pilotta di Parma – citato letteralmente nel film televisivo – ma in un'altra architettura farnesiana del Vignola facendone metafora del nostro operare: il non-finito palazzo di Piacenza la cui pianta, coniugando senza alcuna contraddizione l'esatta geometria palatina al luogo del rito e del possibile racchiuso dall'emiciclo del teatro ricavato nel cortile, ci fornisce ancora oggi la più vivida illustrazione di questo ciclico sognare il già sognato che il *«Furioso»* televisivo celebra ad ogni nuova visione. Una condizione à la Borges da sempre necessaria all'architettura, che solo *«fra l'aurora e il ponente»* può ritrovare ogni volta la sua – ad un tempo vibratile e ferma – ragion d'essere.

¹ *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, – le cortesie, l'audaci imprese...». Ma perché seguire a leggere "L'Orlando Furioso" ora che al regista Luca Ronconi, o allo scrittore Edoardo Sanguineti, o a chi sa chi (certe idee vagano nell'aria, la paternità è sempre incerta) è saltato in mente di tradurre in spettacolo il poema ariostesco, e in due ore si può averlo tutto sotto gli occhi? Rassicuratevi. Non è il caso di indignarsi né tanto meno di gridare alla profanazione: non è il "Furioso" ciò che il Festival dei Due Mondi presenta da ieri sera nella chiesa di San Nicolò; ma soltanto i materiali che tutti conoscono di un poema che pochi hanno letto, o letto per intero. Per intenderci: è come se i "pupi" siciliani o i cantastorie padani adottassero quelle concezioni e tecniche teatrali che chiedono la partecipazione del pubblico o che cercano di coinvolgerlo. Ma senza spocchia e senza terrorismo, tanto che può succedere che una parte degli spettatori rimanga inerte, mentre i più curiosi e intraprendenti finiscano loro per coinvolgere gli attori. [...] Si sarà capito, speriamo che questo "Orlando Furioso" cresce in un'allegria baroica su cui le ottave dell'Ariosto piovono a raffiche, il più delle volte incomprensibili come le vicende che si rappresentano. Ma dove potrebbero trovare il fiato gli interpreti se, quando non recitano, corrono come forsennati, trascinano i carrelli, regolano il traffico degli spettatori o li trattengono allacciandosi in catena? Chi ha un'in-*

For that matter, we could say that Vignola 'supervised' Pizzi's work not only in Caprarola, but also at Bagnaia, where Villa Lante, which has always been attributed to Barozzi, was used as one of the sets for the 1964 film. A Vignola no longer imprisoned by the cliché of the rigidity of the *Regola*¹⁵, but – as Paolo Portoghesi underlines – who anticipates the experimental tensions of the Baroque period from within, in the most experienced manner of ancient architecture¹⁶.

It is in this extraordinary architectural theatre/set, in the episode of the royal staircase, that opposites are reconciled; that both the helix and the cylinder blend into one. In other words the exception to the rule and its exact application. It is here that the observer *«having reached the top, where the helicoidal movement stops [...], admires in utter amazement the radiant light exalted by the symphony of colours on the walls and niches without a single shining spiral bothering his eyes. Bramante's Belvedere staircase, Leonardo's studies, Chambord's fabled quadruple spiral, this ensemble of images lives in Vignola's staircase, it blends in our memory together with other wonderful experiments that others will carry out later, such as Ottaviano Mascherino, perhaps a disciple of his, and then Francesco Borromini, Alessandro Specchi, Bernardo Vittone and so on, until reaching Hector Guimard, Gustave Perret, and Frank Lloyd Wright in New York, at the Guggenheim Museum, where the role of the grotesque and of the landscapes desired by Vignola are carried out in works destined to be alternated to infinity. Does not the spiral staircase recall seashells and tendrils, the hidden form of DNA molecules, the emblem itself of the eternal return?»*¹⁷.

Ronconi and Pizzi's work on Ariosto, magically suspended between rigour and imagination, in its reconciling of opposites thus ends by being reflected not only in Caprarola or in the wooden Teatro Farnese, set at the Pilotta Palace in Parma – quoted literally in the TV version – but also in another of Vignola's works for the Farnese family, turning it into a metaphor of our way of operating: the unfinished Palace in Piacenza whose plan, which combines without contradictions the exact Palatine geometry of a place of ritual and of the possible enclosed by the hemicycle of the theatre set in the courtyard, provides us still today with the most vivid illustration of this cyclical dreaming of the already dreamt that the TV version of *«Orlando Furioso»* celebrates every time it is seen. A condition à la Borges which has always been necessary to architecture, that can only find its *raison d'être* – both vibrating and still at the same time – *«fra l'aurora e il ponente»*.

Translation by Luis Gatt

¹ *«The women, the knights, the arms, the love affairs, - the curtsies, the daring exploits...». But why should one continue to read "Orlando Furioso" now that director Luca Ronconi, or writer Edoardo Sanguineti, or who knows who (some ideas are blowing in the wind, their authorship is always uncertain) came out with the idea of translating Ariosto's poem into a spectacle for the theatre and in two hours you can see it all before you? Set your mind at rest. It is not necessary to become indignant or to denounce a sacrilege: it is not the "Furioso" itself that the Festival dei Due Mondi presents as of yesterday in the church of San Nicolò but only the material that everybody knows taken from a poem that few have read, at least completely. In other words it is as though the Sicilian "pupi" or the troubadours of the Po valley had adopted those theatrical concepts or techniques which require the participation of the audience or attempt to involve it. But without snobbery or terrorism, to the extent that part of the spectators may remain inert whereas those who are more curious and daring end by involving the actors themselves. [...] As you may have understood, we hope that this "Orlando Furioso" develops in a joyful din which Ariosto's octaves rain upon, mostly unintelligibly, like the actions that take place. Yet where could the actors catch their breath if, when they are not speaking their parts they are running like mad, pushing trolleys around, directing the traffic of spectators, or detain them by forming chains? Whoever has a rough idea of the text passes the time catching a verse here and there, recognising a character, recalling an episode. Those who don't, or have forgotten it, moves through the show like at a fair, or at a pavilion of wonders. If we set good intentions apart (which will appear, if they do, when this "Orlando Furioso" is presented in city squares) and overlook those compliments of an aesthetic nature which invariably surface, what remains is a probably useless and certainly somewhat crazy "kermesse"».», A. Blandi, Ariosto 'drive-in' al Festival di Spoleto, La Stampa, 6 July 1969, p. 7.*

² Cf. C. Longhi (ed.), *Conversazione con Edoardo Sanguineti* (Genova, 22 April, 1993), in E. Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Il Nove, Bologna 1996.

³ Cf. C. Longhi, *Lo spettacolo infinito dell'Orlando teatrale*, in *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, Bur Rizzoli, Milano 2012, pp. 11-43.

farinatura del testo inganna il tempo captando qua e là un verso, riconoscendo un personaggio, riascoltando un episodio. Chi ne è digiuno, o lo ha dimenticato, s'aggira nello spettacolo come in una fiera o in un padiglione delle meraviglie. Mettiamo da parte le buone intenzioni (che verranno fuori, se verranno, quando questo "Furioso" scenderà nelle piazze) e sorvoliamo sui compiacimenti estetizzanti che, inevitabilmente, affiorano: rimane una "kermesse" probabilmente inutile e indubbiamente un poco folle.», A. Blandi, Ariosto 'drive-in' al Festival di Spoleto, La Stampa, 6 luglio 1969, p. 7.

² Cfr. C. Longhi (a cura di), *Conversazione con Edoardo Sanguineti* (Genova, 22 aprile, 1993), in E. Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Il Nove, Bologna 1996.

³ Cfr. C. Longhi, *Lo spettacolo infinito dell'Orlando teatrale*, in *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, Bur Rizzoli, Milano 2012, pp. 11-43.

⁴ Dopo aver calcolato le scene per un decennio Ronconi esordisce alla regia nel 1963 con la compagnia Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté dirigendo *La buona moglie* di Goldoni. Ricordiamo qui il grande successo riscosso con *I lunatici* di Middleton e Rowley. Lo spettacolo rappresentato a Urbino nel 1963 e subito osannato dalla critica, pone Ronconi fra il gotha della ricerca teatrale italiana consentendogli di essere chiamato da subito ad insegnare recitazione all'Accademia Silvio D'Amico.

⁵ *Conversazione con Luca Ronconi* (Roma, 10 marzo 1996), in C. Longhi (a cura di), *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, cit. p. 301.

⁶ In una prima fase Ronconi pensa infatti di girare due film diversi, da trasmettere nel medesimo momento sia sul primo che sul secondo canale della televisione di Stato, così da permettere agli spettatori di scegliere il proprio percorso narrativo. L'ovvio diniego dei dirigenti Rai e l'impossibilità tecnica di consentire una tale partecipazione attiva degli spettatori – dato l'allora esiguo numero di televisori dotati di telecomando con cui anticipare di fatto lo 'zapping' – faranno cadere fin da subito questa ipotesi.

⁷ Cfr. M. Vallora, *Di tanti Orlandi... intervista a Pier Luigi Pizzi*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra svoltasi a Villa D'Este, Tivoli, 15 giugno-30 ottobre 2016, promosso dal Mibact e dal Polo Museale del Lazio, Officina Libreria, Milano 2016, pp. 321-335.

⁸ «D'accordo con il regista, nella tarda primavera '66 Luigi De Laurentis, organizzatore del film, scrittura come art director Pier Luigi Pizzi, di cui Fellini aveva ammirato in teatro le scenografie per "Il giuoco delle parti" di Pirandello, della compagnia De Lullo-Valli.», T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, pp. 364-365

⁹ *Conversazione con Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 ottobre 2017.

¹⁰ «Aveva a mente, tra gli autori latini, gran parte di Virgilio, d'Ovidio, Orazio e Seneca, e tra i toscani quasi tutto il Petrarca, le rime del Berni, e poco meno che tutto il poema di Lodovico Ariosto», V. Viviani, *Racconto storico della Vita di Galileo*, vol. XIX ed. nazionale delle Opere di Galilei, Firenze 1968, p. 627; cfr. ora B. Basile (a cura di), *Vita di Galileo*, Roma 2001.

¹¹ Cfr. G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1943, pp. 87-229.

¹² «Mi è sempre parso e pare, che questo poeta [il Tasso, N.d.A.] sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini grezzo, povero e miserabile; e all'opposito, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giustamente d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia diletto di adomarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza.» G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, c. 1589-1595, in Ed. Naz. IX, p. 69.

¹³ *Conversazione con Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 ottobre 2017.

¹⁴ La versione cinematografica de «L'Orlando Furioso» uscì nel 1974 ridotta ad una durata di due ore, sulle sei che andranno in onda solo l'anno successivo a causa delle complesse problematiche di post-produzione.

¹⁵ «L'idea di concentrare in un mucchietto di tavole incise in rame (trentadue nell'editio princeps) i segreti dell'armonia architettonica non giovò alla fama del Vignola come architetto. Al contrario gli appiccicò un'etichetta quella di burocrate, di riduzionista, di ragioniere dell'architettura e quindi di mediocre divulgatore di un linguaggio creato da altri che la critica ha stentato a levargli di dosso.», P. Portoghesi, prefazione a B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008, p. 6.

¹⁶ «Caprarola applica rigorosamente le regole ma, come Vignola stesso ammetteva le declina nel controllo rigoroso della visione e se necessario le corregge perché ciò che l'osservatore percepisce non si allontani dall'armonia numerica delle parti. Nel mitico racconto che ascolta chi visita la rocca abitata e ne segue lo svolgersi nell'inesauribile varietà degli ambienti, l'architetto come il regista cinematografico di un kolossal, lascia che gli sceneggiatori (i dotti redattori dei programmi iconologici) e gli attori (la legione di pittori e decoratori che in pochi anni riempiono migliaia di metri quadrati di intonaci ancora freschi, attentamente predisposti da un esercito di muratori) facciano il loro lavoro in libertà ma tenendo presente che solo nel montaggio, nella sequenza cioè delle immagini incatenate dai percorsi possibili, si compirà il miracolo dell'azione rivelatrice.» Ivi, p. 8.

¹⁷ Ivi, p. 9.

⁴ After 10 years of experience as an actor Ronconi debuted as a director in 1963 with the Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté company directing Goldoni's *La buona moglie*. He was very successful with Middleton and Rowley's *I lunatici*. The show, presented in Urbino in 1963 was immediately hailed by the critics, placing Ronconi among the elite of Italian research in the theatre, which also gave him the opportunity to teach acting at the Accademia Silvio D'Amico.

⁵ *Conversazione con Luca Ronconi* (Roma, 10 March 1996), in C. Longhi (ed.), *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, cit. p. 301.

⁶ At a first stage Ronconi in fact thought about shooting two different films to be transmitted simultaneously on both Rai TV channels, so as to allow the spectators to choose their narrative, yet on the one hand the expected refusal by the Rai directives, and on the other the lack of the technical possibility for the spectator to actively participate in the idea – due to the fact that very few viewers had remote controls at the time and thus could not 'zap' between channels – would soon eliminate this hypothesis.

⁷ Cf. M. Vallora, *Di tanti Orlandi... intervista a Pier Luigi Pizzi*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (eds.), *I voli dell'Ariosto*, catalogue of the exhibition presented at Villa D'Este, Tivoli, 15 June-30 October 2016, promoted by Mibact and by the Polo Museale del Lazio, Officina Libreria, Milan 2016, pp. 321-335.

⁸ «In agreement with the director, in the late Spring of 1966 Luigi De Laurentis, producer of the film, appointed as art director Pier Luigi Pizzi, whose set designs for the theatre production of Pirandello's "Il giuoco delle parti", performed by the De Lullo-Valli company Fellini had admired.», T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, pp. 364-365

⁹ *Conversazione with Pier Luigi Pizzi*, Venice, 20 October 2017.

¹⁰ «He knew by heart, among the Latin authors, large sections of Virgil, Ovid, Horace and Seneca, and among the Tuscans almost all of Petrarch, Berni's rhymes and practically all of Ludovico Ariosto's poem.», V. Viviani, *Racconto storico della Vita di Galileo*, vol. XIX Ed. Nazionale delle Opere di Galilei, Firenze 1968, p. 627; Cf. B. Basile (ed.), *Vita di Galileo*, Roma 2001.

¹¹ Cf. G. Galilei, *Scritti letterari*, ed. A. Chiari, Firenze 1943, pp. 87-229.

¹² «It always appeared to me, and it seems, that this poet [Tasso, author's note] is stingy, poor and miserly in his inventiveness; on the other hand Ariosto is magnificent, rich and remarkable: and when I consider the knights with their actions and events, and all the other fables narrated in this poem, it seems to me to have entered the studio of some curious little man, who has taken pleasure in decorating it with things that, due to their antiquity or rarity or for some other reasons appear to be mementos of pilgrimages but which in fact are small things such as a fossil crab, a dry chameleon, a fly and a spider in a piece of amber, some of those clay dolls that they say are found in ancient Egyptian tombs, and as for paintings a sketch by Baccio Bandinelli or by the Parmigiano, and other similar stuff; however, when I enter the Furioso I see a wardrobe opening, a tribune, a royal gallery, decorated with a hundred ancient statues by the greatest sculptors, with infinite stories within, and the greatest works by illustrious painters, a great number of vases, crystals, agates, lapis lazuli and other jewels, and finally full of rare, precious, wonderful and excellent things.» G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, c. 1589-1595, in Ed. Naz. IX, p. 69.

¹³ *Conversazione with Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 October 2017.

¹⁴ The film version of «Orlando Furioso» which came out in 1974 was reduced to two hours from the six that would be broadcast the following year, due to a series of complex issues related to the post-production phase.

¹⁵ «The idea of concentrating in a small heap of engraved copper tablets (thirty-two in the editio princeps) the secrets of architectural harmony did not do much in favour of Vignola's fame. On the contrary it resulted in his categorisation as a bureaucrat, a reductionist, an architectural accountant and therefore a mediocre populariser of language created by others, labels which critics have attempted to rid him of.», P. Portoghesi, preface to B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milan 2008, p. 6.

¹⁶ «Caprarola rigorously applies the rules yet, as Vignola himself admitted, he interprets them in strict control of vision and if necessary corrects them so that what the viewer perceives is not too far removed from the numerical harmony of the parts. In the mythical story that he who visits the inhabited rock listens to and which takes place in a never-ending variety of spaces, the architect like the film director of epic films, allows the screenwriters (cultured scriptwriters of iconological programmes) and actors (the legions of painters and decorators who in a few years will cover thousands of square metres of still fresh plaster, carefully placed there by an army of masons) to carry out their work freely yet bearing in mind that only in the montage stage, that is in the sequence of images linked by possible paths, will the miracle of the revealing action take place.» Ibid., p. 8.

¹⁷ Ibid., p. 9.

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >