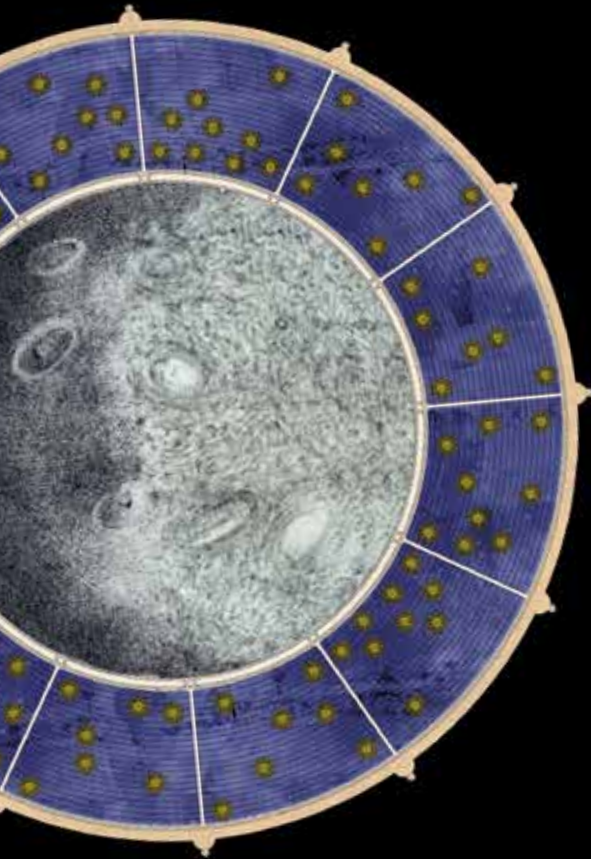


STAGIONE 26/27

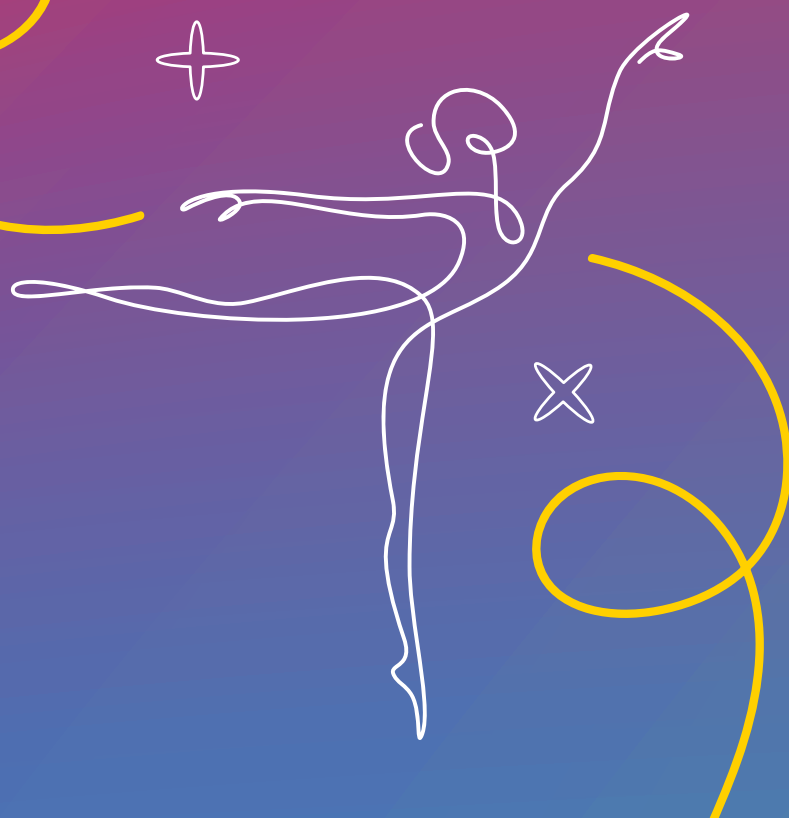
Orlando furioso

di Ludovico Ariosto



TEATRO 75
NAZIONALE ANNI
GENOVA

Good energy Good vibes



Investire nella musica, nella cultura e nell'arte, per investire nel futuro.

Essere sostenibili per noi non è solo realizzare una transizione ecologica giusta, ma anche creare valore per le comunità attraverso le passioni che le animano. Per questo contribuiamo a rendere possibili eventi musicali e, sostenendo talenti emergenti e artisti affermati, esprimiamo creatività e condividiamo energia.



www.grupporen.it

Indice

Quella perenne verità di tutti

di Margherita Rubino
p 3

Il poema dello smarrimento Intervista a Davide Livermore di Andrea Porcheddu

p 5

La vertigine alla fine del mondo

di Carlo Sciacaluga
p 11

Ariosto e l'arte del levare di Marco Berisso

p 12

Dell'universale fragilità di Daria Bignardi

p 13

I travestimenti del destino di Gianluca Falaschi

p 14

Le musiche

interventi di Marco Benz Gentile
Sabina Colonna-Prete
p 15

Le scene e le luci

interventi di Francesco Calcagnini
Eleonora Peronetti
Aldo Mantovani
p 16

Le donne, i cavalieri...

I personaggi visti
da chi li interpreta
p 18

Sinossi dello spettacolo

p 23

Biografie del cast

p 27

L'universo del Furioso

rassegna di eventi
p 31



Orlando furioso

di Ludovico Ariosto

Prima assoluta

Teatro Ivo Chiesa, Genova
8 - 18 ottobre 2026

Tournée 2026 -2027

Teatro della Pergola, Firenze
12 –17 gennaio
Teatro Mercadante, Napoli
20 – 24 gennaio
Teatro Storchi, Modena
28 – 31 gennaio
Teatro Carignano, Torino
2 – 14 febbraio

Teatro Ponchielli, Cremona
16 – 17 febbraio
Teatro Fraschini, Pavia
19 – 21 febbraio
Teatro Rjeca, Fiume
24 – 25 febbraio
Politeama Rossetti, Trieste
27 – 28 febbraio

I disegni in copertina
e all'interno sono
di Francesco Calcagnini

Tutte le foto, scattate durante
le prove, sono di Masiar Pasquali

Orlando furioso

di Ludovico Ariosto

regia
Davide Livermore

drammaturgia e dialoghi
Linda Gennari, Davide Livermore
Fulvio Pepe, Carlo Sciacaluga

musiche dal vivo
Ensemble La Chimera:
Sabina Colonna-Preti
Maria De Martini
Francesco Zoccali

arrangamenti
e musiche originali
Marco Benz Gentile

costumi Gianluca Falaschi

scene Eleonora Peronetti
in collaborazione con
Opéra di Monte-Carlo

disegni Francesco Calcagnini

luci Aldo Mantovani

progettazione trucco
e parrucco
Bruna Calvaresi

regista collaboratore
Carlo Sciacaluga

regista assistente
Olivia Manescalchi

costumista collaboratore
Gian Maria Sposito

direttore di scena
Fabrizio Montalto
capo macchinista
Nathan Copello
macchinista Massimo Stefanini
capo elettricista Marco Giorcelli
fonici Edoardo Ambrosio

Andrea A. Barnaba
sarte Milena Nicoletti
Giulia Iacovacci
trucco e parrucco
Barbara Petrolati

produzione
Teatro Nazionale di Genova
Teatro Nazionale Croato di
Fiume - Hnk Ivana Pl.Zajca
U Rijeci

Si ringrazia
Luciana Eni
Diego Cerami
Alice Medici
Simona Catizone
Francesco Giusta

TEATRO NAZIONALE DI GENOVA
direttore Davide Livermore
direttrice artistica junior
Princess Isatu Hassan Bangura
teatronazionalegenova.it

riduzione e adattamento
Margherita Rubino

personaggi

Angelica / Melissa
Rinaldo / Zerbino

Orlando / Luna

Ruggiero / Briegliadoro
Medoro / Rodomonte

Astolfo / Bradamante
Carlo Magno

Alcina / Cimosco
Cloridano
Soldati saraceni

Narratore-Coro
San Giovanni Evangelista
Sole

Anima Mundi

interpreti

Anna Della Rosa

Linda Gennari

Mariangela Granelli

Laura Marinoni

Annamaria Ghirardelli

Fulvio Pepe

Silvia Bennett

Il cavallo Briegliadoro è stato realizzato
da Salvatore Muzzi



main partner



Exclusive Hospitality Partner
Hotel Bristol Palace

HUMAN
pride

Quella perenne verità di tutti

di Margherita Rubino

Se dramma significa ‘azione’, *Orlando furioso* (1532) è tanto un poema epico-cavalleresco quanto un poema a suo modo ‘drammatico’. Decine e decine e altre decine di azioni si incatenano e si sciolgono, oppure non si sciolgono, restano sospese, o finiscono con la sconfitta, o con la vittoria, con la gioia o, come nei versi finali, con la morte. Si può intravederle tutte, se si assume il valore esemplare di ogni azione e si legge e si vede in scena dietro, ad esempio, al duello iniziale tra Bradamante e Sacripante: ogni duello, ogni scontro, ogni battaglia del poema. Oppure, dietro l’affetto di Cloridano per Medoro e di Medoro per Dardinello, tutti gli affetti amicali e nobili che si inseguono in questo capolavoro di sgargiante umanità. Solo assumendo una serie di episodi come emblematici di tutti gli altri si può accettare una riduzione che arrivi a rappresentare una sequenza di otto scene. Azione insopportabile sulla carta: ma queste otto scene possono aumentare il pubblico dei lettori, allargandolo a quello vasto e diverso degli spettatori. Pochi leggono oggi un poema cinquecentesco di 46 libri, composto da quasi cinquemila ottave. Eppure si tratta di una di quelle meraviglie per cui l’Italia è l’Italia, un capolavoro in versi di comprensione affettuosa del mondo, ispiratore a sua volta di melodramma e musica infinita. Non vi è dubbio che nel *Furioso* esista un atteggiamento vocativo verso tutti, un pubblico ideale, oltre a quello di corte, cui ci si rivolge e a cui si riserva il ‘voi’. E non vi è dubbio che Ludovico Ariosto avesse una vocazione teatrale. Non occasionale, non esibita per vanto, ma fisiologica, così forte e innata, che ben prima del *Furioso* (1516-1532) a lui si deve la nascita della Commedia italiana. La sua *Cassaria* (in prosa, 1508) è la prima commedia moderna, dopo decenni di rappresentazioni alle corti rinascimentali di commedie antiche, dapprima messe in scena direttamente in latino e in una seconda fase, poi, in volgare. La terza fase è quella creativa, quella inaugurata da Ariosto.

Cassaria contamina, sì, alcune commedie di Plauto, ma elaborando una composizione originale e indipendente, della cui novità Messer Lodovico era ben conscio (“Nova comedia v’appresento, piena / di varii giochi che né mai latine/ né greche lingue recitano in scena”). Creò un genere. Ma la *Cassaria* resta un esperimento, una pièce che si legge a fatica. Più facile studiarla che tradurla su un palcoscenico. Nessuna delle cinque commedie dell’Ariosto fu un successo, se pure fu lui a servire su un piatto d’argento la nascente domestichezza con un genere non praticato da un millennio, quella che portò presto a *La mandragola* di Niccolò Machiavelli. Ariosto, un certo teatro lo aveva dentro, ma era tanto più vasto di quello che potevano contenere i cinque atti di una commedia. Il suo teatro davvero coincideva col mondo – parola chiave, voluta dal regista e cantata da tutti gli attori nella premessa a questo allestimento del Teatro Nazionale di Genova. Nella riduzione si susseguono solamente ottave scritte dal poeta. Dette dai suoi personaggi: Angelica e Orlando, Carlo Magno e Rinaldo, Ruggiero e Alcina, Melissa, Cimosco, Briegliadoro e tanti altri. Volte alla prima persona, poiché teatro deve essere e i personaggi dicono la propria storia, le proprie scelte, le azioni che stanno eseguendo o subendo, in modo tale che, mentre le eseguono, si descrivono. Ottave allontanate, ravvicinate o ricollegate. Ma sono sempre, tutte, ottave e endecasillabi che vengono detti così come furono scritti, esattamente seicento anni fa. E bastano queste otto scene, recitate a teatro, a cavar fuori il gioco sublime del poema, l’eterno e il moderno che ne fanno parte. L’arroganza di Cimosco, che con le sue armi potenti e nuove crede di massacrare chiunque. La sensibilità dell’autore, che per bocca di Rinaldo esalta il diritto delle donne di amare chi vogliono (“Son fatte, in questo mondo disuguale / veramente alle donne espressi torti” , IV, 66) o in prima persona condanna violenze o stupri (“parmi non sol gran mal, ma che l’uom faccia / contra natura, e sia di dio ribello, / che

Il poema dello smarrimento

Intervista a Davide Livermore di Andrea Porcheddu

s'induce a percuotere la faccia / di bella donna, o romperle un capello" (V, 17-20) ed esalta lo specifico femminile ("Le donne son venute in eccellenza/ di ciascun'arte ove hanno posto cura" XX, 6-8). Lo stupore divertito, il comico, il grottesco, il paradossale, che alla lettura si ammirano, in scena fanno di più, fanno stupire, fanno ridere, fanno godere con la felicità infantile di chi riscopre un mondo intero, del tutto improbabile e del tutto vero.

La follia è la condizione di Orlando, 'furens' come il probabile modello del titolo, *Ercole furente* di Seneca (unico frequentato con Terenzio e Plauto, in un mondo privo da un

millennio di teatro regolare, in un'epoca dove venivano èditi duemila anni dopo, tra 1494 e 1518, i tragici greci). La follia è la condizione di tutti, quella che da sempre pare dominare nel mondo.

Oggi, forse, un po' di più.

Margherita Rubino
è critico teatrale, docente
e autrice.

Incontro Davide Livermore in una pausa delle prove di *Orlando furioso*. Il clima è di grande entusiasmo e di sotteso timore: le attrici e l'attore, raccolti attorno a un tavolo per misurarsi con le ottave di Ariosto, sentono la responsabilità di un compito non facile. Tutto intorno strumenti musicali dalla foggia e dal suono cinquecentesco, antico e affascinante. Nell'aria, echeggia ancora l'eco del celebre allestimento fatto da Luca Ronconi nel 1969, diventato poi serie tv nel 1974. Immagino una parte del teatro italiano che dirà: "Dopo *Il lutto si addice ad Elettra*, dopo *Oresteia*, adesso Livermore fa *Orlando furioso*: vuole rifare Ronconi!"

Naturale allora partire proprio da qui, e chiedere a Livermore perché portare in scena oggi l'*Orlando furioso*?

— E allora quando metto in scena *Traviata* voglio fare Luchino Visconti? A me non interessano i confronti ma l'*Orlando furioso*. A me interessa un'altra questione: capire se siamo ancora capaci di affrontare Ariosto senza chiedergli preventivamente scusa perché è difficile.

Ci sono opere che non hanno nessuna intenzione di venirci incontro. E fanno bene. Tante persone cantano bene, pochissime possono cantare la *Regina della Notte*. Tanti danzano magnificamente, pochissimi possono affrontare certi estremi del repertorio. Non è una questione morale: è una questione tecnica. Se non riesco a suonare le note alla velocità con cui sono state scritte, non cambio le note: studio. Se per mettere in scena Shakespeare devo correggere Shakespeare perché temo che il pubblico non lo capisca, ho due possibilità: o non credo nel pubblico oppure non credo in me stesso. In entrambi i casi Shakespeare è innocente.

Ariosto è piuttosto maleducato: pretende moltissimo. E trovo questa maleducazione meravigliosa.

***Orlando furioso*, dunque è un estremo, un punto limite?**

— Mi viene in mente Goethe quando chiedeva ai suoi attori di rimanere in equilibrio su un filo invisibile sopra un abisso. L'attore non deve cadere nell'abisso. Deve farlo vedere allo spettatore. Questo è Ariosto. Una lingua altissima, una struttura metrica ferrea e, dentro quella struttura, una libertà immaginativa quasi oscena. Devi essere precisissimo per poter sembrare libero. È un paradosso che qualche volta il teatro contemporaneo dimentica: la libertà non nasce dall'approssimazione. Nasce dal dominio dello strumento. L'ottava deve diventare naturale senza cessare per un solo istante di essere ottava. Il pubblico deve sentire Ariosto, non la nostra fatica nel recitarlo.

Noi non dobbiamo abbassare Ariosto al nostro livello. Dobbiamo provare, per una sera, a salire al suo.

Ariosto ha aperto il Cinquecento, un secolo di grandi sperimentazioni teatrali e musicali. Basti citare non solo la commedia erudita, ma anche la commedia dell'arte o la famosa Camerata dei Bardi, dove si intuì la possibilità di mescolare i generi. In quel secolo d'oro, da Monteverdi in poi, prosa e musica hanno trovato nuove forme di dialogo. Mi sembra che questa sia un po' anche la tua ricerca, che abbia simbolicamente come rimando quel milieu...

— Mi sento crossover, ma non perché mi interessi 'contaminare' i generi. È una parola che mi piace poco: sembra che uno dei due abbia una malattia. Per me prosa e opera sono due fratelli che a un certo punto hanno litigato, probabilmente consigliati da pessimi avvocati. Io vengo da entrambi i mondi e continuo a non capire perché debbano ignorarsi. Mi è capitato di incontrare cantanti che non





sono mai stati a vedere uno spettacolo di prosa o altri che, dovendo fare *Otello* di Verdi, vanno a leggersi tutto Shakespeare. E mi è capitato di incontrare attori magnifici ai quali, se domandi cosa succede nella *Traviata*, compare una boccia d'acqua con pesci rossi nella testa. Perché dietro c'è un problema vero: abbiamo spezzato una storia teatrale che in Italia era una storia comune. Monteverdi, Goldoni, Rossini, Verdi, Donizetti, Pirandello, Puccini, Eduardo non abitano pianeti diversi. Siamo stati noi a costruire le frontiere. E poi abbiamo perfino inventato i decreti ministeriali per sorvegliarle. Il teatro italiano conosciuto nel mondo è tutto questo insieme. Se vogliamo tornare ad avere un respiro davvero internazionale che è l'identità teatrale italiana, dobbiamo smetterla di amputare metà della nostra storia per sentirci più moderni.

Ho messo in scena *The Turn of the Screw* contemporaneamente in prosa e in opera; nel *Lutto si addice ad Elettra* ho lavorato sul recitar cantando; nella tragedia greca ho riportato musica e danza al centro della scena, perché nell'Atene del V secolo erano lì.

Non sto inventando una contaminazione. Sto cercando di ricomporre una famiglia.

E allora in questa edizione dell'*Orlando furioso* che drammaturgia, che partitura troviamo?

— Otto scene. Ma soprattutto un mondo molto preciso. Il nostro *Orlando furioso* comincia alla fine.

C'è un aereo. Forse è l'ultimo aereo.

La voce del comandante annuncia che lo spazio aereo sta per essere chiuso per settantadue ore. Sono in corso trattative diplomatiche. Un rischio atomica. Esiste una minaccia HEMP, un impulso elettromagnetico capace di mettere fuori uso gran parte del nostro universo tecnologico. Sentiamo il rombo. Poi niente. Silenzio.

L'aereo rimane lì.

Ed è esattamente in quell'istante che sorgono i cavalieri e la fantasmagoria.

Abbiamo costruito una civiltà convinta di poter controllare tutto. Abbiamo consegnato la memoria al cloud, l'orientamento al GPS, le relazioni a uno schermo, una parte crescente della nostra immaginazione alle macchine. Poi basta un impulso. E tutta questa onnipotenza diventa improvvisamente plastica spenta. Che cosa rimane?

Un corpo. Una voce. La memoria. Un verso.

Ariosto.

Sull'ala di quell'aereo ci sono Fulvio e Silvia, i nostri "passanime": due esseri che stanno su una soglia e ci accompagnano da un mondo a un altro.

Non voglio fare uno spettacolo post-apocalittico. La catastrofe usata come arredamento teatrale mi interessa pochissimo. Quello che mi interessa è la perdita dell'orientamento. Perché *Orlando furioso* è esattamente questo: persone che cercano qualcosa e trovano altro; uomini che inseguono donne che amano altri uomini; persone che entrano in un bosco, cambiano strada, perdono il cavallo, perdono l'amore, perdono l'identità e, nel caso di

Orlando, perdono addirittura il senno.

È un poema fondato sullo smarrimento.

Noi possediamo più strumenti di orientamento di qualsiasi essere umano sia mai esistito e siamo, contemporaneamente, una società profondamente disorientata.

Questa contraddizione mi interessa enormemente. E poi c'è la Luna.

La Luna di Ariosto è il luogo dove finisce tutto quello che perdiamo sulla Terra. Anche il senno. Trovo drammaticamente divertente che per recuperare il senno dell'umanità sia necessario lasciare il pianeta. Evidentemente Ariosto aveva già qualche dubbio sulla reperibilità del prodotto.

Che risposta dunque?

— Non credo che il teatro debba "salvare" nessuno. Quando il teatro comincia a credere di salvare l'umanità diventa immediatamente insopportabile.

Può però ricordarci qualcosa.

Può ricordarci che prima dell'intelligenza artificiale esisteva l'intelligenza. E qualche volta era notevole. Ariosto racconta uomini e donne di cinquecento anni fa che sono terribilmente simili a noi, con una differenza: in alcuni casi sembrano conoscere molto meglio i propri desideri.

E soprattutto fa una cosa che cinquecento anni dopo continua a creare problemi: concede alle donne il diritto di desiderare.

Angelica non vuole Orlando.

Fine.

Il problema non è che Angelica non ama Orlando. Il problema è che Orlando considera inconcepibile non essere amato da Angelica. Ed è lì che impazzisce. Non impazzisce perché ama troppo. Impazzisce perché la realtà ha avuto l'insolenza di essere diversa dal racconto che lui si era costruito. Angelica vuole scegliere. Bradamante combatte, vince, ama Ruggiero e pretende di essere riconosciuta come sua pari. Alcina esercita il potere della fascinazione.

Melissa scioglie gli incantesimi: restituisce alla realtà ciò che la menzogna ha deformato.

Sono donne che agiscono. Intorno a loro diversi uomini fanno una figura piuttosto misera.

E trovo che Ariosto se ne diverta enormemente.

Per questo hai scelto un cast al 90% formato da donne attrici: una scelta importante...

— È una scelta radicale, ma non è un'operazione. Non ho scelto delle donne perché facesse strano vedere delle donne interpretare degli uomini. Ho scelto queste donne.

E vorrei essere molto preciso: Linda Gennari, Laura Marinoni, Anna Della Rosa, Mariangela Granelli e Annamaria Ghirardelli sono cinque attrici di una grandezza che permette di affrontare Ariosto senza proteggerlo, senza semplificarlo e soprattutto senza avere paura della sua lingua. Questo per me viene prima di qualsiasi discorso sul genere.

Sono attrici che hanno una cosa rarissima: quando entrano in scena portano con sé una storia teatrale, una qualità del pensiero, una tecnica e contemporaneamente una libertà. E il fatto che siano proprio loro a impossessarsi anche di questo universo maschile vanitoso, violento, infantile, ossessivo rende la scelta ancora più interessante.

Cinque attrici così ti consentono una cosa meravigliosa: puoi chiedere moltissimo. E Ariosto chiede moltissimo.

Devono tutte interpretare più personaggi – cavalli compresi. Forse anche questo è interessante: capire come avete distribuito questi personaggi, capire chi fa cosa...

— Sono partito prima di tutto dal suono. In questo tipo di teatro non credo che la verità debba nascere necessariamente da una ricerca psicologica preliminare. Può accadere il contrario.

Prima nasce il suono. Il suono produce una

verità. E da quella verità puoi poi scendere nel personaggio.

Carmelo Bene ce lo ha insegnato in maniera definitiva: la voce non è semplicemente il mezzo attraverso cui comunichiamo un pensiero. Può essere essa stessa pensiero. E naturalmente, avendo attrici di questa statura, ogni voce porta con sé un mondo completamente diverso.

Mariangela Granelli ha una voce che può avere il peso del bronzo e un'intelligenza attoriale formidabile. Può dare a Rodomonte una potenza quasi tellurica senza trasformarlo mai in una figurina epica. Ma la cosa che amo è che la stessa attrice sa poi affrontare Medoro con una grazia, una delicatezza, quasi una leggerezza amorosa che sembrano provenire da un altro corpo.

Passare da Rodomonte a Medoro senza mostrare il virtuosismo del passaggio: questa è grandezza.

Laura Marinoni possiede una qualità che considero rarissima: può essere enorme senza alzare il volume. Ha un'autorevolezza scenica quasi misteriosa. Può essere insieme terrena e metafisica, ironica e dolorosa. Per questo Astolfo può davvero partire per la Luna: se lo fa Laura, per qualche ragione noi ci crediamo. E il suo Carlo Magno possiede la stessa autorevolezza senza avere bisogno di esibirla.

Anna Della Rosa ha uno squillo straordinario, una precisione quasi musicale e nello stesso tempo una libertà feroce. La sua Angelica non fugge perché è fragile: fugge perché ha deciso. Quando un'attrice possiede quella qualità non devi spiegare l'indipendenza di Angelica: la vedi entrare in scena.

8 Annamaria Ghirardelli possiede una duttilità impressionante. Può essere seduttiva senza ridurre mai la seduzione a un codice, a un gesto, a una posa. Alcina non deve “fare la maga”: deve avere un potere tale che, quando trasforma gli uomini in alberi, il pubblico possa quasi pensare che se lo siano meritato.

E poi Linda Gennari, che possiede una qualità per me particolarmente preziosa in questo spettacolo: può attraversare il maschile e il femminile, la forza e la fragilità, il comico e il

perturbante senza mai dichiarare il passaggio. Non mette una maschera sopra un'altra. Le lascia convivere. Nella follia di Orlando questo diventa fondamentale, perché Orlando a un certo punto non sa più neppure quale sia il confine tra sé stesso, Angelica e l'immagine di Angelica che si è costruito.

E poi ci sono Fulvio Pepe e Silvia Bennett, che sono altrettanto decisivi perché tengono un'altra linea dello spettacolo: quella del racconto.

Fulvio ha una forza narrativa straordinaria. Non è semplicemente colui che racconta ciò che accade: è quello che tiene il filo mentre tutti gli altri fili si intrecciano, si spezzano, spariscono e ricompaiono cento pagine dopo. E nell'*Orlando furioso* tenere il filo è già un atto eroico. Ma Fulvio non è un narratore esterno. È dentro il gioco, lo provoca, qualche volta lo subisce. È la guida e insieme il nostro compagno di viaggio.

Silvia Bennett è il suo contrappunto: l'Anima Mundi. Silvia possiede una forza narrativa che non passa dalla parola. E proprio per questo mi interessa. In un poema che trabocca di parole, Silvia racconta attraverso la presenza, il corpo, l'ascolto, il silenzio. Fulvio conduce il racconto attraverso la parola. Silvia racconta anche tutto ciò che la parola non riesce a dire. Loro sono i nostri “passanime”. All'inizio sono sull'ala di quell'aereo fermo, sospesi tra ciò che è appena finito e ciò che deve ancora cominciare. E forse sono proprio loro due a poterci portare dentro Ariosto: uno tenendo il filo del racconto, l'altra ricordandoci che, anche quando crediamo di aver trovato la strada, possiamo ancora perderci. Qui mi viene in mente Victor Hugo.

Perché Victor Hugo?

— Durante le sue celebri sedute spiritiche Hugo domanda a uno degli spiriti che cosa percepiscano di noi. La risposta è, sostanzialmente: l'arte.

Non so se possiamo comunicare con i morti attraverso il teatro. So però che ogni sera



comunichiamo con un uomo di cinquecento anni fa pronunciando i suoi versi. E, se ci pensiamo bene, è già una seduta spiritica di discreto livello...

Una parola in più sui musicisti in scena, centrali in questo progetto...

— L'Ensemble La Chimera non accompagna lo spettacolo. Fa parte della drammaturgia. Sabina Colonna-Preti, Francesco Zoccali e Maria De Martini utilizzano una quantità impressionante di strumenti e possono cambiare continuamente il colore della scena, con gli arrangiamenti di Marco Benz Gentile. La musica deve fare quello che fa Ariosto: aprire continuamente porte. Abbiamo musica rinascimentale, madrigali scritti ad hoc, ma anche materiali lontanissimi tra loro. C'è persino una danza che risale all'anno Mille. E scavando nella musica antica succede una cosa divertentissima: a un certo punto senti qualcosa e dici “Led Zeppelin”. Oppure senti il progressive rock, la Premiata Forneria Marconi, persino strutture che possono rimandare ai Tears for Fears.

Non perché vogliamo fare “Ariosto rock”. Quello sarebbe terrificante. Ma perché scopri che ciò che chiamiamo moderno possiede spesso una memoria antichissima. Noi siamo molto meno originali di quanto ci piace raccontarci. E credo sia salutare ricordarselo ogni tanto.

Mi sembra importante sottolineare la forza di questo sguardo politico, attraverso un testo che è stato spesso considerato solo “poetico”, altissimo, ma astratto nella sua fantasia. Invece vi è un afflato politico fortissimo, umano e sociale. È così?

— C'è un punto sul quale voglio essere indignato e preciso: l'archibugio. Ariosto comprende che l'arma da fuoco non cambia soltanto il modo di uccidere. Cambia il rapporto morale tra chi uccide e chi viene ucciso. Separa il gesto dalla conseguenza. Con l'archibugio il corpo che uccide non deve più incontrare il corpo che muore. Può stare lontano. Può non vedere. Può non sentire.

E soprattutto la superiorità non appartiene più necessariamente al coraggio, alla capacità, alla forza. Appartiene alla tecnologia che possiedi. L'ultimo dei codardi può uccidere il migliore degli eroi. Cinque secoli dopo abbiamo perfezionato l'archibugio.

Oggi puoi stare a migliaia di chilometri di distanza, guardare uno schermo, muovere un joystick e decidere che un essere umano, una casa, una famiglia non debbano più esistere. E questa distanza non rende l'atto più pulito. Perché abbiamo persino eliminato il rischio di guardare negli occhi la persona che uccidiamo. Alla fine del joystick c'è un corpo. Alla fine del drone c'è un corpo. Alla fine di qualsiasi invenzione tecnologica

La vertigine alla fine del mondo

di Carlo Sciacaluga

costruita per uccidere c'è quella cosa antichissima, fragile e scandalosamente concreta che è un corpo umano morto. Su questo Ariosto è di una precisione insopportabile.

E infatti non è Ariosto a essere antico. Siamo noi che continuiamo a ripetere la stessa oscenità con macchine sempre più costose. E poi c'è Angelica. Per generazioni è stata raccontata anche a scuola con una specie di risolino maschile: quella che fa impazzire gli uomini, la seduttrice, quella che passa da uno all'altro. No. Angelica fa una cosa semplicissima: sceglie. Non vuole essere il premio di Orlando. Non gli deve amore perché lui la ama. Orlando può essere il più grande paladino della cristianità: Angelica conserva il diritto di non volerlo. Sceglie Medoro. Orlando impazzisce. Francamente, non mi sembra una dinamica così archeologica.

Un'ultimissima parola sull'estetica del lavoro, impegnata dei disegni di un artista come Francesco Calcagnini.

— Con Eleonora Peronetti abbiamo cercato soprattutto di non addomesticarlo. Francesco Calcagnini possiede un'immaginazione autentica. E oggi l'immaginazione autentica è quasi un atto sovversivo. Perché la parola “creativo” è stata sequestrata dal marketing.

È il capitalismo applicato alla creazione artistica, il “creativo-produttivo”...

— Il creativo oggi è quello che trova il modo più efficace per venderti una bibita, una banca, una scarpa o, possibilmente, te stesso. Rivendico invece un'idea un po' più antica e sicuramente meno redditizia della creatività. Nijinskij era creativo. Nureyev era creativo. Laurence Olivier, Brecht, Pavarotti, Carla Fracci erano creativi. Non perché avessero individuato perfettamente il proprio target. Perché facevano qualcosa che prima non esisteva. Il teatro non è una startup. E se il criterio fondamentale diventa la vendibilità del prodotto, *Orlando furioso* è già spacciato.

È lunghissimo. È difficile. È scritto in ottave. Ci sono centinaia di personaggi. La gente entra in un bosco e ogni tanto ci mette parecchio a uscirne. Un uomo va sulla Luna a recuperare il senno di un altro. Il protagonista impazzisce, si spoglia e devasta tutto. Come prodotto è un disastro. Ma sono cinquecento anni che funziona.

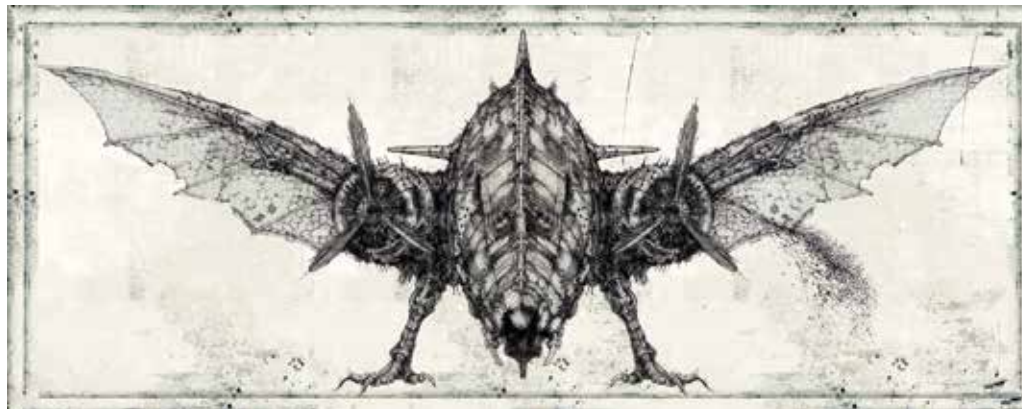
A questo punto due sono le possibilità: o Ariosto aveva un ufficio marketing veramente straordinario, oppure siamo noi che non capiamo un cazzo di marketing. E questa seconda possibilità, devo dire, mi mette di ottimo umore.

Siamo arrivati alla fine del mondo?

Lo abbiamo creduto spesso. Lo credevano i primi cristiani, che aspettavano il ritorno entro la loro generazione, i cristiani e i musulmani che nel Medioevo videro nei Mongoli Gog e Magog. Durante la vita di Ariosto, nel 1527, i lanzichenecchi saccheggiarono Roma, e molti credettero che fosse il castigo che annunciava la fine dei tempi. E lo crediamo noi oggi, ancor più da quando nel 1945 la fine ha smesso di essere un decreto divino ed è diventata una possibilità tecnica. Il nostro tempo presente ci spaventa con la crisi climatica, le migrazioni, le guerre atomiche possibili, i genocidi, l'intelligenza artificiale che da una parte promette cure miracolose e dall'altra minaccia di assoggettarci tutti. Davide Livermore è partito dalla vertigine che proviamo sul ciglio di questo abisso per immaginare gli intermezzi che abbiamo scritto con Fulvio Pepe. Ci siamo quindi chiesti come l'essere umano può reagire quando l'orizzonte dell'apocalisse si delinea di fronte a lui, ed è nata una coppia di psicopompi felliniani che guardano l'umanità distruggere se stessa. Il personaggio interpretato da Silvia Bennett è muto, un'Anima Mundi che spera nella salvezza, il narratore/fool di Fulvio Pepe parla una lingua ermetica e terrena, concreta e simbolica, mentre cerca qualcosa di perduto. Forse quella perdita è la fede nell'essere umano che Ariosto aveva. Scrisse e corresse l'*Orlando furioso* in un'epoca di paura, nell'Occidente ferito dalla perdita di Costantinopoli, Vienna assediata e Martin Lutero che parlava dell'invasione turca

come della “verga di Dio” che puniva la corruzione romana. Eppure l'opera di Ariosto è un grande sogno cosmopolita, dove il valore di un uomo non si misura sulla fede né sul sangue. È un sogno in cui Angelica, che per l'intero poema fugge dai paladini che se la contendono e cercano di violentarla, alla fine sceglie l'Altro per eccellenza, un saraceno ferito. È quella scelta libera compiuta da una donna a far impazzire il maggiore dei cavalieri cristiani. Borges, in *Ariosto y los árabes*, ha sognato un Occidente che è cresciuto ascoltando l'*Orlando* e si addormenta sognando le *Mille e una notte*, metafora delle culture che scivolano una dentro l'altra.

Furono un tempo i terrori a Poitiers e Lepanto, oggi sono altrove, ma il lessico degli sciacalli della paura è sempre lo stesso: identità, invasione, sostituzione, religione, patria. Intanto rischiamo di attendere passivamente la fine del mondo, come se fosse già avvenuta. L'apocalisse è una storia che assolve chi la ascolta. E allora no, non raccontiamo e non ascoltiamo l'apocalisse, che è la fine di tutte le storie. Ariosto fece di Giovanni evangelista (che nello spettacolo è sempre Fulvio Pepe) l'accompagnatore di Astolfo sulla Luna. Se un diplomatico ferrarese che è vissuto attraverso uno dei periodi più violenti della storia d'Europa ha immaginato che l'autore dell'Apocalisse fosse anche colui che accompagnava l'umanità a ritrovare il suo senno perduto, vuol dire che la parola fine non è scritta, e che abbiamo ancora molto da raccontarci e da immaginare.



Andrea Porcheddu
è dramaturg del Teatro
Nazionale di Genova.

Carlo Sciacaluga
è regista, attore e traduttore.

Ariosto e l'arte del levare

di Marco Berisso

Ricordava Contini, nelle sue pagine memorabili su «come lavorava l'Ariosto», che la «discrezione» del poeta ferrarese, il suo incessante lavoro di correzioni, si caratterizzava soprattutto come «arte del levare»: un «processo antialessandrino», la tendenza a smorzare i toni, semplificare le figure, rendere meno ardite le metafore. Ad abbassare, insomma, la tensione linguistica, perché non soffocasse la spinta narrativa. Una trentina d'anni dopo, una diagnosi simile si ritrova in Pasolini: in Ariosto, letto in chiave socio-politica entro la crisi rinascimentale degli ideali cavallereschi, «il gioco è tra linguaggio alto e linguaggio medio», con esito una «sfumatura infinita, dove la coscienza sociologica... dà rilievo a tutto il meraviglioso gioco dell'ironia ariostesca». Pochi autori quanto Ariosto hanno avuto una sensibilità così alta al trasformarsi incessante della lingua. Vissuto nei decenni in cui, anche grazie alla diffusione del libro a stampa, i letterati si interrogavano per la prima volta su come scrivere per una comunità condivisa di lettori, dalla Ferrara di primo Cinquecento Ariosto lavora a una trasformazione incessante non solo dell'intreccio ma delle parole con cui raccontarlo per restituirlo pienamente. La prima edizione, 1516, risente ancora della *koinè* settentrionale della tradizione cavalleresca di cui Boiardo era stato la massima incarnazione; già cinque anni dopo Ariosto reagisce prontamente alle novità, insieme teoriche e pratiche, che arrivavano dalla vicina Venezia di Bembo, addirittura prima ancora che siano pubbliche, visto che già la seconda edizione assume come riferimento la lingua della grande tradizione poetica toscana con una tale ampiezza da mettere in seria difficoltà i non abilissimi tipografi ferraresi dell'officina di Giovanni Battista de la Pigna (e Ariosto sarà costretto ad aggiungere una lunga errata corregge per rimediare agli infiniti errori di composizione). Il processo si compie nel 1532: la metamorfosi, all'insegna delle *Prose della volgar*

lingua bembiane (di dominio pubblico dal 1525), segna insieme la nascita del primo romanzo della nostra modernità e del modo migliore per raccontarlo. Non è un caso che il *Furioso* abbia affascinato due autori speculari ma entrambi attratti dalla sostanza della lingua come Italo Calvino ed Edoardo Sanguineti, al punto da spingerli non solo a rileggerlo ma a riscriverlo. E visto che siamo a teatro, in attesa di vedere un *Furioso* recitato, vale la pena chiudere con Sanguineti, che del poema approntò la celebre riduzione messa in scena da Luca Ronconi nel 1969. In una conferenza del 2007 tenuta proprio al Teatro Nazionale, Sanguineti prendeva le distanze da una famosa pagina un po' limitativa di De Sanctis, per affermare che «poeta realista è l'Ariosto e non un artista astratto, libresco»: perché se è vero – sempre parole sue, riferite proprio all'adattamento per Ronconi – che si dà una «polifonia organizzata direttamente nel verso di Ariosto», l'intreccio di voci trova infine unità proprio in quella lingua concreta, messa a punto per successivi avvicinamenti nel corso dei decenni. Al punto da poter ribaltare su Ariosto, con qualche arbitrio, il verso che Berni dedicò a Michelangelo poeta (e proprio contro Bembo!): «e' dice cose e voi dite parole».

Marco Berisso

è docente di filologia italiana all'Università di Genova.

Dell'universale fragilità

di Daria Bignardi

Non è perché sono di parte, perché ho fatto il liceo Ariosto a Ferrara – dove Ariosto ha vissuto ed è sepolto –, perché mio padre e mio figlio si chiamano Ludovico e la mamma di Ariosto si chiamava Daria, (e potrei continuare parlando di quando pattinavo in piazza Ariostea o leggevo alla Biblioteca Ariostea o...), no. Non è per questo che ho sempre amato Ludovico Ariosto e l'*Orlando furioso*. È per altro. Innanzitutto, per quell'incipit glorioso, uno dei più belli: «Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese io canto...». Non: «I cavalier, le donne...». Per Ariosto le donne sono sempre venute prima, e non per cortesia. Nell'*Orlando furioso* le donne combattono, amano, tradiscono, governano regni e perdono la testa come e meglio degli uomini. Angelica, la donna che non si può comprare con il potere o il lignaggio, Bradamante e Marfisa, guerriere che tengono testa ai cavalieri più valorosi e la cui forza non ha bisogno di travestimenti per essere presa sul serio. L'affascinante Alcina. Portare in scena il *Furioso* con un cast di sole donne non è un'operazione a tesi: è riportare alla luce qualcosa che il testo conteneva già. Ariosto scriveva in un'epoca di rigide gerarchie, eppure immaginava donne capaci di scegliere, combattere, desiderare senza chiedere permesso. Oggi, in un tempo che continua a interrogarsi su chi ha diritto a impugnare le armi – letterali o simboliche – del potere e del racconto, restituire quei versi a voci femminili significa chiedersi cosa cambia quando a narrare la guerra, la follia, l'amore, sono corpi che la tradizione teatrale ha spesso relegato a comprimari.

Ho sempre amato Ariosto per la follia di Orlando, che parla a chiunque: è ciò che accade quando l'amore diventa l'unica misura. Interpretata da donne, quella follia perde la sua patente di eroismo virile e torna a essere quello che è sempre stata – una fragilità universale. Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori: forse oggi significa proprio questo, restituire equilibrio a un'endiadi che il tempo aveva sbilanciato. E poi, come dice magnificamente il regista Davide Livermore: «Se la Terra è diventata il luogo del conflitto e del rumore, il Teatro deve farsi Luna».



Daria Bignardi

è scrittrice, giornalista e conduttrice di programmi radio e tv.

I costumi

I travestimenti del destino

di Gianluca Falaschi

In questo *Orlando furioso* il tempo non procede in modo lineare: devia, ritorna, si interrompe; sovrappone luoghi, identità e vicende.

I costumi nascono dalla stessa struttura epica del poema, evitando ogni tentazione di ricostruzione storica unitaria.

L'immagine di partenza è quella delle fotografie di Jan Saudek, dove corpi reali abitano spazi artificiali, consumati, sospesi, e dove epoche differenti sembrano convivere nella stessa immagine. In Saudek il costume non definisce soltanto un periodo: diventa traccia biografica, desiderio, memoria, talvolta travestimento, inganno, menzogna.

Da qui nasce un sistema fatto di frammenti. Cappotti militari, uniformi, corazze, abiti degli anni Venti e Trenta del Novecento, tessuti preziosi e materiali più poveri che non appartengono a una cronologia precisa, ma ne costruiscono una stratificazione.

Gli abiti vogliono dichiararsi nella loro vita precedente, come se fossero stati trovati, conservati, trasformati e poi restituiti alla scena.

In questo senso è inevitabile il riferimento a Tadeusz Kantor: il costume come oggetto della memoria, reliquia di un mondo scomparso, presenza capace di portare sul corpo il peso del tempo. Anche quando è sontuoso, non è mai puramente decorativo; contiene sempre qualcosa di consumato, di fragile, di già vissuto. Diventa cimelio e ombra di passati molteplici.

Accanto a questa dimensione della memoria esiste una componente più apertamente teatrale, vicina a Bertolt Brecht. Il costume non deve nascondere il dispositivo scenico né produrre un'illusione archeologica: deve rendere visibile la costruzione del personaggio. Epoche e codici possono quindi collidere, mostrando anziché occultare la convenzione. Un'uniforme può raccontare la guerra senza appartenere a una guerra precisa; una corazza può essere insieme memoria cavalleresca e oggetto teatrale; un abito da sera può trasformare un'eroina ariostesca in ricordo prossimo senza tradirne la natura.

Questa libertà permette anche di interrogare il tema dell'identità. Nell'universo di Ariosto il maschile e il femminile sono continuamente messi in discussione: donne guerriere, uomini travolti dall'amore, personaggi che cambiano ruolo, posizione e destino. I costumi vorrebbero sottolinearla, questa instabilità, consegnarsi a un cast quasi completamente al femminile per evitare una separazione rigida dei generi e lasciare che tutto attraversi simultaneamente lo stesso corpo.

Il mondo cavalleresco diventa così un paesaggio della memoria e del desiderio, più che la rappresentazione di un'epoca. Restano la guerra, l'amore, la follia, la seduzione, l'abbandono: grandi temi che attraversano i secoli. È un tempo continuo, che ci restituisce il passato, un tempo immaginato e mai esistito, un tempo sognato. Per questo, eterno.

Gianluca Falaschi

Premio Abbiati nel 2012, ha firmato i costumi di decine di titoli operistici in tutto il mondo, collaborando in particolare modo con Davide Livermore e Lydia Steier. Nella prosa spicca il sodalizio con Arturo Cirillo, per il quale ha realizzato i costumi di numerosi spettacoli, vincendo un Premio Ubu e due premi Le maschere.

Le musiche

Tra pop e musiche antiche

di Marco Benz Gentile

Il lavoro sulle musiche di questo spettacolo è stato articolato su due filoni: il riarrangiamento di brani del repertorio pop, rock o folk e la composizione di musiche originali. L'intento sul lavoro di riarrangiamento è stato quello di portare i brani nel suono rinascimentale e barocco per farli convivere con la selezione di musiche antiche e barocche eseguite dall'Ensemble La Chimera. È una meravigliosa opportunità quella di arrangiare per strumenti dal suono così incredibilmente evocativo e perfettamente compatibili con il mondo sonoro dei brani originali scelti dal regista. Brani che hanno la caratteristica di ispirarsi al mondo dell'epica, oppure di contenere al loro interno il germe – o direttamente la struttura interna – di forme musicali antiche o comunque “antichizzabili”. Le musiche originali sono invece interventi, quasi “terroristici”, di musica elettronica. Sono volutamente “altro” rispetto al suono “antico”. Sono incursioni del suono odierno che dialoga con la musica antica, creando un ponte tra le due epoche per portare nel tempo presente e nello zeitgeist attuale i temi dell'*Orlando furioso* e quelle emozioni universali e senza tempo – e ricordarci che quei temi sono ancora qui, sono i temi delle nostre vite.

Ho pensato questi brani nell'ottica di descrivere lo schiacciamento che il sistema tecnocratico agisce oggi giorno sull'umanità, la tecnologia che vince sull'Umano; l'archibugio di Cimosco contro le spade dei cavalieri.

Marco Gentile Benz

è polistrumentista, produttore e compositore, lavora nell'ambito della discografia e della musica per il cinema.

La Chimera nell'*Orlando furioso*

di Sabina Colonna-Preti

Abbiamo accettato questa sfida perché non ci veniva chiesto semplicemente di scegliere delle musiche per l'*Orlando furioso*, ma di entrare dentro Ariosto e cercare, attraverso la musica, ciò che ancora oggi ci riguarda.

La Chimera, per sua natura, è una creatura che si trasforma. Siamo nati dalla musica antica, ma non abbiamo mai voluto rinchiuderla in una formula: la conoscenza degli strumenti e dei linguaggi del passato ci serve per raccontare, non per mettere la storia sotto una teca. Ariosto cambia continuamente mondo, tono e prospettiva: amore, guerra, ironia, tragedia, realtà, magia, fino alla Luna. Noi proviamo a seguirlo, trasformandoci con lui. Ma sul palcoscenico siamo prima di tutto persone del presente: non attori da una parte e musicisti dall'altra. Siamo esseri umani che agiscono in prima persona, e sentiamo il dovere di raccontare ciò che vediamo e di prendere posizione.

Abbiamo accettato anche per questo: ci piace essere portati in luoghi nei quali non sappiamo ancora esattamente che cosa troveremo. La musica non accompagna la scena: pensa insieme alla scena.

Forse è proprio questa la nostra cifra: non un repertorio, ma la metamorfosi.

Sabina Colonna-Preti

concertista attiva in campo internazionale, specializzata in tecnica e interpretazione degli strumenti antichi, ha fondato l'Ensemble La Chimera nel 2001.

Le scene

Di alberi, pesci, lune e nubi

di Francesco Calcagnini

Sono grato a Davide Livermore, per tante cose. Questa volta per aver fatto una cosa che ho sempre evitato di fare. Ovvero portare i miei disegni dentro una scenografia. Poi che questo avvenga con l'*Orlando* è un valore aggiunto. Non ho mai portato i miei disegni dentro le mie scenografie. Non so esattamente perché, non l'ho pensato, e se poi l'ho pensato non l'ho mai voluto fare. Schizzo-immaginario rigorosamente separato.

Ma sono felice che per andare sulla luna il viaggio da Genova sia veicolato di segni. Il metodo di lavoro si è avvalso di una progressione che funziona grosso modo così: in un'ora qualsiasi arriva un messaggio:

Fra' mi disegni Parigi, ma di notte,

Fra mi disegni una luna,

Fra' mi metti un po' di Notre-Dame dentro Parigi

Fra' mi serve un albero, anzi meglio se ne facciamo due. Sei?

Fra' ho pensato che bello sarebbe molto bello poter avere gli stessi alberi in cui si innestano il corpo di un uomo o di una donna nudi che fanno all'amore che si annodano!

Che si mangiano.

Fra' c'è un acquario mentale fantastico descritto dall'Ariosto ci sono anche i pesci pelosi!

Fuori fa un "caldobestia", una goccia di benzina costa come una goccia di Chanel n°5 ma nel bosco delle penne 003 disegnare amplessi arborei vicino a pesci pelosi restituisce un altrove ben temperato.

Ogni volta che lavoriamo insieme c'è sempre una disputa tra due sistemi che si punzecchiano. Io tendo a evaporare dal soggetto attraverso variazioni irregolari; Davide, invece, mi ospita dentro un sistema complesso e visionario, ma saldamente incardinato in una logica hegeliana. Sono sicuro che, in ognuna di queste esplorazioni condivise, non esista mai una vera zona di conforto e che io finisca sempre per essere sfidato, esposto proprio alle cose che immagino di non saper fare.

Durante l'estate poi il Maestro Livermore assediava Corinto, e quando ci siamo visti abbiamo parlato di città sospese nel vuoto, di tralicci e palloni, disegnato compulsivamente tovaglette. Di nubi. Soprattutto di nubi ciccione.



Francesco Calcagnini

Scenografo, costumista e illustratore. Ha collaborato tra i tanti con Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Pino Micol, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Dario Fo, Luca Ronconi. I suoi disegni sono stati utilizzati in varie produzioni teatrali e operistiche, tra cui *Il barbiere di Siviglia* con la regia di Davide Livermore nel 2016 al Teatro dell'Opera di Roma.

Le scene

Il relitto e l'immaginazione

di Eleonora Peronetti

La scenografia dell'*Orlando furioso* nasce da un'immagine potente e straniante: il grande relitto di un aereo Douglas, con un'ala spezzata, interamente rivestito di lamina di alluminio. Un oggetto concreto e imponente, completamente praticabile, che diventa lo spazio dell'azione, attraversato e abitato dagli attori. Alle spalle del Douglas, tre grandi fondali retroilluminati, meravigliosamente disegnati da Francesco Calcagnini, rappresentano il sole, la luna e la terra; stupende sete tempeste accolgono altre sue illustrazioni, costruendo un universo sospeso tra realtà e immaginazione. Durante le prove, il regista Davide Livermore ha detto una frase particolarmente emblematica:

«L'aereo è un oggetto così improbabile da avere su un palcoscenico che subito ce ne si dimentica e diventa tutti i luoghi, risultando sempre perfettamente credibile». E questa è la sua forza. È un relitto profondamente concreto che, attraverso l'immaginazione, riesce a trasformarsi continuamente.

Eleonora Peronetti

Affermatasi come una delle più giovani scenografe attive nei principali teatri italiani e internazionali, ha iniziato la sua collaborazione con Davide Livermore nel 2023.

Le luci

La meraviglia della trasformazione

di Aldo Mantovani

Come è nato il light design di *Orlando furioso*?

Mi ha ispirato la possibilità trasformativa di immagini, costumi ed elementi scenici, che attraverso la loro potenza evocativa diventano altro, restituendo la meraviglia di un mondo immaginario. Un universo fantastico che affonda le radici nel Rinascimento, esprimendo con forza una connessione con il presente e l'attuale.

Aldo Mantovani

Dopo un'esperienza ultraventennale con il Teatro dell'Archivoltò a fianco di Giorgio Gallione, dal 2018 ha curato le luci di numerosi spettacoli del Teatro Nazionale di Genova.

Le donne, i cavalier...

I personaggi visti da chi li interpreta

Orlando
Linda Gennari

Orlando Orlando, Paladino perfetto ed invincibile, fiero, valoroso e coraggioso... cosa nascondi dietro quelle vesti, quelle armi, il mento altezzoso e il petto in fuori? Quale vuoto si annida sotto quella furia? Quale angoscia, quale terrore ti inseguono tra i tuoi inseguimenti e le tue battaglie? Quale fragilità alberga nella tua ricerca ossessiva di una irreale forma di onnipotenza e controllo? Perché non puoi guardare davvero chi è quella tenera e affascinante, buffa, furba creatura aggraziata, che è Angelica? Mi chiedo questo e molto altro mentre cerco di darti vita, patisco e gioco come una bambina con te a cavallo, il mio meraviglioso e umanissimo Brigliadoro, e la spada in pugno. Rido anche con te, sei anche buffo nella tua smania di grandezza. Tra l'altro, quanti ce ne sono ultimamente nel palcoscenico del mondo, di personaggi che alzano il petto e il mento, ben più malevoli di te, sui quali facciamo satira, persone che ricoprono cariche pubbliche importanti e che con furia esercitano il loro potere, e vessano, o devastano o macellano. E con la complicità della nostra indifferenza, del nostro torpore o passività, portano il mondo alla deriva. E allora si è perduto il senno. Si è proprio perduto il senno. Noi si prova, almeno qui, ad andarlo a recuperare. Venite con noi? Si tratta di aprire una scatola magica e guardarci dentro con la voglia di giocare come fanno i bambini. E lasciarsi andare.

Angelica
Anna Della Rosa

Tutti la vorrebbero con sé ma Angelica è tutta per sé. Brillante, vitale, inarrestabile. Quando è promessa in premio come un trofeo al più valoroso dei paladini, monta a cavallo e fugge. Quante fughe, quanti assalti sessuali subisce nel corso del poema. Ma fortuna, astuzia e magia la salvano sempre. Finché sulle sue tracce si mette l'invincibile dio dell'Amore: ai suoi strali non c'è scampo. Oh adorabile ironia di Ariosto, che a questo punto regala ad Angelica meravigliosi versi in cui lei, la fredda, la proterva, la dura più d'una colonna, si scioglie come neve al sole per il suo Medoro, il bellissimo saracino dai riccioli – e il cuore – d'oro, e scopre l'amore. Medoro, non un paladino "blasonato", ma il più semplice dei soldati! E così Angelica perde il "gel" del suo nome e arde come solo le donne sanno fare. E dalla tragicità della condizione delle donne Ariosto innalza un canto che le restituisce – e ci restituisce – allegria, godimento e libertà.

Astolfo
Laura Marinoni

Va sulla luna Astolfo paladino Cercando il senno del suo caro Orlando Sull'Ippogrifo monta e sale infino A mirar l'alto mondo trasvolando Così l'attor si tuffa a capo chino Ottave a macinar sempre sognando Di creare per voi spettacolo grande E astronautico amor scolpisce, e spande.

Ruggiero, Brigliadoro
Rodomonte, Medoro
Mariangela Granelli

Quante volte ho sognato da bambina di volare alla velocità della luce su una creatura fantastica ed insuperabile. Oggi, con lo stupore di quella bambina, vestendo i panni dell'eroe Ruggiero che cavalca Ippogrifo, lo posso fare. Che grande occasione! Con questa postura seria, ma leggera e stupefatta, mi lascio sedurre dai miei quattro personaggi: l'eroe Ruggiero, il cavallo Brigliadoro, il Re Rodomonte ed il giovane Medoro. Li amo parimenti, per la loro appassionata e totale aderenza al proprio ideale: Ruggiero, curioso e spavaldo, che sveste l'armatura lasciandosi travolgere dalla più sfrenata lussuria; Brigliadoro, fedele compagno d'armi di Orlando, capace di una profonda pietà nei confronti del suo amato padrone; Rodomonte, smisuratamente arrogante e ottuso, dotato di una forza fisica inarrivabile; Medoro, cuore puro, pronto a morire per gratitudine e per ridare dignità a chi non deve essere calpestato. Eroi sì, ma non invincibili: obnubilati da superbia od ingenuità, coi loro fallimenti sgretolano la figura del cavaliere senza macchia, e mi concedono una crepa per entrare ad indagare il loro mistero. È una opportunità molto stimolante poter abitare energie così estreme in un solo spettacolo: una galoppata entusiasmante!

Narratore
Fulvio Pepe

Dovete immaginare l'*Orlando furioso* come una lunghissima storia raccontata, però, su un plastico. Un plastico che lo spettatore può vedere dall'alto. Ma, attenzione, questa è una particolarità! Il plastico si scompone. Si scompone in tanti plastici più piccoli, che vengono asportati dalla struttura madre e messi su un vassoio. Portati verso il pubblico e raccontati, una porzione alla volta. Si muove il piccolo plastico e lo si mostra, raccontando agli spettatori chi c'è all'interno, cosa pensa e cosa fa. Poi, questa porzione viene rimessa al suo posto e se ne prende un'altra. Ecco, il mio lavoro mi piace immaginarlo così: io sono colui che porta i vassoi verso il pubblico e che racconta ciò che il plastico contiene.



Alcina, Cimosco, Cloridano Annamaria Ghirardelli

Interpreto tre ANT.

ANT 1: Alcina è l'ANTitesi della pura e bella Angelica, è il femminile che irretisce e distrugge grazie alle sue arti. Ma quando afferma che trasforma gli ex amanti, deprivandoli di parvenza umana "perché essi non vadano per mondo di me narrando la vita lasciva", al netto del giudizio ariostesco, non possiamo non pensare a quegli uomini che fan commercio delle esperienze private con le loro donne, umiliandole e mercificandole. E così Alcina, perde in magia ma guadagna in umanità.

ANT 2: Cimosco e il suo archibugio, gli ANTenati della grande industria bellica. "Voglio Orlando per gloria mia conquisita", dice, coniugando la gratuita sete di potere con la mostruosità di un'arma che vediamo nel tempo divenire ordigno sempre più raffinatamente distruttivo. Mentre egli esalta la potenza della sua arma, gelido e inesorabile, un'arma che fa a meno del confronto diretto tra due pari, come potrebbero non balenarci in mente certe comunicazioni dagli attuali luoghi di guerra?

ANT 3: Cloridano. Medoro è l'eroe adolescente che si vota alla morte, lui l'uomo fatto e concreto che lo ama come un padre. Nessun eroismo per lui, solo desiderio di proteggerlo e terrore di perderlo. Ma Medoro non muore e Cloridano sì. L'ironia della sorte dell'ANTieroe.

Anima Mundi Silvia Bennett

Sono l'anima del mondo, la vulnerabilità e la sensibilità innata in ogni essere vivente. Rappresento l'amplificazione del brivido sulla pelle, il fiato sospeso che precede un'emozione. Guardo il mondo a occhi spalancati, con la speranza che la gentilezza possa inondare ogni cosa. Scelgo di comunicare attraverso il corpo: l'unico mezzo capace di schiudere spazi altri dell'immaginazione.



Sinossi dello spettacolo



SCENA PRIMA

Le donne

Come poté Orlando diventare folle? Il più valoroso dei paladini cristiani si era innamorato pazzamente di Angelica, principessa orientale, ma anche il suo eroico cugino, Rinaldo, la voleva per sé. Carlo Magno allora la diede in custodia al fido Duca Namò di Baviera perché i due paladini innamorati di lei gareggiassero in valore guerriero per riaverla. Ma, durante un attacco, il Duca viene catturato e Angelica resta libera e fugge per i boschi finché, esausta, si sdraia e si addormenta. Sopraggiunge il re saraceno Sacripante, pure lui innamorato di Angelica. La fanciulla lo riconosce e decide di farsi scortare e proteggere durante il viaggio. Sacripante cerca di approfittarsi della situazione e le salta addosso, intanto arriva un misterioso cavaliere vestito di bianco, Bradamante, che atterra Sacripante, schiacciato dal suo stesso cavallo.

Poco dopo, un messaggero svelerà al re saraceno l'identità del cavaliere che lo ha disarcionato: Bradamante è una donna, valorosa guerriera cristiana, ormai già lontana e alla ricerca del suo amato Ruggiero.

SCENA SECONDA

Maghe e incantesimi

Ruggiero, rapito dall'Ippogrifo alato alla sua Bradamante, è in volo oltre i confini dell' Europa.

Sceso a terra, viene legato a una pianta di mirto, ma il cavallo scalpita spaventato, poiché il mirto ha voce umana. È Astolfo, che racconta la sua triste storia: l'incontro e gli incantesimi della maga Alcina, che lo aveva sedotto e poi trasformato in pianta. Benché avvertito, Ruggiero si reca sull'isola incantata di Alcina

e si lascia sedurre dalla maga, dimenticando la promessa sposa Bradamante, che invano lo cerca. La benevola maga Melissa decide di aiutare Bradamante e la mette in guardia dalla malvagia Alcina, infame come la sorella Morgana, ma diversa dalla terza sorella, la saggia Logistilla.

Melissa si presenta a Ruggiero travestita da mago Atlante, suo mentore e protettore, e gli dona un anello magico che lo libera dall'incantesimo, mostrandogli la realtà: Alcina è un'orrida e sdentata vecchietta, da cui Ruggiero fugge, sul cavallo alato Rabicano (nato da vento e fuoco), in cerca di Logistilla. Melissa intanto libera i prigionieri di Alcina, fra cui Astolfo.

SCENA TERZA

Il castello incantato

Orlando in sella a Briogadoro sta percorrendo le terre di Oriente e di Occidente, in cerca di Angelica finché si imbatte in un cavaliere che porta a forza con sé una donzella che si dibatte. Gli pare Angelica e così li insegue fin dentro a un castello a lui ignoto. È uno dei castelli del mago Atlante, dimora magica, dove si ritrovano molti cavalieri che girano tra le stanze, come attirati da una vana illusione, convinti di vedere o inseguire qualcosa o qualcuno cui tengono o che desiderano ardentemente.

Compare un'immagine simile ad Angelica, che lo invoca. Orlando teme che le venga fatta violenza. Nessuno potrebbe uscire da quegli incantesimi, ma giunge Astolfo che infine riesce a far dissolvere il castello in nebbia e fumo, grazie al libretto magico e a un corno donato dalla saggia Logistilla.



SCENA QUARTA I cavalier, l'arme

Brigliadoro, il fedele cavallo di Orlando, veglia il padrone insonne, tormentato dall'angoscia per Angelica perduta. Orlando sogna che la sua donna, in pericolo, lo invochi da lontano. Si sveglia agitato, si arma e parte in piena notte, senza salutare nessuno. Finisce in Olanda, a soccorrere la bella Olimpia, che il re di Frisia Cimosco vuole sposare a forza. Cimosco usa un'arma sconosciuta, l'archibugio, che uccide a distanza. Orlando ne fa strage tra i seguaci e poi, dopo un agguato, raggiunge e uccide Cimosco. Quindi, prende l'archibugio e, indignato dalla viltà di un'arma simile, lui che combatte corpo a corpo, lo getta nel più profondo del mare.

SCENA QUINTA L'assedio di Parigi

Le truppe saracene mettono sotto assedio la città di Parigi, nei loro campi i soldati saraceni e cristiani narrano le gesta del feroce guerriero e re di Sarza, Rodomonte e dei suoi. Dalle mura della città, Carlo Magno è in attesa dell'aiuto degli Inglesi e organizza il contrattacco e la resistenza dentro la città. Intanto, Rodomonte, da solo, fa strage all'interno delle mura. Carlo Magno riconvoca i suoi paladini e li conduce contro il re pagano. Accorre infine Rinaldo, reduce dall'Inghilterra con i rinforzi, affronta Rodomonte e lo mette in fuga, riuscendo a uccidere il giovane re di Zumara e capo saraceno Dardinello. A quel punto, l'esercito si disorienta e tutti i Saraceni fuggono, disperati.

SCENA SESTA Dopo la battaglia. Le amicizie, gli amori

È notte e sul campo, dopo la battaglia che ha visto cadere Dardinello, due Mori amici di Dardinello - Cloridano e Medoro - decidono di andarlo a cercare per seppellirlo. Penetrano nel campo cristiano addormentato e fanno strage, poi raggiungono il campo di battaglia, fitto solo di morti. Invocata la Luna che li guidi, trovano il corpo del re e lo caricano sulle spalle. Li sorprende Zerbino con cento cavalieri: Cloridano scappa nel bosco, Medoro resta col carico. Mentre Cloridano, dal bosco, scaglia frecce per difendere l'amico, un soldato ferisce gravemente Medoro. Allora, Cloridano si lancia allo scoperto, ma cade ucciso accanto a lui. Sorge il sole e nel campo di battaglia sopraggiunge Angelica, trova il giovane Medoro ferito che sarà arma della vendetta di Amore contro la sua arroganza. Lei lo cura con le erbe, se ne innamora e lo sposa in segreto nella capanna di un pastore. Insieme incidono i loro nomi nei boschi, poi partono verso l'India lasciando al pastore un bracciale, a forma di cerchio d'oro, che era stato dono di Orlando ad Angelica.

SCENA SETTIMA La pazzia di Orlando

Orlando, nella sua disperata ricerca di Angelica, giunge sulle rive del fiume e nei boschi dove la nobile donzella si era innamorata di Medoro. Orlando legge ovunque, incisi sui tronchi e sulle pareti della grotta, i nomi dei due amanti e cerca scuse, smania per non credere a quanto vede. Addolorato e geloso, si reca alla vicina casa del pastore, dove gli viene mostrato il cerchio d'oro che lui stesso aveva donato ad Angelica. Orlando crolla e perde la ragione per gradi: tace tre giorni e tre notti, poi si leva, si spoglia di armi e vesti e, ruggendo furente, fa strage di alberi, di pastori e agricoltori accorsi dai campi. Vaga per la Francia e i Pirenei compiendo azioni orrende. Sulla riva di Spagna cattura una cavalla, su cui fugge per giorni fino a stancarla a morte, trascinandola morta in spalla. La pazzia è ormai esplosa e inarrestabile.



SCENA OTTAVA Il viaggio sulla luna e il senno umano

Astolfo, percorse molte terre in sella all'Ippogrifo, viene scelto infine per aiutare i Cristiani, privati del loro miglior guerriero. La sua missione è recuperare il senno perduto da Orlando. Allora vola verso il Paradiso Terrestre: gli si fa incontro San Giovanni Evagelista e gli svela che, per aiutare Carlo Magno e i cristiani, è necessario – trascorsi tre mesi – recuperare il senno di Orlando che si trova sulla Luna. Dopo aver apprestato un cocchio con quattro cavalli, San Giovanni guida Astolfo nella sfera della Luna, un mondo grande e meraviglioso che rispecchia la Terra e dove, in una enorme valle, il senno di tutti gli uomini, simile a un liquido, è conservato in ampolle di varia grandezza insieme a grandi mucchi di altre cose smarrite o sprecate dagli umani. Astolfo trova in un'ampolla (la più grande di tutte !) il senno di Orlando e anche il suo. Dopo aver annusato la sua ampolla, ridiventa saggio e torna sulla Terra. Ma, intanto, sulla Terra ci si chiede “chi mai potrà salire a recuperare il senno perduto di tutti gli altri uomini ?”.



Anna Della Rosa

Si diploma alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" e si specializza con Luca Ronconi e Massimo Castri. Debutta con Peter Stein al Teatro Greco di Siracusa e lavora con alcuni dei maggiori registi della scena europea, tra cui Marco Bellocchio, Pascal Rambert, Valter Malosti, Martin Kušej, Jacopo Gassmann. Cruciale il ruolo di Giacinta ne *La trilogia della villeggiatura* di Goldoni, diretta da Toni Servillo, con cui vince il premio ETI Gli Olimpici del Teatro 2008 e il Virginia Reiter 2009. Nel 2011 vince inoltre il premio Duse come miglior giovane attrice per *Blackbird*, regia di Lluís Pasqual. Nel 2024 riceve i premi Duse nel 2025 il premio Hystrio. Valter Malosti la dirige in *Cleopatrà* di Giovanni Testori, con cui è finalista ai premi UBU nel 2021, e in *Antonio e Cleopatra* per cui riceve il premio Ennio Flaiano 2024. È oggetto di un raro passaggio di consegna interpretando *Erodiàs + Mater strangosciàs* di Giovanni Testori, un progetto di Sandro Lombardi per Anna Della Rosa, con cui vince il premio della critica ANCT 2024. Con Pascal Rambert la ricordiamo in *Clôture de l'amour*, *Sorelle* e nel dittico *Prima e Durante*. Con *Orlando* (dal romanzo di Virginia Woolf, regia di Andea De Rosa) è candidata a Le Maschere 2026 - miglior monologo. Nella stagione 2026-2027 sarà in *Ci vediamo all'alba* (regia di Davide Livermore) e *Accabadora* (dal romanzo di Michela Murgia, regia di Veronica Cruciani). Al cinema ha lavorato con Paolo Sorrentino e Fiorella Infascelli.

Linda Gennari

Diplomata alla scuola di Teatro "Galante Garrone" di Bologna, ancora allieva debutta come protagonista nel *Romeo e Giulietta* al Teatro Due di Parma; è accanto a Leo De Berardinis nello spettacolo *Come una rivista*. Lavora, tra gli altri, con Gigi Dall'Aglio, Marco Baliani, Leo De Berardinis, Peter Stein, Michele Placido, Cesar Brie, Andrée Ruth Shammah. Al Teatro Greco di Siracusa è stata Elena di Euripide, Cassandra in *Agamennone* di Eschilo (regie di Davide Livermore) e Agave in *Baccanti* di Euripide (regia di Carlus Padrissa). Sempre con Livermore è la Musa della Musica in *A riveder le stelle* (Scala di Milano - 2020, in mondovisione Rai1) e, lo stesso anno è accanto a Glauco Mauri in *King Lear* di Shakespeare. Dal 2021 lavora in continuità con il Teatro Nazionale di Genova, negli spettacoli di Davide Livermore: il monologo *Grounded* di George Brant (premio della critica ANCT 2022); *Maria Stuarda* con Elisabetta Pozzi e Laura Marinoni; *Il viaggio di Victor* di Nicolas Bedos e *Il giro di vite* di Henry James. Nella stagione 2025/26 è stata Lavinia ne *Il lutto si addice ad Elettra* e protagonista con Milvia Marigliano de *Il raggio bianco*, regia di Arturo Cirillo. Nella stagione 2026/2027 sarà protagonista con Anna Della Rosa in *Ci vediamo all'alba*, regia di Davide Livermore. In TV è nelle serie *Camera Café*, *Mare fuori* e *La porta rossa*. Al cinema ha lavorato con Federica Pontremoli, ed è nel cast di *The Opera! Arie per un'eclissi* (di Davide Livermore e Paolo Gep Cucco, 2024). È in uscita il film *Fame d'aria* (di Giuseppe Bonito).

Annamaria Ghirardelli

Si diploma alla Scuola di Teatro di Bologna, diretta da Alessandra Galante Garrone e, in seguito, si specializza con Krystian Lupa. È attualmente attrice stabile nella Compagnia del Dramma Italiano del Teatro Nazionale Croato "Ivan Pl de Zajc" di Fiume. Ha lavorato in Italia e all'estero, tra gli altri, con la compagnia Nanni-Kustermann (Teatro Vascello Fabbrica dell'Attore di Roma), compagnia Katzenmacher, Berliner Ensemble, compagnia Maurizio Micheli, Stabile di Verona-Fondazione Atlantide. Nelle ultime stagioni è stata diretta da registi come Daniele Salvo, Matteo Tarasco, Alfonso Santagata, Tonino Conte, Barbara Nativi, Maurizio Nichetti, Paolo Valerio, Marcela Serli. In TV ha lavorato, fra gli altri, con Andrea Barzini, Alessio Cremonini, Camilla Costanzo, alternando anche l'attività di speaker radiofonica.

Mariangela Granelli

Si diploma alla Scuola del Teatro Stabile di Genova nel 2000. Ha ricevuto il premio della critica ANCT nel 2007 (*Signorina Julie* di Strindberg, regia di Carmelo Rifici) e nel 2020 (Gertrude in *Amleto* di Shakespeare, regia di Valerio Binasco; Amanda in *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, regia di Leonardo Lidi). È stata finalista agli Ubu nel 2012 e nel 2013 (per due regie di Rifici) e, nel 2025, ha vinto il premio San Ginesio all'Arte dell'attore. Con Carmelo Rifici ha lavorato in oltre dieci spettacoli (tra cui *Il gabbiano* e *Tre sorelle* di Cechov, *Visita al padre* di Schimmelpennig, *Fedra* di Euripide, *Yerma* di Lorca). Nelle passate stagioni la ricordiamo con Luca Ronconi, Valerio Binasco, Leonardo Lidi, Filippo Dini (*I parenti terribili* di Cocteau, *Così è se vi pare* di Pirandello). Recentemente ha lavorato con Giorgio Sangati (*Boston Marriage* di Mamet), Andrea Chiodi (*La locandiera* di Goldoni, *Dopo la prova* di Bergman), Alessandro Businaro, Leo Muscato (*Le troiane* di Euripide; *Come vi piace* di Shakespeare), Serena Sinigaglia, Fabrizio Falco, Tindaro Granata, Fabrizio Montecchi e Kriszta Szekely del Teatro Katona di Budapest. Ha recentemente debuttato con Giovanni Ortoleva (*Mirra* di Alfieri) e nel monologo *Lisa* di Fabio Pisano di cui è interprete e regista. Al cinema e in TV ha lavorato, fra gli altri, con Emanuele Ciraletto, Matteo Rovere, Ivan Cotroneo, Maria Sole Tognazzi, Roan Johnson.

Laura Marinoni

Si forma all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma. Dopo il debutto in TV, inizia il percorso teatrale con Giuseppe Patroni Griffi nella *Trilogia del teatro nel teatro* (premio Duse 1989), diventando la giovane protagonista della sua compagnia in spettacoli da Eliot, Marivaux, Cechov. In seguito, è protagonista di importanti tragedie classiche al Teatro Greco di Siracusa (*Antigone*; *Prometeo incatenato*, regia di Luca Ronconi - premio della Stampa 2002; *Andromaca*; *Edipo Re*; *Medea*, regia di Tiezzi). Ha lavorato su capolavori di Corneille, Shakespeare, Goldoni, Cechov, Ibsen, Eliot, Brecht-Weill, Pinter, e con registi/maestri come Strehler (*L'isola degli schiavi*, *Il campiello*), Ronconi (*Lolita*, *Candelaio*, *I due gemelli veneziani*), Castri (*Orgia* di Pasolini), Albertazzi, Lavia e, più di recente, con Pascal Rambert, Latella (*Le lacrime amare di Petra Von Kant* e *Un tram che si chiama desiderio*), De Rosa (*Fedra*), Rifici, Shammah, Liv Ferracchiati (*Stabat mater* e *Come tremano le cose riflesse nell'acqua*). Nel 2004, con *L'opera da tre soldi* (premio Flaiano) si afferma come interprete di teatro-canzone, nel cui solco la ricordiamo anche ne *La Gilda* di Testori e nel lavoro per Fabrizio De Andrè, *L'amore scoppiò dappertutto* (2025). Con Davide Livermore è protagonista in *Elena* e in *Orestea* a Siracusa e in *Maria Stuarda* (premio Le Maschere, 2023). Tra i premi della sua intensa carriera: Ubu (2011), due premi Duse (1989, 2007), Hystrio e Le Maschere (2012), Flaiano alla Carriera (2021), Reiter alla carriera (2024).

La scorsa stagione ha interpretato Lady Violet in *Improvvisamente l'estate scorsa* (Tennessee Williams, regia di Stefano Cordella) e ha debuttato al Mittelfest 2026 con *Una madre coraggio - La errante* di Michele Santeramo. In TV ha recitato in fiction come *La Piovra* e *Distretto di polizia*, mentre al cinema ha lavorato con i fratelli Taviani, J. P. Rappeneau e Marco Tullio Giordana.

Fulvio Pepe

Si diploma alla Scuola del Teatro Stabile di Genova. Ha lavorato in teatro con registi come Giuseppe Patroni Griffi (*Il vizietto*), Gigi Dall'Aglio, Juri Ferrini, Marco Sciacaluga, Peter Stein (*I demoni*). Ha lavorato per più stagioni e stretto sodalizi artistici con Valerio Binasco (*Noccioline*, *Cara Professoressa*, *Don Giovanni*, *Il mercante di Venezia*, *La tempesta*, *Romeo e Giulietta*) e Filippo Dini (*August at Osage County*, *Il crogiuolo*, *Casa di bambola*, *Ivanov*). E ancora con Fausto Paravidino (*Genova 01*), Veronica Cruciani, Marcello Cutugno, Luca Guadagnino e recentemente con Stéphane Braunschweig (*La vita che ti diedi*). Da qualche stagione cura anche regie teatrali prodotte dal Teatro Due di Parma e dal Teatro Stabile del Veneto (*L'ultima domenica di agosto*, *Gyula e Finzioni* di cui è autore; *Fool for Love* di Sam Shepard). Al cinema ha lavorato con Fulvio Ottaviano, Citto Maselli (*Le ombre rosse*), Davide Riondino (*Palazzina LAF*) e in diversi film e serie TV (*Romanzo criminale*, *Montessori*, *Borsellino*, *Nati ieri*, *Imma Tataranni*). Nel 2008 ha vinto il premio del concorso corti del Torino Film Festival con *A chi è già morto a chi sta per morire*, da lui scritto e diretto.

Silvia Bennett

Coreografa e danzatrice, laureata in Scienze della Formazione. Ha studiato tecnica Nikolais con Simona Bucci. Ha iniziato il suo percorso professionale ad Amsterdam nel 2008, distinguendosi nel panorama della danza per la sua capacità di improvvisazione e composizione istantanea. Qui ha collaborato con vari artisti internazionali sviluppando un'originale poetica di teatro danza e dedicando parte del suo lavoro a spettacoli per bambini (Festival 2TurvenHoog). Attualmente lavora con il Teatro Nazionale di Genova e MAT-Movimenti Artistici Trasversali, sviluppando progetti internazionali in connessione con la light designer Emese Csornai a Berlino e la coreografa Makiko Ito in Olanda. Dal 2013 intensifica la sua collaborazione con compagnie italiane (Company Blu, Aldes, Compagnia Simona Bucci e IF Prana). Dal 2018 è coreografa degli spettacoli della regista Giovanna Cordova (Teatro Olimpico di Vicenza e Teatro Stabile del Veneto).

Ensemble La Chimera

Fondato da Sabina Colonna-Preti nel 2001 come ensemble di viole da gamba, assume una forma più articolata grazie all'incontro con il liutista e chitarrista Eduardo Egüez. Pur mantenendo le caratteristiche sonore originarie delle viole, diventano più versatili e capaci di adeguarsi a formazioni variabili, composte da numerosi musicisti di fama internazionale. L'attività del gruppo è incentrata sulla creazione di progetti originali nei quali convergono diverse forme artistiche e culture di varie epoche, risultato dei repertori dei singoli componenti dell'ensemble, provenienti da paesi quali Argentina, Venezuela, Francia, Senegal, Italia, Svezia, Cuba e Norvegia. Nascono così, accanto a progetti interamente dedicati alla musica antica anche progetti di "early fusion", che fondono musica antica e musica moderna, principalmente di tradizione popolare. È in questo contesto che prendono vita progetti come *Buenos Aires Madrigal*, *Tonos y Tonadas*, *Odisea Negra*, *Misa de Indios*, *Nordlys*, *Gracias a la vida*, *Fuga y Misterio e Paraná*. La Chimera ha al suo attivo numerose incisioni discografiche e si è esibito nelle più importanti sale da concerto e festival europei e internazionali. Eduardo Egüez è stato premiato con il prestigioso "Diapason d'Or".

I musicisti dell'Ensemble che partecipano allo spettacolo *Orlando furioso* sono la stessa Sabina Colonna-Preti, Maria De Martini e Francesco Zoccali.

Direttore del Teatro Nazionale di Genova dal 2020, Davide Livermore è un convinto sostenitore del teatro pubblico, dell'intersezione dei linguaggi artistici e della funzione di promozione sociale della cultura. All'interno del "mestiere teatrale" è stato attore, cantante lirico, insegnante, sceneggiatore, coreografo, scenografo, costumista, direttore della fotografia, oltre che regista dal 1999. Ha collaborato con figure di rilievo come Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras, Zubin Mehta, Mirella Freni, Luca Ronconi, Andrej Tarkovskij, Zhang Yimou, Riccardo Chailly e Fabio Biondi. Come regista d'opera e di prosa, ha allestito spettacoli nei più importanti teatri del mondo: dagli Stati Uniti al Sud America, dall'Australia, al Giappone, dall'Oman alla Russia e, naturalmente, nei maggiori teatri e festival italiani ed europei, come Salisburgo, Orange e Pesaro. È stato direttore artistico del Teatro Baretto di Torino, di cui ha gestito, oltre che la visione artistica, anche lo sviluppo imprenditoriale. Nel 2011 il suo allestimento de *I vespri siciliani* al Teatro Regio di Torino entra nei Top Ten Musical Events del New York Times. Nel 2013 è stato nominato Direttore Artistico del Centre de Perfeccionament "Plácido Domingo" del Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, di cui è divenuto Sovrintendente e Direttore Artistico nel 2015. Nello stesso anno vince il Premio Campoamor come miglior spettacolo per *La forza del destino* diretto da Zubin Mehta. Nel 2017 vince il Prix de la Critique de l'Europe Francophone inaugurando la stagione dell'Opéra di Montecarlo con *Adriana*

Lecouvreur e firma la sua prima regia per il Teatro alla Scala con *Tamerlano*; seguiranno *Don Pasquale* e ben quattro inaugurazioni consecutive della stagione scaligera: *Attila* (2018), *Tosca* (2019), l'evento televisivo e internazionale *A riveder le stelle* (2020) e *Macbeth* (2021). Al Teatro Nazionale di Genova ha promosso progetti innovativi come il *TIR - Teatro in Rivoluzione*, il *G8 Project* (menzione speciale ai Premi dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro), la mostra performativa *Edipo. Io contagio* e firmato spettacoli come *Grounded*, *Maria Stuarda*, *Fantozzi*. *Una tragedia, Il lutto si addice ad Elettra, Ci vediamo all'alba*. Nel 2024 ha aperto congiuntamente la stagione del Teatro Nazionale di Genova e dell'Opera Carlo Felice con un doppio allestimento in prosa e opera de *Il giro di vite / The Turn of the Screw* (Benjamin Britten/ Henry James). Eschilo d'oro nel 2023, per l'INDA di Siracusa ha diretto gli allestimenti di *Elena* di Euripide, che ha stabilito record di presenze e incassi al Festival del Teatro Greco di Siracusa, e dell' *Oresteia* di Eschilo. Nel 2024 ha realizzato con Paolo Gep Cucco il film *The Opera! Arie per un'eclissi* che recentemente è uscito nelle sale parigine. Nel 2025 ha ideato il progetto speciale *D'oro. Il sesto senso partigiano* per le celebrazioni dell'ottantesimo Anniversario della Liberazione e ha iniziato un progetto registico per l'Opéra di Monte-Carlo che prevede l'allestimento dell'intera tetralogia del *Ring* di Wagner.

Il prossimo dicembre apre la stagione del San Carlo di Napoli con *Luisa Miller* di Giuseppe Verdi. Nel 2024 ha inoltre ricevuto la Laurea ad honorem dall'Università di Torino.

L'universo del Furioso: follia amore e meraviglia

Rassegna a cura di Raffaella Rocca

1— 23 ottobre 2026

L'opera di Ludovico Ariosto è un universo inesauribile, capace di tenere insieme avventura e poesia, ironia e tragedia, follia e ragione, amore e desiderio, realtà e immaginazione. Un mondo nel quale i personaggi attraversano foreste incantate, combattono, si perdono, inseguono ciò che amano e arrivano persino sulla Luna. Un universo fantastico che, a distanza di secoli, continua a interrogarci e a parlare profondamente al nostro presente.

La rassegna vuole proprio partire da questa straordinaria capacità dell'Ariosto di creare connessioni: tra epoche, linguaggi, discipline e pubblici. Il teatro sarà il centro di un percorso che coinvolgerà la letteratura, la psichiatria, l'arte, la musica, l'astronomia, la tecnologia, il fumetto, i videogiochi, la cultura pop, la politica. Un programma pensato non come una semplice serie di eventi collaterali allo spettacolo, ma come un vero e proprio viaggio dentro l'immaginario del *Furioso*.

L'universo del Furioso nasce dunque dall'idea che un grande classico non sia qualcosa da conservare immobile, ma un'opera da attraversare, interrogare e reinventare. Per due settimane Genova sarà attraversata dalle immagini, dalle parole e dalle suggestioni dell'Ariosto: dalla follia di Orlando alla luna di Astolfo, dagli incantesimi alle battaglie, dall'amore

alla meraviglia. Un viaggio nel passato per parlare del presente. Un viaggio nella fantasia per guardare il futuro. Un viaggio, soprattutto, dentro quell'inestinguibile universo umano che Ariosto ha saputo raccontare più di cinquecento anni fa e che ancora oggi chiamiamo, semplicemente, il *Furioso*.

Programma delle iniziative:

Giovedì 1° ottobre – ore 17
Teatro Ivo Chiesa
A TU PER TU CON IL REGISTA: come nasce uno spettacolo
Incontro con Davide Livermore, regista dello spettacolo e Margherita Rubino, che ha curato l'adattamento del testo. Conduce Andrea Porcheddu, dramaturg del Teatro Nazionale di Genova.

Dall'8 al 18 ottobre - foyer del Teatro Ivo Chiesa
CONNESSIONI
Il foyer del Teatro Ivo Chiesa, nel periodo di repliche dello spettacolo, ospiterà un'installazione con frammenti di luna e un telescopio astronomico, in collaborazione con l'Osservatorio astronomico del Righi.

Venerdì 9 ottobre
Università di Genova - Facoltà di Medicina. Scuola di psichiatria (riservato agli studenti)
SMARRITO NELLA SELVA la pazzia di Orlando tra letteratura, mente e cura
Incontro tra Davide Livermore - regista dello spettacolo - Gianluca Serafini - direttore della Clinica Psichiatrica

Universitaria - Pietro Ciliberti - presidente ligure della Società Italiana di Psichiatria, e gli studenti del corso di specializzazione.

Venerdì 9 ottobre – ore 17.30, Teatro Ivo Chiesa
SI PUÒ ABITARE LA LUNA?
Dialogo fra Amalia Ercoli Finzi - ingegnera aerospaziale al Politecnico di Milano ed esperta di missioni aereo-spaziali - Davide Livermore - regista dello spettacolo.

Sabato 10 ottobre – ore 17
foyer Teatro Ivo Chiesa
SMARRITO NELLA SELVA la pazzia di Orlando tra letteratura, mente e cura
In occasione della giornata mondiale della salute mentale, incontro con Pietro Ciliberti - presidente ligure della Società Italiana di Psichiatria - Gianluca Serafini - direttore della Clinica Psichiatrica Universitaria, Luigi Ferranini - Past President della Società Italiana di Psichiatria e il cast dello spettacolo.

Domenica 11 ottobre – ore 11, foyer Teatro Ivo Chiesa
VIAGGI IMPOSSIBILI
Musica elettronica e reading a cura di Electropark ed Elisabetta Pozzi con la Scuola di Recitazione del Teatro Nazionale di Genova "Mariangela Melato".

Martedì 13 ottobre - ore 16
foyer Ivo Chiesa
REGINE DEL PROPRIO DESTINO: il potere femminile nell'Orlando furioso, nel Don Giovanni e nella società contemporanea
Tavola rotonda con le

attrici dei due spettacoli, a cura dell'Associazione AIDDA, Women in a Legal World Italia, Club Rotary Golfo Paradiso, Consulta Femminile e Liguria Digitale.

Mercoledì 14 ottobre – ore 17
Teatro Ivo Chiesa
DIPINGERE L'INCANTESIMO: l'iconografia del meraviglioso e della magia tra Rinascimento e contemporaneità
Lectio del Professor Giacomo Montanari, Assessore alla cultura del Comune di Genova, in collaborazione con UniGe Senior.

Giovedì 15 ottobre – ore 17.30
libreria Feltrinelli
ORLANDO FURIOSO VS GLI AVENGERS: quando l'epica incontra i supereroi
Con Margherita Rubino che ha curato l'adattamento del testo - Marco Berisso - ordinario di Filologia italiana e Italianistica UniGe - Piermarco Rosa - docente di videogame design - Luca Bagnasco - scrittore e collaboratore per Panini Comics. Coordina Andrea Porcheddu, dramaturg del Teatro Nazionale di Genova.

Venerdì 16 ottobre – al termine della recita dell'*Orlando furioso*, foyer Teatro Ivo Chiesa
AL CHIARO DI LUNA
Proiezione in diretta dalla Luna, a cura dell'Osservatorio Astronomico del Righi.

Sabato 17 ottobre – ore 15
foyer Teatro Ivo Chiesa
GIOCARE CON ORLANDO Torneo di giochi da tavolo a tema cavalleresco
a cura dell'associazione La tana del Goblin. A seguire recita dello spettacolo con pubblico cosplayer e accoglienza in sala del Corteo storico del Comune di Genova.

Domenica 18 ottobre – ore 11
foyer Teatro Ivo Chiesa
NOTE E VOCI DELLA FOLLIA Viaggio fra musica e parole
a cura del Conservatorio di Genova "Niccolò Paganini"
Elisabetta Pozzi e Eva Cambiale.

Domenica 18 ottobre – ore 18
Osservatorio astronomico del Righi
LA LUNA DI ASTOLFO
Visita guidata al Planetario dell'Osservatorio astronomico del Righi e osservazione della Luna.

Venerdì 23 ottobre – ore 17
Teatro Ivo Chiesa
LA POLITICA DEI FURIOSI, I SOCIAL E "L'ELOGIO DELLA MITEZZA" DI NORBERTO BOBBIO: i politici tra passione, perdita di controllo e potere
Dialogo fra Davide Livermore, regista dello spettacolo; Pier Luigi Bersani, politico e scrittore e Ilaria Cavo, giornalista e parlamentare.

Tutti gli appuntamenti tranne la visita guidata all'Osservatorio Astronomico sono a ingresso gratuito con prenotazione su teatronazionalegenova.it

La rassegna si svolge con il sostegno di



Perfetto, Italiano.

HOTEL BRISTOL PALACE
GENOVA
★★★★★
LVX
Papier's
HOTELS & RESORTS

HOTEL BERNINI PALACE
FIRENZE
★★★★★
LVX
Papier's
HOTELS & RESORTS

DUE TORRI HOTEL
VERONA
★★★★★
LEADING
HOTELS®

GRAND HOTEL MAJESTIC
GIÀ BAGLIONI
BOLOGNA
★★★★★
LEADING
HOTELS®

WWW.DUETORRIHOTELS.COM

Our **experience.**
Your **growth.**



rina.org