

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker

Ingmar Bergman: tutto il teatro

I libri bianchi, pp. 320, ill. b/n, L. 45.000

Konstantin S. Stanislavskij

Le mie regie (2). Zio Vanja

a cura di Fausto Malcovati.

Testo di Cechov a fronte

nella traduzione di Peter Stein e Milli Martinelli

I libri bianchi, pp. XXXII + 152, L. 30.000

Eugenio Barba

Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta

I libri bianchi, pp. 320, ill. b/n, uscita a maggio

Fabio Paracchini

CyberShow. Cinema e teatro con Internet

I manuali ubu, pp. 120, L. 18.000

Lars Norén

Tre quartetti

La notte è madre del giorno, Nostre ombre quotidiane, Autunno e inverno

I testi, pp. 248, L. 40.000

Tony Kushner

Angels in America

Si avvicina il millennio, Perestroika

I testi, pp. 184, L. 33.000

Derek Jarman

Chroma

I libri bianchi, pp. 128, L. 30.000

Marco Ferreri

Nitrato d'argento

I film ubulibri, ill. b/n, pp. 136, L. 25.000

Di nuovo in libreria:

Thomas Bernhard

Teatro I

Una festa per Boris, La forza dell'abitudine, Il riformatore del mondo

I testi, pp. 232, L. 35.000

Lee Strasberg

Il sogno di una passione

I libri bianchi, pp. 156, L. 30.000

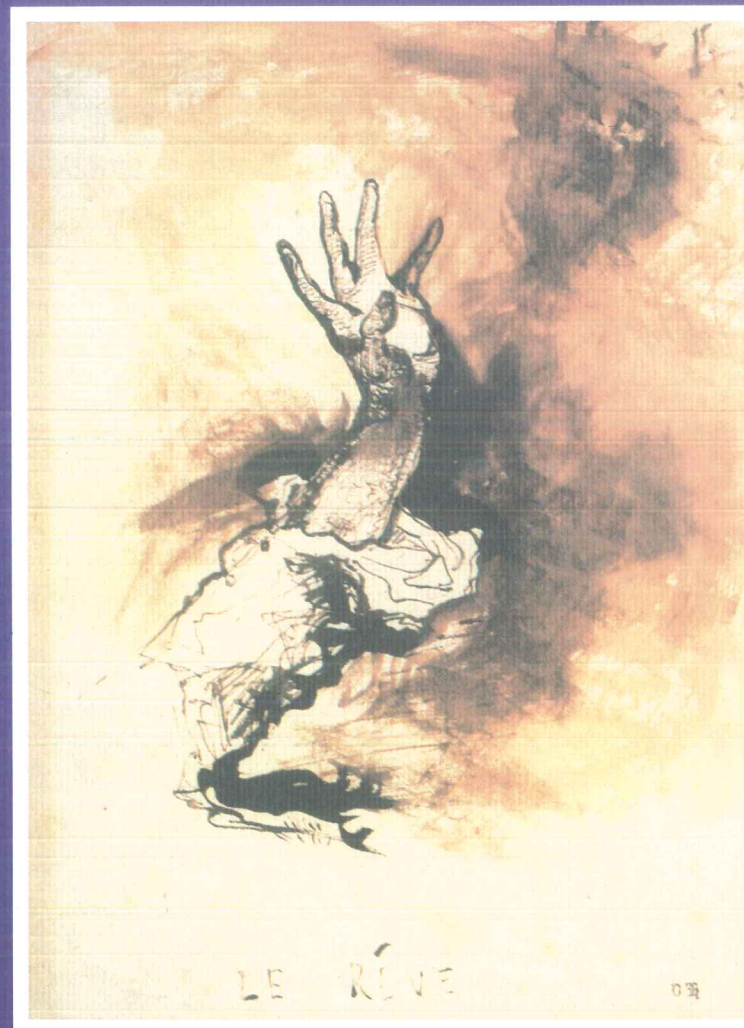
Ubulibri, via Ramazzini 8, 20129 Milano Tel. (02) 29404372

TEATRO STABILE TORINO

TEATRO DI ROMA

RUY BLAS

DI VICTOR HUGO



TEATRO STABILE TORINO

ASSEMBLEA DEI SOCI
CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE
ORGANI DIRETTIVI

ASSEMBLEA DEI SOCI

COMUNE DI TORINO
REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE C.R.T

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

Presidente
GIORGIO MONDINO

Vice Presidente
PIETRO RAGIONIERI

Consiglieri
GIOVANNI AYASSOT
GIANCARLO MENOTTI
LUCA REMMERT
NELLO STRERI

Revisori dei Conti
UBALDO CERVI
PIERO ROSSO
SERGIO URRU

Segretaria del Consiglio
GIOVANNINA BOERETTO

ORGANI DIRETTIVI

Direttore
GUIDO DAVICO BONINO

Direttore Esecutivo
DARIO BECCARIA

Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto
Foto di scena: Marcello Norberth
Fotocomposizione: Aime, Torino
Stampa: Comlito, Torino

In copertina: Victor Hugo, *Il Sogno*, 1866

STAGIONE 1995/96
**TEATRO
STABILE
TORINO**
Direzione: GUIDO DAVICO BONINO



TEATRO DI ROMA
diretto da
Luca Ronconi

RUY BLAS

DI VICTOR HUGO
TRADUZIONE DI GIOVANNI RABONI

RUY BLAS	MASSIMO POPOLIZIO
DON SALLUSTIO DI BAZAN	CARLO MONTAGNA
DON CESARE DI BAZAN	RICCARDO BINI
DON GURITANO	LUCIANO VIRGILIO
IL CONTE DI CAMPOREAL	MASSIMILIANO ALOCCO
IL MARCHESE DI SANTA CRUZ	TULLIO VALLI
IL MARCHESE DEL BASTO	ANGELO PIREDDU
IL CONTE D'ALBA	NICOLA SCORZA
DON ANTONIO UBILLA	ANGELO PIREDDU
COVADENGA	ALDO VINCI
GUDIEL	MARCO TOLONI
UN LACCHÉ	MARCO TOLONI
UN ALCALDE	ALDO VINCI
UN USCIERE	MASSIMO POGGIO
UN PAGGIO	MASSIMO POGGIO
UN ALGUAZIL	LUCIANO CARATTO
DOÑA MARIA DI NEUBURG Regina di Spagna	MICHELA CESCUN
LA DUCHESSA D'ALBUQUERQUE	CARLA BIZZARRI
CASILDA	SARA D'AMARIO
UNA VECCHIA	EVELINA MEGHNAGI
Regia di	LUCA RONCONI
Scene di	CARMELO GIAMMELLO
Costumi di	VERA MARZOT
Musiche di	PAOLO TERNI
Luci di	GIANCARLO SALVATORI
Regista assistente	FRANCO RIPA DI MEANA

Assistente alla produzione: ANGELO PASTORE
Responsabile degli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO
Aiuto regista: CECILIA FILIPPAZZI - Aiuto scenografo: ENRICA CAMPI - Aiuto costumista: CHIARA DONATO
Assistente volontario alla regia: ROSARIO TEDESCO
Direttore di palcoscenico: CLAUDIO SACCO - Allestimento luci: GIANCARLO SALVATORI
Responsabile macchinisti: GIANNI MURRU - Collaboratore agli allestimenti: CLAUDIO CANTELE
Direttori di scena: ANGELO FERRO - MARCO ALBERTANO - Capi macchinisti: ROBERTO LEANTI - CLAUDIO BECCARIA
Macchinisti: ANTONIO LUSCI - ANGELO MILANI - GIUNETTO BARONI - MOHAMED SALAH
Capo elettricista: SANDRO MARTINO - Primo elettricista: FRANCO GAYDOU - Elettricisti: SERGIO DUCHICH - IVO GOFFI
Fonico: PIETRO LUCIANO CERONE - Capo Sarte: LAURA DAEDER, NIRVANA ANGIOLETTO - Attrezzista: MARCO ANEDDA
Segretario di compagnia: ROBERTO GHO
Costruzioni scenografiche: MEKANE, Guidonia, Roma - TEATRO STABILE TORINO
Costumi realizzati da GABRIELE MAYER per GP11, Roma - Parrucche: AUDELLO, Torino - Calzature: POMPEI, Roma
Ritocchi scenografici: DANIELE BOTTURI - MASSIMO VOGHERA
Ufficio Stampa: CARLA GALLIANO - Foto di scena: MARCELLO NORBERTH



Victor Hugo

PREFAZIONE DELL'AUTORE

Tre categorie di spettatori compongono quello che siamo soliti chiamare pubblico: innanzitutto, le donne; in secondo luogo, gli intellettuali; e infine, la gente propriamente detta. Ciò che la gente richiede all'opera drammatica è quasi esclusivamente l'azione; ciò che le donne desiderano trovarvi, è prima di tutto la passione; ciò che vi cercano in modo particolare gli intellettuali, sono dei caratteri. Se si considerano attentamente questi tre generi di spettatori, ecco cosa si può notare: la gente è talmente innamorata dell'azione che, se necessario, può sorvolare sui caratteri e le passioni*. Le donne, pur essendo interessate all'azione, sono così assorbite dagli sviluppi della passione che si preoccupano poco del disegno dei caratteri; quanto agli intellettuali, nutrono un tal piacere a vedere dei caratteri, cioè degli uomini, vivere sulla scena, che, pur accogliendo di buon grado la passione come incidente naturale nell'opera drammatica, finiscono quasi per essere importunati dall'azione. Ciò dipende dal fatto che la gente chiede al teatro soprattutto la sensazione; la donna, l'emozione; l'intellettuale, la meditazione. Tutti ambiscono a un piacere; ma gli uni, al piacere degli occhi; le altre, al piacere del cuore; e gli ultimi, al piacere dello spirito. E di conseguenza, sulle nostre scene, abbiamo tre generi di opere ben distinte: l'una volgare e più bassa, le altre due nobili e più alte, ma tutte e tre soddisfano un bisogno: il melodramma per la gente; per le donne, la tragedia che scandaglia la passione; per gli intellettuali, la commedia che ritrae l'umanità.

Sia detto per inciso, non abbiamo la pretesa di stabilire qui alcunché di rigoroso, e preghiamo il lettore di introdurre lui stesso nel nostro pensiero le necessarie riserve. Le generalizzazioni ammettono sempre delle eccezioni; sappiamo bene che la gente è una grande unità in cui si può trovare tutto, l'istinto del bello come il gusto del mediocre, l'amore dell'ideale come l'appetito più comune; in egual modo sappiamo che un vero intellettuale deve farsi donna per gli aspetti delicati del cuore; e non ignoriamo che, grazie alla legge segreta che unisce i sessi l'uno all'altro sia nello spirito che nel corpo, non di rado in una donna si cela un intellettuale. Considerando tutto ciò, e dopo aver nuovamente pregato il lettore di non attribuire un significato troppo assoluto alle poche parole che ci rimangono da dire, riprendiamo il filo.

Qualsiasi uomo posi uno sguardo attento sui tre generi di spettatori di cui abbiamo parlato, giudicherà evidente che tutti e tre hanno ragione. Le donne hanno ragione a voler essere commosse, gli intellettuali hanno ragione a voler ricevere un insegnamento, la gente non ha torto a voler essere divertita. Da tale evidenza si deduce la regola del dramma. In effetti, al di là di quella barriera di fuoco che chiamiamo la ribalta del teatro, e che separa il mondo reale dal mondo ideale, creare e far vivere, unendo le leggi dell'arte a quelle della natura, alcuni caratteri, ovverosia, lo ripetiamo, alcuni uomini; in questi uomini, in questi caratteri instillare delle passioni che determinano lo sviluppo degli uni e il cambiamento degli altri; e infine, dall'urto di questi caratteri e di queste passioni con le grandi leggi della Provvidenza, far sorgere la vita umana, con i suoi avvenimenti grandi e piccoli, dolorosi, comici, terribili, che offrano al cuore quel piacere che chiamiamo interesse, e allo spirito, quella lezione che chiamiamo morale: ecco lo scopo del dramma. Si sa che il dram-

*Sarebbe a dire, può sorvolare sullo stile. Infatti, se l'azione, in molti casi, può esprimersi mediante l'azione stessa, le passioni e i caratteri, salvo rarissime eccezioni, non si esprimono che tramite la parola. E la parola a teatro, la parola precisa determinata e non fluttuante, è lo stile. Che il personaggio parli come deve parlare, *sibi constet*, dice Orazio. Questo è tutto.

ma guarda alla tragedia per il ritratto delle passioni, e alla commedia per il ritratto dei caratteri. Il dramma è la terza grande forma dell'arte, che comprende, racchiude e feconda le prime due. Corneille e Molière esisterebbero indipendentemente l'uno dall'altro, se Shakespeare non stesse tra loro, tenendo a Corneille la mano sinistra, a Molière la mano destra. In questo modo, le cariche elettriche opposte della commedia e della tragedia s'incontrano, e la scintilla che ne scaturisce è il dramma. Spiegando così come li concepisce e li ha già illustrati più volte, il principio, la regola e il fine del dramma, l'autore è ben lungi dal nascondere a se stesso la povertà delle proprie forze e l'angustia del proprio spirito. Ciò che egli intende definire qui, non ci si inganni, non è quanto ha fatto, ma ciò che ha inteso fare. Mostra quello che per lui è stato il punto di partenza. Nulla di più.

Di questo libro non abbiamo in mente che poche righe da scrivere, e ci manca lo spazio per tutti i chiarimenti necessari. Dunque, consentiteci di passare, senza appesantirci troppo nel tragitto, dalle idee generali che abbiamo esposto, e che secondo noi, ferme restando le regole che s'impongono nella creazione di un mondo ideale, sono quelle su cui poggia l'arte intera, ad alcune delle idee particolari che questo dramma, *Ruy Blas*, può suscitare negli spiriti più attenti.

E prima di tutto, per non sollevare che uno dei lati della questione, dal punto di vista della filosofia della storia qual è il significato del dramma? Spieghiamoci.

Nel momento in cui una monarchia è sul punto di crollare, è possibile osservare diversi fenomeni. Innanzitutto, la nobiltà tende a dissolversi. Dissolvendosi si divide, ecco in che modo:

Il regno barcolla, la dinastia si spegne, la legge cade in rovina; l'unità politica si sbriciola nei conflitti e negli intrighi; lo strato più alto della società s'imbastardisce e degenera; un mortale indebolimento si rende percepibile a tutti sia all'interno che all'esterno; le grandi istituzioni dello Stato sono cadute, solo le piccole cose restano in piedi, triste spettacolo pubblico: non vi è più polizia, né esercito, né finanze; ciascuno avverte che la fine è in arrivo. Da qui, in ogni spirito, il tormento della vigilia, il timore del domani, la diffidenza in ogni uomo, la sfiducia in ogni cosa, un disgusto profondo. Siccome dello Stato non si ammala che la testa, la nobiltà, che vi fa capo, è la prima a esserne colpita. Cosa diviene allora? Una parte dei gentiluomini, la meno onesta e la meno generosa, resta a Corte. Tutto verrà inghiottito, il tempo stringe, bisogna sbrigarci, bisogna arricchiarsi, espandersi e approfittare delle circostanze. Non si pensa altro che a se stessi. Ciascuno raggranella, senza pietà per il Paese, una piccola fortuna personale in un angolo della grande sfortuna pubblica. L'uno è cortigiano, l'altro è ministro, tutti si affrettano a divenire felici e potenti. Ci si affida al proprio spirito, si cade nella depravazione, e si ottiene ciò che si vuole. Le cariche dello Stato, le dignità, i posti, il denaro, si prende tutto, si vuole tutto, si saccheggia tutto. Non si vive più che per l'ambizione e la cupidigia. Si dissimula il segreto disordine che può sorgere dall'infermità dell'uomo sotto una solenne gravità esteriore. E, poiché questa vita accanita nelle vanità e nei godimenti dell'orgoglio ha come prima condizione l'oblio di ogni sentimento naturale, si diventa feroci. Quando il giorno della disgrazia arriva, qualcosa di mostruoso si produce nel cortigiano decaduto, e l'uomo si muta in demonio.

La situazione disperata del regno spinge l'altra metà dei nobili, la migliore, la più elevata, per un'altra strada. Essa torna a casa, si ritira nei suoi palazzi, nei suoi castelli, nelle sue signorie. Ha orrore degli intrighi, non può farci niente, la fine del mondo si avvicina: che fare, e a che scopo arrendersi alla desolazione? Bisogna stordirsi, chiudere gli occhi, vivere, bere, amare, godere. Chi può saperlo? Si arriverà all'anno prossimo? Ciò detto, o soltanto sentito, il gentiluomo ce la mette tutta, decuplica la servitù, compra cavalli, arricchisce le donne, imbandisce feste, finanzia orge, getta via, dona, vende, compra, ipoteca, compromette, divora, si consegna agli usurai e mette a ferro e fuoco tutti i propri averi. Un bel giorno, gli accade una disgrazia. Benché la monarchia viaggi a velocità sostenuta, è riuscito a rovinarsi prima di lei. Tutto finito, tutto bruciato. Di tanta bella vita fiammeggiante non rimane neanche il fumo; si è volatilizzata. Genere, nulla più. Dimenticato e abbandonato da tutti, salvo che dai creditori, il povero gentiluomo diviene allora quel che può, un po' avventuriero, un po' spadaccino, un po' vagabondo.

Sprofonda e scompare tra la gente, grande massa spenta e buia che fino ad allora non ha che intravisto da lontano, sotto i suoi piedi. Vi si tuffa, vi si rifugia. Non ha più oro, ma gli resta il sole, la ricchezza di chi non ha niente. Se prima abitava il grado alto della società, ora alberga in quello basso, e ci si adatta; deride il suo parente, l'ambizioso, che è ricco e potente; diventa filosofo, e paragona i ladri ai cortigiani. Per il resto, è di natura buona, coraggiosa, intelligente e leale; reca in sé il poeta, l'accattone e il principe; ride di tutto; fa picchiare le guardie oggi dai suoi compagni come un tempo dalla sua gente, ma senza sporcarsi le mani; sposa a modo suo, con una certa grazia, l'impudenza del gran signore alla sfrontatezza dello zingaro; sudicio fuori, sano dentro; non possiede ormai del gentiluomo se non l'onore che difende, il nome che nasconde, la spada che sfodera.

Se il duplice quadro che abbiamo delineato si può ritrovare a un certo punto nella storia di ogni monarchia, si manifesta in modo particolare in Spagna, con sconvolgente chiarezza alla fine del XVII secolo. Dunque, se l'autore fosse riuscito a dar voce a questa parte del suo pensiero, il che è ben lungi dal supporre, nel dramma che leggerete la prima parte della nobiltà spagnola a quell'epoca si riassumerebbe in don Sallustio, e la seconda in don Cesare. Cugini tra loro, come si conviene. Sia chiaro che qui, come ovunque, abbozzando tale ritratto della nobiltà castigliana intorno al 1695, facciamo salve le rare e venerabili eccezioni. Ma proseguiamo.

Soffermandoci ad analizzare quella monarchia e quell'epoca precisa, oltre alla nobiltà così suddivisa, e che in qualche modo potremmo vedere personificata nei due uomini che abbiamo appena nominato, nel ceto più basso sentiamo muoversi nell'ombra qualcosa di grande, di oscuro e sconosciuto. Si tratta del popolo. Il popolo, padrone dell'avvenire e non del presente; il popolo, orfano, povero, intelligente e forte, che sta molto in basso, e aspira molto in alto; che porta sulla schiena il marchio della schiavitù e nel cuore la premeditazione del genio; il popolo, valletto dei gran signori e innamorato, nella sua miseria e nella sua abiezione, della sola figura che, irraggiata da una luce divina, rappresenta per lui, nel cuore di questa società crollata, l'autorità, la carità e la fecondità. Il popolo sarebbe Ruy Blas.

E ora, sopra questi tre uomini nei quali, così analizzati, s'incarnano agli occhi dello spettatore la vita e il cammino di tre fatti, e in tali fatti l'intera monarchia spagnola nel XVII secolo; sopra questi tre uomini, dicevamo, vi è una creatura pura e luminosa, una donna, una regina. Donna sfortunata, perché è come se non avesse un marito; regina sfortunata, perché è come se non avesse un re; rivolta verso coloro che stanno sotto di lei per pietà regale e forse anche per istinto femminile, china a guardare in basso mentre Ruy Blas, il popolo, guarda in alto. Agli occhi dell'autore, e senza alcun pregiudizio, su quanto i personaggi secondari possano contribuire alla verità dell'azione, queste quattro teste così raggruppate dovrebbero riassumere le coordinate essenziali che la monarchia spagnola di centoquarant'anni fa offriva allo sguardo di un filosofo della storia. A queste quattro teste se ne potrebbe forse aggiungere una quinta, quella del re Carlo II. Ma, nella storia così come nel dramma, Carlo II di Spagna non è una figura, è un'ombra.

Sia chiaro fin d'ora, ciò che abbiamo detto non rappresenta affatto la spiegazione di *Ruy Blas*. Non è che uno dei suoi aspetti. È l'impressione particolare che potrebbe suscitare questo dramma, se fosse degno d'essere studiato, in uno spirito serio e coscienzioso che si dedicasse ad analizzarlo, ad esempio, dal punto di vista della filosofia della storia. Ma, per poco che sia, come tutte le cose di questo mondo, il nostro dramma, ha molti altri aspetti e può essere considerato in molti altri modi. Un'idea, proprio come una montagna, offre diversi panorami. Dipende dal punto in cui si guarda. Vogliate consentirci, soltanto per rendere più chiara la nostra idea, un paragone esageratamente ambizioso: il Monte Bianco visto dalla Croix-des-Fléchères, non somiglia al Monte Bianco visto da Sallenches. Eppure, è sempre il Monte Bianco.

Nello stesso modo, scendendo da una cosa assai grande a una assai piccola, questo dramma, di cui prima abbiamo indicato il significato storico, offrirebbe un'immagine ben diversa, se lo considerassimo da un punto di vista ancor più elevato, da un punto di vista puramente umano. Allora don Sallustio rappresenterebbe l'egoismo assoluto, la macchinazione ininterrotta; don Cesare, il suo opposto, raffigurerebbe il disinteresse e la noncuranza; in Ruy Blas vedremmo il genio e la passione repressi dalla società, eppure tesi in uno slancio sempre

più elevato via via che la repressione si fa più violenta; la regina infine, sarebbe la virtù minata dalla sventura. Da un punto di vista unicamente letterario, l'aspetto di quest'idea pur sempre uguale, intitolata *Ruy Blas*, cambierebbe ancora. Le tre sovrane forme artistiche potrebbero apparirvi personificate e riassunte. Don Sallustio sarebbe il dramma, don Cesare la commedia, Ruy Blas la tragedia. Il dramma annoda l'azione, la commedia l'ingarbuglia, la tragedia la trancia di netto.

Tutti questi aspetti sono giusti e veri, ma nessuno di essi è completo. La verità assoluta risiede soltanto nell'insieme dell'opera. Che ciascuno vi trovi ciò che cerca, e allora il poeta, che del resto non nutre tale illusione, avrà raggiunto il suo scopo. L'argomento filosofico di *Ruy Blas* è il popolo che aspira alle regioni più elevate; l'argomento umano è un uomo che ama una donna; l'argomento drammatico è un lacchè che ama una regina. La gente che si accalca ogni sera davanti a quest'opera, dato che in Francia ai tentativi dello spirito non ha mai fatto difetto l'attenzione del pubblico, per quanto indiscriminata, la gente, dicevamo, il *Ruy Blas* non vede che quest'ultimo soggetto, il soggetto drammatico, il lacchè; e ha ragione.

Ma ciò che abbiamo detto di *Ruy Blas* ci pare risulti evidente per qualsiasi altra opera. Le opere venerabili dei maestri hanno tra le altre questa caratteristica notevole: che offrono più sfaccettature a chi le analizza. Tartufo fa ridere gli uni e tremare gli altri. Tartufo è la serpe in seno; oppure l'ipocrita; oppure l'ipocrisia. Ora è un uomo, ora è un'idea. Otello, per gli uni è un moro innamorato di una bianca; per gli altri, è un parvenu che ha sposato una nobile; per alcuni, è un uomo geloso; per altri, è la gelosia. E questa varietà di aspetti nulla toglie all'unità basilare della composizione. L'abbiamo già detto: mille ramoscelli e un unico tronco.

Se l'autore di questo libro ha insistito in modo particolare sul significato storico di *Ruy Blas*, è perché, nei suoi intendimenti, per ciò che riguarda il senso della storia, e per null'altro, sia chiaro, *Ruy Blas* si ricollega a *Ernani*. La grande questione dell'aristocrazia si mostra, in *Ernani* come in *Ruy Blas*, accanto alla grande questione della monarchia. Solo che in *Ernani*, poiché la monarchia assoluta non si è ancora creata, l'aristocrazia combatte contro il re, ora con l'orgoglio, ora con la spada: per metà feudale, per metà ribelle. Nel 1519, il signore vive lontano dalla Corte, bandito come Ernani, o patriarca come Ruy Gomez. Duecento anni più tardi, la situazione si capovolge. I vassalli sono diventati cortigiani. E se per caso il signore sente ancora il bisogno di nascondere il proprio nome, non è più per sfuggire al re, ma per sfuggire ai creditori. Non diventa bandito, diventa vagabondo. - Si avverte che la monarchia assoluta ha gravato per lunghi anni sopra queste nobili teste, piegando l'una, spezzando l'altra.

E poi, consentiteci di dire ancora questo, *Ernani* e *Ruy Blas* incorniciano due secoli di Spagna: due grandi secoli, nel corso dei quali la discendenza di Carlo V ha avuto l'opportunità di dominare il mondo; due secoli che la Provvidenza, con una coincidenza degna di rilievo, non ha voluto prolungare di un'ora, poiché Carlo V nasce nel 1500, e Carlo II muore nel 1700. Nel 1700, Luigi XIV raccolse l'eredità di Carlo V, come nel 1800 Napoleone raccolse l'eredità di Luigi XIV. Queste grandi apparizioni di dinastie, che a tratti illuminano la storia, offrono all'autore uno spettacolo bello e malinconico, sul quale i suoi occhi si posano spesso. A volte, egli tenta di trasporne un poco nella sua opera. Così, ha voluto irradiare *Ernani* della luce di un'aurora, e coprire *Ruy Blas* delle tenebre di un crepuscolo. In *Ernani*, il sole della casa d'Austria sorge; in *Ruy Blas*, tramonta.

Victor Hugo

(Traduzione di Paola Gallo)

Parigi, 25 novembre 1838

L'AMARO PROCEDERE DELLA STORIA

1. I cinque atti di *Ruy Blas* furono scritti in poco più di un mese (l'ultimo, pare, in un solo giorno) fra il 4 luglio e l'11 agosto 1838. Per Hugo, che aveva trentasei anni, era il ritorno al teatro dopo un non brevissimo periodo di minore interesse e forse di disamore al quale non dovette essere estranea l'accoglienza tiepida o addirittura negativa riservata dal pubblico e dalla critica ad alcune delle sue *pièces*, dopo il contrastato ma clamoroso successo di *Hernani* (1830). L'occasione per il ritorno gli fu fornita dall'inaugurazione di un nuovo teatro, il Théâtre de la Renaissance, nato per iniziativa dello stesso scrittore con l'aiuto determinante del duca di Orléans e del ministro Guizot e dedicato in modo specifico «all'arte moderna» (il che voleva dire, in quel momento, a quella drammaturgia romantica della quale *Hernani* aveva segnato un'affermazione, non certo la vittoria).

Pur non essendo stato costruito appositamente, come si era pensato in un primo tempo, ma ricavato dalla ristrutturazione del vecchio Théâtre Ventadour, il nuovo teatro era talmente nuovo che la sera della prima, come racconta un testimone, «le porte dei palchi, messe su all'ultimo momento, stridevano sui cardini e non chiudevano bene; i caloriferi non funzionavano; il freddo di novembre intirizziva gli spettatori. Le signore furono costrette a rimettersi mantelli, pellicce e cappelli, e gli uomini a rinfilarsi i cappotti». Nonostante tanti disagi (che, aggiunge il testimone, il duca di Orléans fu il solo a sfidare, restando eroicamente con il solo frac), la serata ebbe un esito positivo; ma a differenza di quanto era avvenuto alla prima di *Hernani*, quando i letterati presenti erano riusciti a trasformare in un trionfo la sarcastica ostilità del pubblico, stavolta il successo venne più dagli spettatori paganti che dagli amici. Piacquero soprattutto i primi tre atti e l'ultimo, mentre il quarto (che la critica, qualche decennio dopo, giudicherà come il più genialmente innovativo) destò qualche perplessità. Nel ruolo del protagonista, Frédéric Lemaître, fu a detta del solito testimone, «grande, vero, profondo e splendido»; e lo stesso Hugo (in una nota nella quale, del resto, non lesina elogi anche agli altri interpreti, esaltando «le talent vrai, fin, il souple, charmant, irrésistiblement gai et singulièrement littéraire de M. Saint-Firmin» nel ruolo di don Cesare, «l'intelligence rare et exquise» di Louise Baudovin in quello della regina e il don Sallustio «poli, sérieux, contenu, sobrement railleur, froid, lettré, homme du monde, avec des éclairs infernaux» di Alexandre Mauzin) parlò - per il protagonista di «création radieuse», e dichiarò - le iperboli, si sa, non gli facevano mai difetto - che «pour M. Frédéric, la soirée du 8 novembre 1838 n'a pas été une représentation, mais une transfiguration».

Al di là delle iperboli, comunque, il successo di pubblico ci fu davvero, e consistente, tanto che si ebbero una cinquantina di repliche; nessuna di esse, per altro, fu esente da contrasti, e il quarto atto fu ogni volta quello che ne suscitò la maggior parte. La critica fu invece, nel complesso, tutt'altro che favorevole, se il 15 novembre Balzac, che non aveva assistito allo spettacolo, poteva scrivere a Madame Hanska che «*Ruy Blas* est une enorme bêtise, une infamie en vers». Per conquistare il consenso della critica e, soprattutto, del mondo letterario, la *pièce* dovette aspettare la ripresa del 1872, in una nuova sede, il Théâtre de l'Odéon, e a polemica antiromantica definitivamente sopita. Sulla «Gazette de Paris», Théophile Gautier parlò di «personaggi disegnati e dipinti come ritratti di Velázquez» e del «più magnifico linguaggio che il teatro abbia mai parlato», un linguaggio che, secondo l'autore di *Mademoiselle de Maupin*, fonde come in un crogiolo «la franchise de Molière, la grandesse de Corneille, l'imagination de Shakespeare»; e meno pomposamente, ma con immagini critiche di gran lunga più penetranti, Emile Zola evocò su «le Voltaire» la «brusque et prodigieuse fanfare» e la «bouffée de grand air» che si sprigionano dai versi del dramma.

Da quel momento, *Ruy Blas* sarà considerato dalla maggior parte della critica francese come il capolavoro o, almeno, uno dei capolavori del teatro di Hugo (il che vuol dire anche, automaticamente, dell'intero teatro romantico) e conoscerà una fortuna pressoché ininterrotta, fra le cui tappe principali sono da ricordare almeno l'allestimento del 1879 con Mounet Sully, Coquelin e Sarah Bernhardt (che aveva già interpretato il ruolo della regina nel 1872), allestimento con il quale il testo entrò, per non uscirne più, nel repertorio della Comédie-Française, l'edizione del centenario (1938) con Jean Yonnel, Pierre Dux e Marie Bell e, infine, la famosa messa in scena del 1954 al Théâtre National Populaire, protagonista un grande (dicono le cronache) Gérard Philipe, capace, secondo la testimonianza di Gabriel Marcel di «jouer dans le vie, au lieu de la réciter» persino l'interminabile tirata del terzo atto.

2. Nell'importante *Préface* scritta, pochi giorni dopo il debutto di *Ruy Blas*, per la pubblicazione del dramma in volume, e che si può leggere con profitto qui di seguito nella versione italiana di Paola Gallo, Hugo distingue gli spettatori in tre categorie a seconda che siano più attratti dall'«azione», dalla «passione» o dai «caratteri». Se volessimo stare a questo gioco e ridurre il testo alle sue componenti elementari, potremmo dire che dal primo punto di vista esso è il resoconto della macchinazione ordita da un potente per vendicarsi della regina che lo ha costretto all'esilio; dal secondo, la storia dell'amore impossibile di un servitore per una regina; dal terzo, l'intrecciarsi dei destini di un appassionato e generoso idealista, di un freddo e diabolico calcolatore e di una giovane donna frustrata nel suo bisogno di comprensione e d'amore. Ma le cose, naturalmente, sono molto più complesse, e lo sono per almeno due motivi: l'esistenza di un quarto personaggio - quello di don Cesare - che non ha, a ben guardare, alcun ruolo essenziale nell'azione, se non quello di ritardarla e complicarla, ma al quale sono legati alcuni dei momenti di più strepitosa invenzione stilistica e di più mirabile libertà fantastica dell'intero testo - e, soprattutto, il fatto che il vero protagonista del dramma non è, in fondo, nessuno dei personaggi sin qui nominati, ma la Storia con l'iniziale maiuscola, il suo procedere amaramente cieco e inarrestabile che assume qui il ritmo, le proporzioni, la solennità di un trapasso epocale. Niente di quanto accade in *Ruy Blas* avrebbe senso, niente, anzi, sarebbe davvero possibile se non si svolgesse, non semplicemente sullo sfondo, ma *dentro* il processo di dissoluzione di un regno, di un impero, di una civiltà, se non ne costituisse l'immagine concentrata e profetica, l'anticipazione e epitome figurale. Come ha scritto, agli inizi del nostro secolo, un grande critico, Ferdinand Brunetière, «l'ispirazione drammatica di Victor Hugo procede, come la sua ispirazione lirica, dal suo culto per il passato. Nei suoi drammi come nelle sue poesie, a sollecitare la sua immaginazione è una medesima ossessione, l'ossessione delle cose scomparse, dei lampi improvvisi che hanno illuminato per un istante il mondo senza lasciare quasi alcuna traccia. Ed è da un'allucinazione di questo tipo che nasce *Ruy Blas*».

Ossessione delle cose scomparse: per una conferma, basta vedere con quanta minuziosità, nella stessa nota del 1838 dalla quale ho già citato alcuni iperbolici elogi dei primi interpreti del dramma, Hugo rivendica l'assoluta veridicità della sua ricostruzione: «... il n'y a dans *Ruy Blas* un détail de vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre, ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact». È il caso di credergli? Non ha importanza; quello che conta è che ci credesse lui, che a mettere in moto la sua ispirazione fosse questo bisogno di far resuscitare il passato, di vederlo, di sentirne il suono, insomma questo piacere dell'allucinazione che è innanzitutto - e per forza, appunto, di cose, - autoallucinazione.

Ciò non toglie, beninteso, che nel rivivere e far rivivere con tanta sontuosa intimità un passato di corruzione e di sfacelo ci fosse anche, da parte di Hugo, un'intenzione critica e satirica proiettata, qui e altrove, sul presente storico: la visionarietà poetica non è mai veramente disgiungibile, in lui, da quella politica, dai suoi disegni e sdegni di vero o presunto protagonista delle vicende pubbliche del suo paese. Ed è proprio grazie a quest'altra chiave o, per dir meglio, attraverso questa ulteriore griglia che è possibile illuminare in *Ruy Blas* anche l'allegoria metastorica del potere che il testo certamente contiene: il potere come sopraffazione assoluta e quasi gra-

tuita, come ingiustizia ontologica, come violenza mascherata cui non corrisponde alcuna realtà umana e che proprio per questo, nello svolgersi naturalmente meccanico del dramma, finisce con lo scontrarsi in modo omicida e tuttavia, forse, solo provvisoriamente vincente con una realtà umana senza potere, ma minacciosamente forte della propria immaginazione e del proprio futuro.

3. Come farla risuonare o, meglio, come tentare di farla risuonare nella nostra lingua, la «brusque et prodigieuse fanfare» di questi versi? Come rendere percepibili e credibili in un diverso sistema di consuetudini formali e di possibilità fonosimboliche questo straordinario impasto timbrico nel quale si intrecciano e si fondono con impeto inesauribile accenti lirico-patetici e accenti comico-grotteschi, questa lingua turgida, non di rado enfatica e tuttavia costantemente e genialmente alleggerita da lampi di colloquialità, calcolate trasandatezze, sorprendenti sottintesi e sempre e comunque sostenuta dalla trascinate ritmicità dell'alessandrino e dal rintocco a volta a volta luttuoso e gaio, pomposo e irridente della rima baciata?

Da troppo tempo mi cimento in imprese non meno eccitanti e disperate di questa per illudermi che le soluzioni, gli accorgimenti, i «trucchi» espressivi da adottare siano, non dico programmabili, ma almeno teorizzabili a posteriori. In linea generale, posso dire solo che ho sentito di dovermi concedere una libertà di manovra assai superiore a quella che mi sono concesso in altre occasioni, arrivando, in molti casi, a una vera e propria riorganizzazione interna dei vari segmenti del testo (ma senza mai alterare, s'intende, anzi rispettando nel più ferreo dei modi, il succedersi e connettersi dei segmenti stessi); e questo non solo perché la versione è destinata innanzitutto alla scena e ho cercato dunque di non perdere mai di vista, come obiettivo primario e non trasgredibile, quello della dicibilità, ma anche perché nell'economia di un testo teatrale gli «ingredienti» lessicali, ritmici e metaforici non sono, come in un testo lirico, funzioni «in sé», autoportanti e generative, bensì funzioni subordinate a una struttura, parti e strumenti di un discorso. In altre parole, la realtà timbrica e tonale, l'unità sonora e semantica alle quali occorre essere, nella fattispecie, prioritariamente fedeli erano quelle dei singoli blocchi (battute di dialogo e monologhi, recitativi e arie) in cui, appunto, il discorso complesso si articola: a costo di scomporre anche profondamente, e ricomporre in un altro ordine, le varie componenti.

L'unico problema teorico-formale che mi sono posto e al quale ho cercato di fornire una risposta prima di iniziare il lavoro di traduzione è stato il problema metrico. Scartata a cuor leggero l'ipotesi di una metrica «libera» (tanto sarebbe valso, allora, imboccare cinicamente la comoda scorciatoia della prosa!) e scartati anche, nell'ordine, l'uso esclusivo del doppio settenario (che nella sua apparente vicinanza all'alessandrino ne è invece, a mio avviso, per la sua natura irrimediabilmente «doppia» e la sua irrimediabile mancanza di plasticità, abissalmente lontano) e l'uso esclusivo dell'endecasillabo (che mi avrebbe costretto a un'essenzialità e a un rigore inconciliabili con la sovrabbondanza a volte addirittura luttuosa del dettato victorhughiano), ho finito con l'optare per una successione ininterrotta - una macrosequenza, se così si può dire - di sequenze di endecasillabi, settenari e doppi settenari rese più «fatali», di tanto in tanto, specie in coincidenza di clausole e sentenze, dall'adempimento della rima. Ho detto doppi settenari, ma è chiaro che in questo contesto, dove persino all'interno di un endecasillabo viene spesso spontaneo, a un orecchio appena un po' esercitato, isolare un settenario, il doppio settenario assume il significato ritmico-sonoro di *due* versi allineati assai più che quello di *un* verso costituzionalmente e rigidamente incernierato su se stesso. Mi auguro che alla lettura e all'ascolto risulti in qualche misura raggiunto o, almeno, non equivocabile lo scopo che, da questo specifico punto di vista, mi sono prefisso: conciliare i vantaggi espressivi del puntuale, ricorrente ossequio a una norma, sia pure non codificata a priori, con quelli di un'aderenza istantanea al pensiero sintattico e figurale e dunque, in ultima analisi, alla «voce» dei personaggi.

Giovanni Raboni

Si ringrazia l'editore Einaudi per aver cortesemente concesso di ripubblicare la presente introduzione alla sua edizione del *Ruy Blas* (Collezione di teatro, n. 359 marzo 1996).



Luca Ronconi

CONVERSAZIONE CON LUCA RONCONI

a cura di Claudio Longhi

Dopo Sturm und Drang, messo in scena la scorsa stagione al Maggio Musicale Fiorentino, continua ora con Ruy Blas la sua esplorazione della drammaturgia romantica. Quali motivi di interesse ha trovato nel dramma di Hugo?

Il progetto della messa in scena di *Ruy Blas*, che debutta al Carignano come co-produzione tra il Teatro Stabile di Torino e il Teatro di Roma, risale in realtà ad alcuni anni fa - per la precisione all'epoca in cui diressi qui a Torino l'allestimento di *Misura per misura*. I due spettacoli erano stati inizialmente concepiti come una sorta di dittico, legato alla presenza di un gruppo di giovani attori. Il teatro di Victor Hugo è privo di una tradizione scenica italiana ed è per altro poco rappresentato nella stessa Francia; la sua struttura drammaturgica mal si presta infatti ad essere «attualizzata» entro i parametri della civiltà teatrale contemporanea. In assenza di un canone interpretativo, l'unico modello di riferimento per la comprensione di certo teatro romantico diventa allora in Italia il melodramma, la cui tradizione è tutt'ora viva presso il nostro pubblico. Per il pubblico italiano è spontaneo pensare a *Le roi s'amuse* come alla «versione in prosa» del *Rigoletto* o - leggendo il teatro di Hugo attraverso la sua derivazione melodrammatica - ad *Angelo* o ad *Hernani* come alle versioni in prosa della *Gioconda* di Ponchielli e dell'*Ernani* verdiano. Si tratta di una prospettiva distorta, non priva però di una propria giustificazione: pur appellandosi ad un affrancamento dalla rigorosa precettistica classicista, la drammaturgia di Victor Hugo condivide infatti col melodramma la costruzione rigorosamente convenzionale. Su questo terreno è possibile confrontare alcune opere, che fanno indiscutibilmente parte della nostra cultura «popolare», con la loro origine letteraria, cercando di capire in che cosa i modelli si avvicinano alle riscritture e in che cosa invece se ne allontanano. Proprio dal punto di vista della convenzionalità il teatro di Hugo si distacca dal dramma romantico tedesco, la cui struttura è in genere molto più libera. Il motivo di autentica curiosità e di divertimento che ho trovato lavorando su *Ruy Blas* è per l'appunto lo studio della convenzionalità in quanto teatralità pura - categoria quest'ultima che mi sembra abbiamo perso o, per lo meno, tendiamo a misconoscere. Non è tanto la convenzione drammaturgica del teatro ottocentesco ad essere ignorata, quanto piuttosto il suo potenziale assoluto di teatralità. Quello di Hugo è un teatro di pura convenzione, ma si tratta di una convenzionalità consapevole, capace di «raccontare» qualche cosa. D'altra parte non credo che la parola convenzione vada usata necessariamente in accezione peggiorativa: con l'uso tutto in teatro tende a diventare convenzione, l'importante è che l'uso non finisca col distruggere la teatralità.

Oltre alla costruzione convenzionale Ruy Blas condivide col melodramma anche la tipica dilatazione retorica dell'espressione?

Non mi sembra. Se confrontiamo il teatro di Hugo con la fanfara del melodramma scopriamo che, lungi dall'essere ridondante, la versificazione di Victor Hugo, specie in *Ruy Blas*, è estremamente vivace. Lo sviluppo scenico del dramma non è affatto prolisso, ma molto rapido e spedito.

Nel suo capitale studio sull'Anima romantica e il sogno, Albert Béguin stabiliva uno stretto rapporto tra l'evoluzione della letteratura europea a cavallo tra Sette e Ottocento e l'esplorazione del mondo onirico. Che parte ha il sogno nel dramma di Hugo?

Fondamentale. Il titolo del dramma, *Ruy Blas*, potrebbe benissimo essere sostituito con *I sognatori*. I cinque

personaggi intorno ai quali ruota essenzialmente l'azione sono infatti dei sognatori: la regina sogna l'amore, Ruy Blas sogna l'affrancamento da una condizione servile che lo umilia, Don Cesare sogna la libertà, Don Sallustio sogna la vendetta e Don Guritano sogna la propria giovinezza, ma ognuno di questi personaggi finirà con l'ottenere esattamente il contrario di ciò che ha sognato. La regina non avrà l'amore, Ruy Blas si renderà conto di aver sognato ad occhi aperti e verrà riprecipitato nel peggiore dei modi in una condizione servile. Don Cesare finirà in prigione, la vendetta di Don Sallustio si ritorcerà contro di lui ed egli sarà ucciso esattamente come Don Guritano. Proprio come accade nel sogno, i personaggi di *Ruy Blas* si identificano poi con altre figure: tranne Don Guritano, tutti i protagonisti dell'azione si travestono e si trasformano continuamente. Alla base dell'intero intreccio c'è una macroscopica sostituzione, quella di Ruy Blas a Don Cesare; nel corso del dramma i travestimenti si succedono poi a ritmo vertiginoso - Don Sallustio si presenta nei panni di un servo, la regina esce dalla reggia con le vesti di una propria cameriera - fino a culminare nella scena del quarto atto in cui Don Cesare si trova al posto di sé stesso, o del falso sé stesso, e recupera la propria identità attraverso il costume. Il ricorso al travestimento rimane in *Ruy Blas* confinato al piano della pura teatralità, tuttavia questo meccanismo teatrale consente di articolare più sottilmente la struttura del dramma, dando luogo ad una specie di gioco di specchi di identità. Indubbiamente l'artificio del travestimento non attinge in *Ruy Blas* la profondità di significato dell'*Anfitrione* di Kleist: nel dramma di Hugo il travestimento, risolvendosi in convenzione e teatralità, resta in superficie, ma è una superficie di una limpidezza straordinaria.

Come giudica la traduzione di Raboni in rapporto all'originale francese?

Fin dalle prime pagine ho trovato la traduzione che Raboni via via mi sottoponeva notevolissima, straordinaria; la sua versione di *Ruy Blas* in italiano è infatti allo stesso tempo fedelissima e libera, nel senso che riesce a ricreare nella nostra lingua lo spirito e la leggerezza del francese. Credo che in questa prospettiva sia stata importante la decisione di conservare il verso anche in italiano. Una versione in prosa sarebbe probabilmente risultata lunga e pesante, grazie al verso Raboni è invece riuscito a mantenere una grande concentrazione espressiva.

E in rapporto alla messa in voce, che giudizio può esprimere sul lavoro di Raboni?

Oltre ad essere bella la traduzione di Raboni è recitabile. Certo come spesso mi accade mettendo in scena testi francesi, ho trovato su *Ruy Blas* difficoltà a conciliare il ritmo interno della lingua francese con l'articolazione della sintassi italiana: si tratta di una armonia che va conquistata verso per verso. Venuto meno il flusso del periodare ampio di Hugo, garantito nell'originale francese dal susseguirsi dei distici di alessandrini in rima baciata, la traduzione presenta infatti inevitabilmente una struttura sintattica più franta. Gli attori hanno dunque dovuto cercare di ricostruire, attraverso la tensione della recitazione, la continuità data in francese da metrica e sintassi. La versificazione libera adottata da Raboni - col ricorso ad alessandrini, alessandrini rimati, endecasillabi, ottonari, settenari - conferisce una grande scioltezza alla traduzione. Tale scioltezza non porta però a recitare il *Ruy Blas* italiano come se fosse un testo in prosa, abbiamo infatti cercato di sottolineare con la recitazione la struttura versificata del dramma, evidenziando le cesure e i fine verso ed assecondando la ritmica molto varia dell'opera.

Per un attore italiano è difficile recitare testi tradotti dal francese?

Certi moduli di recitazione italiani, formati proprio nel secolo scorso, derivano da calchi sintattici dal francese: l'attore medio italiano ottocentesco si formava infatti su traduzioni da quella lingua. La precettistica in materia di recitazione che il teatro dell'Ottocento ha lasciato in eredità al nostro secolo è dunque pesantemente legata alle strutture linguistiche francesi, con tutti i problemi che ne derivano dal momento che le due

lingue hanno in realtà strutture ritmiche e sintattiche differenti. La presenza in Francia di un linguaggio teatrale di solida tradizione ha permesso ai drammaturghi d'oltralpe di costruire le proprie opere con una continuità e una fluidità «linguistiche» molto difficili da rendere per un attore italiano che, privo di una precisa tradizione di linguaggio, è costantemente preso dalla necessità di ancorare a qualche cosa - psicologia, contenuti o quant'altro - il proprio lavoro sul testo.

Che tipo di impianto spaziale ha immaginato per Ruy Blas?

Come ho già avuto modo di ricordare il progetto di mettere in scena il dramma di Hugo nacque alcuni anni fa in parallelo all'allestimento di *Misura per misura*; per *Ruy Blas* abbiamo dunque utilizzato, in forme diverse, parte della scenografia costruita per lo spettacolo shakespeariano - scenografia che, fin dall'inizio, era stata pensata in funzione tanto del dramma di Shakespeare quanto di quello di Hugo. Per dare il giusto rilievo al potenziale di teatralità di *Ruy Blas* ho ritenuto opportuno rinunciare alla spettacolarità in senso stretto, puntando più a sviluppare la teatralità delle situazioni che ad esaltare la spettacolarizzazione della teatralità. Come già in *Misura per misura* la scena è un semplice prolungamento delle strutture architettoniche del Carignano e buona parte dell'azione si sviluppa davanti ad un sipario: il dramma è quindi calato in un luogo che tende ad essere una non-scena. Lo spazio è minimo e, rimuovendo drasticamente la congerie di orpelli spettacolari previsti dalle didascalie, gli stessi elementi scenografici sono ridotti allo stretto indispensabile. Quando nel quarto atto il testo impone per esempio la presenza di un camino per l'insolita entrata di Don Cesare, il camino viene sì mostrato, in quanto componente scenica necessaria all'intreccio, ma viene presentato come struttura autonoma, non inserita in un organico contesto scenografico. Questa operazione di riduzione non ha però intaccato la connotazione ottocentesca dello spazio, a partire dal sipario che è quello tipico di un teatro del secolo scorso.

LE MUSICHE

Anche Victor Hugo delinea una propria strategia musicale: nella fluviale prefazione al *Cromwell* (1827) - di qualche anno precedente il *Ruy Blas* (1838) - egli ha infatti avuto modo di immaginare *non de ces harmonies qui ne flattent que l'oreille, mais de ces harmonies intimes qui remuent tout l'homme, comme si chaque corde du clavier se nouait à une fibre du coeur...* (non armonie che lusinghino il solo orecchio, ma armonie intime, tali da commuovere l'uomo nella sua interezza, come se ogni corda del cembalo fosse collegata ad una fibra del cuore). L'affermazione è rilevante: non solo - dato anche il contesto ove l'idea di *nature* è onnipresente - essa riecheggia le posizioni musicali di Jean-Jacques Rousseau, e addirittura la riduzione dell'armonia a *ses principes naturels* operata da Jean-Philippe Rameau nel sommo *Traité*, ma legittima una netta disapprovazione delle concezioni musicali di piccolo respiro allora praticate dai compositori francesi in auge: François-Adrien Boieldieu, Daniel-François Auber e Adolphe-Charles Adam. Hugo finisce insomma col rivendicare in maniera assai ferma un equivalente musicale dell'alessandrino, un canto strumentale francese: ma era l'età del melodramma, della danza, dei trionfi di Chopin e Liszt (e solo Hector Berlioz, assai disatteso, vigilava rapsodicamente in prima linea...). La melodia francese dovrà attendere la piena espansione che le verrà riservata dalla generazione dei grandi compositori *fin-de-siècle*, da Camille Saint-Saëns a Claude Debussy, da Jules Massenet a Ernest Chausson, a Maurice Ravel, César Franck, Gabriel Fauré.

Nel definire una partitura musicale di riferimento per questo *Ruy Blas* - comunque scevra da richiami melodrammatici od esotici - si è trovato un interessante punto di partenza nelle ricerche del giovane Jacques Offenbach che, giunto quattordicenne a Parigi nel 1833, sembra confermare la particolarissima disposizione dei *déracinés* (si pensi al giovane Lully di due secoli prima...) a mettere in luce - rivelandola - l'ombrosa e pudica identità della melodia francese, come in questi suoi gentilissimi *Duos* per violoncelli ove si vedono definirsi i materiali che tanto esito avranno nelle successive e ancora *in nuce* elaborazioni teatrali (il suo primo vaudeville, *Pascal et Chambord*, è dell'anno successivo al *Ruy Blas*, il 1839).

A partire da questo nucleo il percorso consisterà nel proporre ipotesi successive di *harmonies intimes* hugoliane da mettere alla prova della rappresentazione in una sequenza di citazioni di alcuni dei grandi nomi d'anzì ricordati, evitando la perentorietà del pianoforte e della grande orchestra.

Nell'episodio del canto delle lavandaie, ovviamente nella lingua tradotta di Giovanni Raboni, si è tentato un minimo di maniera esotica e popolana, conforme alle esigenze della scena e del testo.

Paolo Terni



Massimo Papolizio



Carlo Montagna



Riccardo Bini



Carla Bizzari, Luciano Virgilio



Massimiliano Alocco, Nicola Scorza, Angelo Pireddu, Tullio Valli, Aldo Vinci



Massimo Popolizio, Michela Cescon



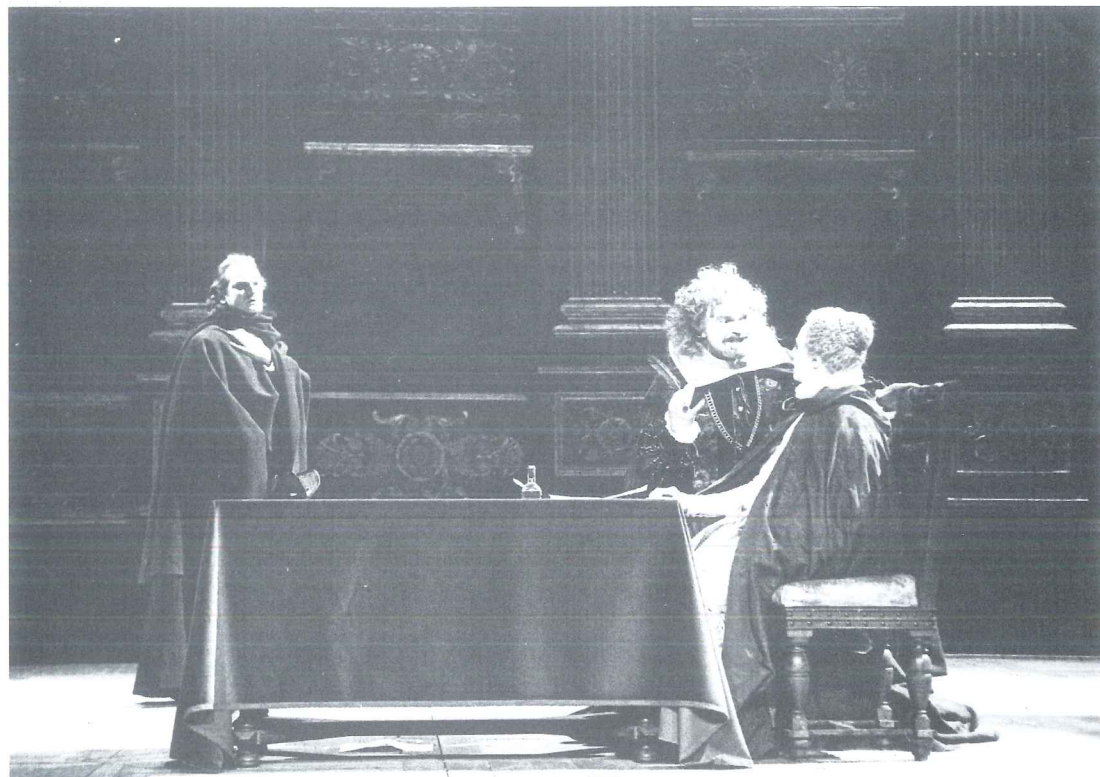
Sara D'Amario, Michela Cescon



Carlo Montagna, Massimo Popolizio



Evelina Meghnagi, Riccardo Bini



Massimo Popolizio, Carlo Montagna, Francesca Cescon



