
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.