

Spettacoli

Cultura



Qui sopra il manifesto di «Ernani»; di fianco un bozzetto della scenografia dell'allestimento scaligero; sotto Mirella Freni e Plácido Domingo

Parlano i protagonisti dell'«Ernani»



Solo un sogno

Il lavoro giovanile di Verdi inaugurerà martedì la stagione della Scala. Il regista Luca Ronconi, lo scenografo Ezio Frigerio, i cantanti Mirella Freni e Plácido Domingo raccontano come l'hanno interpretato: «È un modello per tutto il melodramma»

Luca Ronconi, regista dell'atteso *Ernani* che il 7 dicembre inaugurerà la stagione della Scala, non ha dubbi: *Ernani* è un paradigma melodrammatico, un modello del primo Verdi. «Questa — sostiene Ronconi — è la prima difficoltà. In più questa opera non ha neppure una grande tradizione rappresentativa alle spalle e quindi non autorizza un tipo di lavoro pro e contro questa tradizione. Semmai c'è da tenere conto che la vicenda raccontata da Piave (il librettista) e messa in musica da Verdi è più elementare, meno sfumata di quell'*Ernani* di Victor Hugo al quale il libretto si rifà. A il protagonista era l'onore offeso qui invece passioni come la gelosia, l'amore, la sete di vendetta. Il problema di base di un regista in questo caso è quello di mediare l'opera con la storia dei personaggi».

In che modo hai risolto il problema?
Ho pensato, d'accordo con Ezio Frigerio che ha curato la scenografia, a un allestimento che puntasse tutto sul dettaglio, sui particolari. Per il resto mi sono mantenuto fedele, naturalmente alla mia maniera, a una certa iconografia. Per esempio se ci devono essere cavalli in scena ci saranno cavalli in scena (ovviamente stilizzati), se si dovranno sguainare le spade si sguaineranno le spade. Solo che ai miei occhi questo mondo si presenta sotto il segno della decrepitezza. E decritto, per intenderci, il castello di De Silva, le ancelle che circondano Elvira hanno tutti i capelli bianchi e solo Elvira è giovane. Ho chiarito a questo punto che la mia scelta del dettaglio è polemica: perché così posso mettere in luce tutte le contraddizioni che le situazioni portano con sé.

Cosa vedrà il pubblico in questo *Ernani*?
Vedrò un'opera romantica nella quale il romanticismo non deriverà da un'oleografia di maniera ma, per esempio, da altri elementi come la scenografia, l'uso dello spazio. Sarà un'opera in cui il «luogo», la visuale dello spettatore, verrà spostata. Il palcoscenico sarà molto stilizzato, penso sprofondare, i personaggi appariranno e spariranno, quasi galleggeranno...
Lo spettatore si troverà di fronte a un'opera che va raccontata e che allo stesso tempo da sfondo alle passioni travolgenti di tutta canto. Vedrà un *Ernani* tutto sommato tradizionale anche se posto dentro una scenografia meno «nostalgica» quindi con tutto il distacco della contemporaneità.

Hai parlato di personaggi che quasi galleggiano: che cosa significa?
L'*Ernani* non sarà così spettacolare come i Troiani. I movimenti scenici non saranno tantissimi: a muoversi sarà quasi esclusivamente il piano di palcoscenico che si muoverà e si alzerà. Il palcoscenico poi sarà diviso in due parti: a sinistra darà l'illusione di continuare l'ordine dei palchi della Scala; a destra, invece, entreranno in scena, di volta in volta, gli elementi scenografici: la tomba di Carlo Magno, per esempio. Sì, il palcoscenico sembrerà in certi casi galleggiare...
Ezio Frigerio, lo scenografo, è se possibile, ancora più categorico di Ronconi...

Diciamo subito che questo *Ernani* inizia con la negazione del mondo di *Ernani* e si muove verso un universo romantico-borghese. Come agirà la scenografia su questo mondo?
Nell'*Ernani* lo spettatore di oggi si trova di fronte a sentimenti molto datati. E da questa riflessione che si è mossa la mia idea di scenografia nella quale giganteggeranno elementi esasperati sia per grandezza che per deformazione come se fossero delle immagini dilatate, isolabili dalla scenografia stessa. Come delle «oomphes» in primo piano, per intenderci, capaci di accordarsi con la musica e le emozioni.

In che modo avete lavorato tu e Ronconi?
Come in un laboratorio, nel quale le immagini si formano a poco a poco. L'immagine finale alla quale vorremmo giungere è quella di una scenografia molto stilizzata, un involucro opalescente in grado di suggerirci l'idea di un mondo lontano, sognato.

L'*Ernani* avrà una lettura un po' onirica, allora...
Si tratterà però di un onirico derivato dall'ambiguità. L'ambiguità è data da questo involucro che rispecchia gli oggetti di scena «fuori taglia», esagerato, ossessivi che sono un po' il fulcro di quello stato d'animo che vogliamo mettere in primo piano. L'atteggiamento di Ronconi è mio, insomma, nei riguardi dell'*Ernani* non è di essere dei puri illustratori di un'epoca, ma semmai dei ricercatori che cercano di vedere il romanticismo in una chiave più moderna.

In che senso l'immagine scenografica di *Ernani* verrà costruita nel tempo?
Nel senso che non è definita, non sarà definita fino all'ultimo. Nel senso che sarà un mettere e un togliere continuo; si è fatto in quello di prosa.

Di che materiali ti sei servito?
Della plastica per dare un'immagine di fragilità. E poi dei materiali più tradizionali del teatro d'opera: il legno, il cartone, magari calcando un po' la mano. E poi ci sarà, a fare da elemento unificante, questo senso della precarietà della vecchiaia, dove i personaggi sembreranno galleggiare un po' nel vuoto...

Maria Grazia Gregori



«Donna Elvira vi svelerà un altro Verdi»

Per me è un debutto. È la prima volta che interpreto il personaggio di Elvira. La sua parte ha una tessitura abbastanza acuta, piena di colorature, cabalette. Il primo Verdi, si sa, è un po' più difficile per le voci. Il personaggio, comunque, non mi dispiace anche se c'è poco spazio per l'azione scenica. È un'opera più da cantare che da recitare. Elvira è una donna fiera, una nobile spagnola che non cede alle lusinghe. Insomma è sbalordita un po' di qua e un po' di là da tre uomini che litigano fra di loro: alla fine, però, resta fedele al suo amore per Ernani, anche quando subisce i soprusi del conte De Silva che la vuole sposare. Ma lei piuttosto si ucciderebbe.

È un'opera più musicale che teatrale e Ronconi ha cercato di non farne un «concerto». La musica è splendida: si sentono già le opere successive, il «Rigoletto», la «Traviata».

Per prepararmi a quest'opera «nuova» mi sono studiata bene il libretto, per cercare di impadronirmi delle situazioni di tutti i personaggi. Ma poi, naturalmente, è venuta la parte vocale: difficile, impervia. E come se mi fossi trovata davanti ad un altro Verdi.

Mirella Freni

«Questo Ernani mi vuole tirare il collo»

Ho debuttato alla Scala, nel '69, proprio con «Ernani». Chi è dunque Ernani? Un bandito dall'animo generoso, come il «Re di Navarra» che rubava ai ricchi per dare ai poveri. Una figura romantica per eccellenza. Ha un grande fascino su Elvira che poi si chiamava Donna Sole. Certo in Verdi la situazione è confusa: tre innamorati per una sola donna. Tre caratteri così diversi anche musicalmente.

Quest'opera è una cascata di melodie. L'accompagnamento strumentale è originalissimo. Non c'è il solito «tum-pa-pa-zum» ma una serie di «ostinati», di note ripetute (ad esempio il violoncello quando Carlo V pensa alla sua infanzia). Sono figure musicali che preludono ai grandi episodi di «Rigoletto» o di «Aida». In «Ernani» c'è poi una ricchezza ritmica straordinaria, un'inflessione negli accenti che richiede una lettura accuratissima dello spartito. La tessitura del tenore è molto acuta dalla prima aria al terzetto finale: richiede una tecnica sicura per non tirare il collo. E poi Mirella ha voluto riproporre tutti i tagli con le arie e i duetti ripetuti, i terzetti, i concertati: questo fa diventare l'interpretazione molto più impegnativa. Tutta l'opera è fondata sullo scotto psicologico dei quattro personaggi: il coro fa da commento e volte addirittura non si capisce bene cosa faccia.

È una musica talmente drammatica che lascia poco spazio alle invenzioni sceniche; bisogna gestire sempre l'azione con la voce. Comunemente si dice che si è un attore per fare un'opera. Noi stiamo facendo del nostro meglio per realizzare un grande spettacolo.

Plácido Domingo



E la trama si complicò...

La situazione amorosa nel melodramma ottocentesco è spesso raffigurabile come un triangolo. Lei, lui e l'altro. Ovvero l'innamorata dolce e infelice contesa da due contendenti. Per parafrasare Bernard Shaw: da una parte il soprano e dall'altra il baritono che cerca di portarsela a letto rubandola al tenore. Quest'ultimo è l'eroe, generoso, guerriero impetuoso, assetato di giustizia; l'altro è l'antieroe, vigliacco e tiranno. Lo scontro che inevitabilmente ne consegue, tradendo il vortice delle passioni (odio, vendetta, libertà, oppressione, onore, prepotenza) tutti i personaggi dell'opera, viene mitigato dalla pazienza e dalla tenerezza della fanciulla amata che in genere sacrifica alla causa dell'impossibile amore la sua virginità. Quando le cose stanno così (e in Verdi succede spesso) tutti i personaggi si trasformano via via da marionette, mosse dai fili del destino, in uomini pienamente consapevoli. Naturalmente il processo di umanizzazione avviene attraverso la prova del dolore, delle lacrime: quanti pianti in quei libretti e quanti singhiozzi in quella musica! Insomma, è risaputo, l'amore umanizza anche le pietre.

Le cose però si complicano se, invece del classico triangolo, ci troviamo di fronte ad un «quadrilatero»: cioè, mi spiego, tre amanti e una donna. È il caso dell'*Ernani*, opera giovanile di Verdi, dove già si delineano ben tratteggiati i caratteri dei personaggi e il turbino delle passioni che li travolgono fino all'estremo passo.

Ernani, dunque. Opera rappresentata alla Fenice di Venezia nel 1844, ispirata all'omonimo dramma di Victor Hugo. Ma raccontiamo la storia. Raccontiamola, per una volta, dalla parte di lei, Elvira, la donna onesta, l'eroina infelice. Atto I. Il soprano ama, corrisposta, il tenore, Ernani. Questi, bandito gentiluomo, vuol portar via la corona di Spagna ed irrompe rapitor di donzelle, Carlo V (baritono). Ordine una rivolta. Scappando nel castello (ah, l'immane castello!) dell'occhio conte Don Ruy Gomez de Silva (basso). Zio e tutore di Elvira, questi, manco a dirlo, se la vuole sposare. Ecco che nel castello di Silva giunge Ernani, e incontra Elvira. Ma c'è anche Carlo, che naturalmente ama la stessa donna. I tre vengono sorpresi dal conte zio che si arrabbia ma, alla fine, si inchina al potere del sovrano. Carlo, magnanimo, aiuta Ernani a fuggire.

Atto II. La rivolta è fallita. Ernani torna al castello di Silva. Arriva anche Carlo che rinuncia ad arrestare il ribelle pur di portarsi via come ostaggio Elvira. Ernani, disperato, esorta Silva a vendicarsi e sancisce con lui un patto di morte. Gli consegna un corno da caccia: se Silva soffrirà tre volte nello strumento dell'*Ernani*, opera giovanile di Verdi, morirà.

Atto III. Ecco la grande congiura con il coro «Si ridesti il Leon di Castiglia». Ma ecco che si ode un colpo di cannone, poi un secondo e ancora un terzo. La porta della tomba di Carlo Magno si apre, Carlo avanza e i cospiratori terrorizzati esclamano: «Carlo Magno imperatore». Con voce tonante Carlo li correggerà: «Carlo Quinto, o traditori!». Ma il tiranno si ravvede e generosamente concede a tutti la grazia e ad Ernani la mano d'Elvira.

Atto IV. Le nozze. La felicità della coppia è turbata dal risuonare del coro. Per il suo uso in scena, Verdi dovette litigare con i dirigenti della Fenice che pensarono che un simile strumento potesse degradare il loro famoso teatro. Alla fine la spuntò, come sempre, il compositore. Torniamo al brano di nozze: Silva, mascherato, cerca Ernani. Risuona tre volte il fatidico corno. Il patto deve essere rispettato. Elvira implora lo zio. Silva è irremovibile, ancor più quando viene a sapere del suo amore per Ernani. È fatto: Ernani si trafigge per restare fedele alla parola data. Elvira si uccide con un colpo di pistola. Ha scritto Massimo Mila: «Il melodramma vive, questo patto è di impossibili vigliacchi martiri ed eroi che altercano urlando e cantando, è diventato vero, la prova è vinta».

Renato Garavaglia

Per saperne di più di «Solidarnosc»

MILANO — I «sedici mesi di Solidarnosc» ci sono tutti, nelle accoglienti sale della Fondazione Feltrinelli. Sono i 37 numeri del settimanale, con l'ormai classica testata in rosso, stampati un po' alla belga, con il titolo in bianco e rosso. Il primo numero uscì il 14 agosto 1980 e il 14 dicembre 1981, quando la dichiarazione dello stato di guerra poneva nell'illegalità ogni pubblicazione non direttamente governativa. Ci sembra di buon auspicio che il secondo dei «Quaderni» della Fondazione, dedicato alla Polonia, sia stato presentato proprio nell'attesa vigilia dell'abrogazione dello stato di guerra.

La Feltrinelli, come è noto, possiede la più grande biblioteca di storia del movimento operaio, italiano ed europeo. Come ha detto Giuliano Procacci, presidente della Fondazione, chi vuole studiare la Comune di Parigi e la nascita dei partiti socialisti, deve passare di lì. Più limitate e lacunose sono invece le sezioni dedicate ai Paesi dell'Est europeo. Ora, per quanto riguarda la Polonia, si dispone invece di un materiale veramente cospicuo, anche se prevalentemente uscito dalla elaborazione culturale, politica e propagandistica delle opposizioni. Il «fondo», curato da Francesco M. Cataluccio e da

Francesca Gori si intitola infatti ai «sedici di Solidarnosc». E tuttavia consente di ricostruire i precedenti dell'esplosione operaia dell'agosto 1980, soprattutto attraverso le pubblicazioni del KOT (il comitato di solidarietà con gli operai formato prevalentemente da intellettuali) uscite più o meno clandestinamente a partire dal 1976.

Nelle accuratissime note di produzione e commenti alle diverse parti del «Quaderno», Cataluccio e Gori sostengono che il «fenomeno» Solidarnosc si ricollega, in effetti, ai forti movimenti popolari polacchi del 1956 (che portarono all'«ritorno» di Gomulka) e del 1970, quando una nuova fase nella vita della società polacca sembrò impensarsi nella figura di Gierak.

Qual è il ruolo della religione nella nostra vita? Intervista con l'antropologo francese Marc Augé protagonista di un convegno a Torino



Giotto, «Il bacio di Giuda», particolare. Padova, Cappella degli Scrovegni

«Nell'Enciclopedia Einaudi non c'è Dio. hanno titolato alcuni giornali la recensione del volume in cui questa voce è mancante, comprendendovi invece — come ebbe a scrivere Baget Bozzo — una sua pallida emanazione, la voce «divino». Si trattava, è vero, del «divino» nella religione, ma si arrivava anche a comprendere l'espressione estatica della ragazza che a un concerto rock grida: «divino! Perché escludere dal divino religioso il divino «pagano»?»

La realtà — ha precisato Ruggiero Romano in apertura del convegno su «Religione: credenze e cultura» che ha posto a confronto, nella sede del Centro Teologico di Torino, teologi, antropologi, storici e filosofi — il pacchetto di voci religiose dell'Enciclopedia Einaudi, curato e scritto per molte di esse da Marc Augé, è molto esteso, andando da «religione» a «astro-profano», da «deità» a «demoni», da «mythos-logos» e «sibiro» a «chiesa». Se Dio non ha una propria voce «centrale» è però presente (come vuole la filosofia «accentrata» dell'Enciclopedia) in questo «labirinto» di voci religiose e culturali. Augé, docente al Centro Teologico di Torino, teologo, antropologo, storico e filosofo — il pacchetto di voci religiose dell'Enciclopedia Einaudi, curato e scritto per molte di esse da Marc Augé, è molto esteso, andando da «religione» a «astro-profano», da «deità» a «demoni», da «mythos-logos» e «sibiro» a «chiesa». Se Dio non ha una propria voce «centrale» è però presente (come vuole la filosofia «accentrata» dell'Enciclopedia) in questo «labirinto» di voci religiose e culturali. Augé, docente al Centro Teologico di Torino, teologo, antropologo, storico e filosofo — il pacchetto di voci religiose dell'Enciclopedia Einaudi, curato e scritto per molte di esse da Marc Augé, è molto esteso, andando da «religione» a «astro-profano», da «deità» a «demoni», da «mythos-logos» e «sibiro» a «chiesa». Se Dio non ha una propria voce «centrale» è però presente (come vuole la filosofia «accentrata» dell'Enciclopedia) in questo «labirinto» di voci religiose e culturali.

Augé, che si è spinto più avanti nell'individuare temi decisivi di confronto è stato Marc Augé, docente alla «Maison des Sciences de l'homme», di Parigi, che ha proposto alla riflessione la concezione della persona umana, quale essa risulta dai sistemi simbolici elaborati rispettivamente nella cultura cristiana e nelle numerose culture «pagane» passate e presenti.

Professor Augé, può meglio precisarci qual è l'idea di «uomo» che vive nelle culture pagane?
I caratteri distintivi comuni a tutte queste culture, più estese dall'Africa alle Americhe all'Oceania e altrove, sono in sintesi due. In primo luogo, un materialismo che non oppone principi spirituali a principi materiali. Per esempio, è comune a molte di esse, dire se uno perde sangue che sta perdendo l'anima. Oppure far risalire al sociale la causa di una malattia, come trasgressione di un tabù socialmente vincolante. In secondo luogo ogni individuo è sempre presentato come parte inseparabile della comunità. I ruoli sociali penetrano nel profondo degli individui. Il padre ha tale influenza sul figlio che una maledizione a lui diretta può colpire a morte suo figlio. E così l'adultero di una donna può diventare causa di malattia per il marito.

Per che aspetti la visione cristiana dell'uomo si oppone a questa concezione dell'individuo immerso nel sociale, nella comunità, ancora legato ad essa — come diceva Marx — per il cordone ombelicale?
Nella concezione cristiana l'individuo è una totalità in sé conclusa, un'anima che sta sola di fronte al suo Dio. La definizione dei doveri, la costituzione di una morale, l'intera concezione dell'uomo poggiano su questo paradigma: l'individuo è definito dalla sua anima personale...
Ma i doveri, le regole morali sono stabiliti anche in riferimento al prossimo, agli altri...
Certo, ma sempre a partire da quel presupposto, dal dialogo-comandamento tra Dio e ogni anima individuale. Salvezza e dannazione sono sempre e solo un giudizio sulla condotta individuale.

Nell'agire concreto, comunque, anche chi è cristiano si comporta in modi che, almeno in parte, fuoriescono da questo schema.
Infatti, nell'ordinario della vita quotidiana ci comportiamo tutti in molti casi da pagani. Siamo tutti materialisti, impastati delle cose di questo mondo e delle loro immagini.
Come influisce questa visione cristiana dell'uomo sulla grande varietà e complessità del mondo cattolico d'oggi?
La straordinaria diversità dell'universo cattolico è un aspetto che non manca mai di stupire. Sul piano politico sono stati tratti dalla nozione cristiana di individuo, orientamenti di rotte opposti tra loro. Si sono di volta in volta legittimati, in base a quella nozione, tendenze politiche di centro, di estrema destra e di estrema sinistra.

Piero Lavatelli