

Leonard C. Pronko
TROLLS, TRILLI E TOFU:
IBSEN, VERDI E KABUKI

Siamo gli eredi di una grande tradizione che possiamo chiamare greco – giudaico-cristiana fatta di idealismo platonico, realismo aristotelico, monoteismo giudaico, razionalismo cartesiano e meccanicismo newtoniano. Forse è tempo di aggiungere il relativismo di Einstein. Ma questi doni del passato, che aiutano a plasmare la nostra identità e a darci forza spirituale, possono anche vinciarci come le sbarre di una prigione. Se non riusciamo a esaminarli essi diventano, come Ibsen ci ricorda in uno dei suoi famosi drammi, simili a fantasmi che ci perseguitano, idee che possono essere morte ma che rimangono radicate in noi. La Signora Alvin dice al Pastore Manders:

Vollì provare se i suoi precetti si adattavano alla mia stoffa. Cercai di disfare soltanto un piccolo punto, ma quando l'ebbi scucito, tutto il disegno si disfece. Allora capii che era solo imbastito¹.

Come possiamo sfuggire a queste prigioni a cui siamo destinati sin dall'infanzia? Un modo certo è attraverso l'immaginazione; e l'arte è il regno dell'immaginazione. Sebbene sia dominata da queste tradizioni opprimenti, molta arte occidentale offre vie di fuga. E di tutte le arti, il teatro è l'unico che probabilmente può darci la liberazione più efficace dalla nostra prigione, perché il teatro *attualizza*. Come David Cole ci ha ricordato, il teatro rende *presente* l'invisibile; ci dà l'esperienza paradossale di vivere ciò che si immagina come se fosse realtà².

Solo negli ultimi secoli abbiamo cominciato a diventare consapevoli di questa prigione e a individuarne i grandi tesori al di là: l'Asia, l'altra sponda del Pacifico, tutte quelle aree non toccate dalla grazia – o dalla rovina, secondo il vostro punto di vista – della tradizione

¹ Henrik Ibsen, *Ghost*, in *The Complete Major Prose Plays*, traduzione di Role Fjelde, New York, New American Library 1978, p. 239.

² David Cole, *The Theatrical Event*, Middletown, Wesleyan University Press 1975, pp. 3-5.

greco-giudaica-cristiana. Diversamente dal teatro post-cartesiano in occidente, qui le grandi tradizioni teatrali non si sono appagate! Noi, affidandoci quasi interamente all'emisfero sinistro del cervello, ci siamo sbarazzati dell'immaginazione e della poesia e abbiamo centrato il nostro teatro sulle situazioni quotidiane espresse in prosa. Solo il romanticismo ha concesso una pausa a questo declino, ma dalla metà del XIX secolo in poi continuiamo a scivolare dall'opera alla *soap opera*.

Dunque, con un sano senso di liberazione usciamo dalle sbarre della nostra prigione e sperimentiamo il teatro fantastico, eroico, suggestivo, stilizzato, coinvolgente, totale di quei popoli che sono sfuggiti all'influenza greco-giudaico-cristiana. È un'immensa ricchezza, senza neppure nominare l'India e l'Africa o l'America aborigena. E dato che devo trattare *trolls*, *trilli* e *tofu*, mi limiterò al Kabuki e il lettore capirà che molto di ciò che dico su questa forma si può applicare a tutti i paesi dove il *tofu* è diventato uno stile di vita.

Il *tofu* può essere definito, citando il *Dizionario della Cultura Americana*, come un «cibo ricco di proteine coagulato da un estratto di fagioli di soia e usato in insalate e cibi cotti. *To* = fagiolo, *fu* = fermentato, cagliato. *Tofu* sta per ciò che è sostanziale, fisico, reale. È anche un cibo e ha, sebbene vagamente, un sapore, un odore, una consistenza e un colore: quindi risponde a quattro dei cinque sensi, e può rappresentare anche un richiamo sensuale.

Il Kabuki, come il *tofu*, esercita un grande richiamo sensuale: è infatti un teatro totale. Incantandoci ad ogni ingrediente teatrale disponibile – attori, musiche, costumi, scene, movimenti, parole, canti, suoni, luci, colori – il Kabuki è soprattutto un teatro dell'attore e dell'attore totale; cioè un attore che usa il corpo come un danzatore e la sua voce come un cantante, e che interpreta un personaggio come un attore occidentale. Più grande della vita, il Kabuki va dal Dionisiaco all'Apollineo, richiamando entrambe le parti del cervello. Il pubblico tradizionale assiste ai suoi spettacoli con lo spirito di un picnic, del circo, di un luogo rilassante che tuttavia permette di entrare in un mondo di grandi emozioni e di azioni eroiche di vasta portata. La prima caratteristica di questo teatro, dunque, è il fatto di essere un Teatro Totale: si serve dell'artista totale e parla al cuore, alla testa e ai sensi di tutti.

Un corollario del Teatro Totale, dei suoi modi altamente codificati di usare la parola e il movimento, è la stilizzazione. Gli attori di Kabuki si muovono in una maniera che Eugenio Barba ha definito

«extra-quotidiana»³. Mettendo a punto la loro energia in modo tale da essere dinamici anche quando sono immobili e in silenzio, gli attori di Kabuki sembrano muoversi attraverso una serie di tensioni opposte, come se resistessero a ostacoli fisici. Gli attori occidentali, invece, tentano di essere rilassati e affrontano ostacoli psicologici mentre il loro corpo rimane senza tensioni, spesso inerte e statico, mostrando raramente modelli di comportamento scenico.

La terza caratteristica del Kabuki (e del teatro non-occidentale in generale) è il fatto di essere un teatro poetico e suggestivo: tratta le idee implicitamente più che esplicitamente; descrive la realtà ma la traduce dai requisiti codificati di un'arte stilizzata; a volte tratta il quotidiano ma spinto all'ennesimo grado di teatralità. Soprattutto, ci mette in contatto con l'invisibile, con un mondo di spiriti, di divinità, di fantasmi e di archetipi. In breve, è un teatro che incarna non solo il senso e la sostanza del *tofu*, ma anche il virtuosismo dei *trilli* e la spiritualità dei *trolls*.

Dopo quest'esperienza, più estesa della vita, di una festa teatrale totale, possiamo tornare al teatro occidentale con un senso di liberazione, senza atterrare su un mucchio di letame o nel lavandino della cucina del naturalismo contemporaneo? Sì, con i grandi artisti credo che si possa farlo, perché anche loro hanno vie di fuga verso il soprannaturale e l'invisibile, perfino verso il cosmico, non importa quanto appaiano limitati in superficie dalle meschine faccende quotidiane.

Verdi e Ibsen sono i miei due drammaturghi preferiti tra i post-cartesiani che ci concedono ancora immagini di un mondo più importante di quello superficiale dei problemi sociali e domestici e degli istrionismi da *soap opera*. Per Verdi forse è un risultato inevitabile poiché è un compositore di opere e la musica apre le porte al mondo intuitivo, al pre- e al soprannaturale. Il suo linguaggio è già un linguaggio che parla all'anima.

Con Ibsen è più difficile, poiché come drammaturgo è legato alle parole. Ma egli scelse di giocare la partita più difficile scrivendo il suo ultimo grande ciclo di drammi in un modo realistico/naturalistico che per molti anni ha fatto sì che la maggior parte dei critici e degli spettatori lo vedessero come un drammaturgo sociale,

³ Eugenio Barba ha sviluppato il concetto in tutte le sue maggiori opere, da *Al di là delle isole galleggianti all'Arte Segreta dell'Attore* e più recentemente, nella *Canoa di Carta*, Bologna, Il Mulino, pp. 19, 30-33, passim.

uno scrittore di drammi su questioni serie che ci avrebbero aiutato a far luce sul divorzio, i diritti delle donne, la corruzione politica e le malattie veneree. Le sue prime opere sono in genere drammi in versi, in costume e schierano tutta la batteria di grandezze, eroismi, stile, musicalità e poesia che il dramma in versi permette – tecniche che aiutano a cullare il tormentato lato sinistro del cervello e ci aiutano nella vaga comprensione di un universo che abbiamo perduto.

Nel 1866-67, compiuti i quarant'anni, Ibsen disse virtualmente addio alla poesia in due grandi drammi in versi che lo resero famoso in Scandinavia: *Brand* e *Peer Gynt*. Come due grandi rocce che sottendono al suo lavoro successivo, queste due opere rappresentano le due necessità essenziali per Ibsen. Da un lato, l'esigente idealista Brand che non accetta compromessi e va avanti crudelmente lasciando dietro di sé sofferenza e morte, arrampicandosi sempre più in alto a mano a mano che chiede sempre di più a sé stesso e ai suoi seguaci, fino a quando non è travolto da una valanga. Quando muore sotto la misteriosa chiesa di ghiaccio vicino alla cima della montagna, Brand chiede a Dio comprensione, perché ha dedicato al *dovere* la sua intera esistenza senza amore. Una voce sembra rispondere in mezzo alla valanga «Egli è il Dio dell'Amore».

Disse una volta Ibsen che nonostante le sue qualità poco amabili, Brand era lui stesso nei suoi migliori momenti. Possiamo presumere che *Peer Gynt* fosse Ibsen nei suoi momenti meno edificanti: un giovane spavaldo, sconsiderato, innamorato dell'avventura, che sembra vivere più nell'immaginazione che nella vita; un opportunista che non pensa mai al dovere, che non si impegna con nessun altro o in nessuna causa, *Peer* semplicemente procede sempre adattandosi, fino alla fine, dopo una vita come mercante di schiavi, barone dell'industria e chissà cos'altro, ritorna a casa per scoprire che non è niente: nemmeno il cuore della cipolla che sta pelando, strato dopo strato, tentando di convincersi che il vero sé stesso esiste. Ma così come c'è solo il vuoto all'interno della cipolla, c'è il vuoto all'interno di *Peer Gynt*, perché non ha mai fatto una scelta e non si è mai sforzato di creare un Sé. Alla fine deve essere fuso dal Fonditore perché non è stato neanche eccessivamente cattivo. Non è stato niente. C'è solo un suggerimento alla fine dell'opera: l'amore di Solveig, la donna che ha abbandonato molti anni prima e che adesso è vecchia e cieca, può essere la sua salvezza. Ma di nuovo, forse no, perché il Fonditore aspetta dietro l'angolo per riportare *Peer* nel calderone, al suo originario anonimato.

Ibsen era così certo del proprio genio in quest'opera che quando

un critico scrisse che *Peer Gynt* non era poesia, Ibsen rispose: «Il mio libro è poesia. E se non lo è, allora lo sarà»⁴. Il tempo ha giustificato la fiducia del drammaturgo in se stesso. Ma Ibsen comprese che il futuro del teatro non si trovava nel dramma in versi ma in quello in prosa e, a cominciare dal 1877, quasi cinquantenne, rinunciò ai versi (ma non rinunciò *mai* alla poesia: è il maggior poeta teatrale dopo Shakespeare) e si rivolse al realismo in prosa che avrebbe fatto la sua fama internazionale e gli avrebbe conferito il titolo di «padre del teatro moderno».

Se solo il dramma moderno avesse seguito il suo percorso poetico assieme alla prosa superficiale del salotto borghese: ma gli imitatori di Ibsen hanno avuto successo quanto quelli di Shakespeare e hanno raramente, se mai lo hanno fatto, raggiunto il ricco amalgama di infrastrutture mitopoietiche e sovrastrutture realistiche che rendono il modo di sentire particolare di Ibsen. Vediamo nei teatri di oggi una gran quantità di ipocriti, furbi, falsi, sognatori, idealisti tormentati, sensualisti, puritani e di altri tipi ripugnanti come quelli che i critici vittoriani accusavano Ibsen di favorire. Ma raramente sentiamo la presenza di qualcosa di più grande dei semplici mortali, qualcosa di vasto come la tragedia greca, suggerita dai fiordi e dalle montagne, dalla pioggia sferzante e dal sole splendente che intravediamo attraverso i vetri delle verande, degli attici o dei soffocanti salotti di Ibsen. È come se egli avesse preso tutta l'ampiezza, la profondità e la passione dei suoi precedenti drammi storici e poetici e li avesse compressi nella piccola scena realistica con il vasto cosmo che, fuori da quella scena, si mostra alla finestra, minacciando di irrompere letteralmente sulla scena umana. Nonostante la superficie borghese realistica, in Ibsen non siamo mai lontani dal mondo dei *trolls*. Giace lì come una tentazione costante, che il mare agitato ci richiami alla libertà, che la bellezza ossessiva dei fiordi o la maestà impenetrabile delle montagne che si ergono come richiami, tentino i suoi personaggi verso altezze a cui gli esseri umani generalmente incontrano la distruzione.

E cos'è un *troll*? È una creatura soprannaturale del folklore scandinavo, «che si crede viva in una fitta foresta o dentro una montagna. È straordinariamente grande e forte, brutto e peloso, a volte con più

⁴ In una lettera a Bjornstjerne Bjornson, da Roma, 9 Dicembre 1867, come citato in Henrik Ibsen, *Letters and Speeches*, a cura di Evert Sprinchorn, Clinton (Mass.), Mac Gibbon and Kee 1965, p. 67.

di una testa»⁵. Se il *tofu* è realtà e sostanza, e se rappresenta il mondo sensibile di odori, sapori, realtà e visioni, il *troll* sembra tendere al soprannaturale, all'invisibile, al mondo dell'immaginazione o dello spirito, o di quelle forze oscure che lavorano in noi tirando fuori la parte animale della nostra natura, facendo di noi dei Peer Gynt piuttosto che dei Brand. Forse i *trolls* non sono del tutto abietti ma in linea di massima devono essere temuti o evitati in Ibsen: rappresentano il lato brutto, opportunistico, materialistico dell'uomo, il modo facile che non chiede niente al sé e che finisce nel niente.

Se dobbiamo stare attenti ai *trolls* in Ibsen, dobbiamo godere dei trilli in Verdi ma come i demoni, i trilli possono attirarci in un mondo in cui ci perdiamo, questa volta in un virtuosismo che sradica l'elemento umano: da qui la verità drammatica che è il nodo cruciale della creazione verdiana.

Come compositore approdato alla scena nel 1830, quando regnavano supreme le opere del bel canto di Bellini e Donizetti, Giuseppe Verdi divenne erede di uno stile di scrittura che non solo glorificava la voce umana ma la metteva accuratamente in risalto nel modo più ricco possibile mettendo in evidenza volate, trilli e incredibili destrezze di coloritura nel canto, spesso terminando con note altissime. Era il circo del repertorio dell'opera e, come nel circo, le prodezze funamboliche spesso erano totalmente irrilevanti per il dramma scritto nel libretto.

Verdi, prima di tutto uomo di teatro, insistette fin dall'inizio sul fatto che la musica doveva servire il dramma. Egli metteva in musica non le parole, non il canto, ma la situazione. In una famosa lettera raccomanda ai suoi cantanti di rimanere fedeli al poeta (cioè al drammaturgo-librettista) piuttosto che al compositore⁶. Mentre la situazione drammatica era al centro delle sue opere, Verdi non smise mai di esaltare la voce umana. Si potrebbe dire che fu uno dei compositori più avventurosi e allo stesso tempo uno dei più conservatori. Rimase fedele per tutta la vita alle forme fondamentali dell'opera italiana così come gli era stata tramandata nel 1839, ma trattava quelle vecchie forme in modi sempre nuovi. Delle opere di Verdi – così

⁵ Asbjorn Aarseth, *Peer Gynt and Ghosts, Text and Performance Series*, London, Mac Millan 1989, p. 24.

⁶ In una lettera alla cantante Marianna Barbieri-Nini, datata Milano, 2 gennaio 1847, come citato in *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, Cambridge, Cambridge University Press 1984, p. 290.

come degli ultimi dodici capolavori di Ibsen – si può asserire che non si ripeté mai: ogni lavoro offriva nuove prospettive e rivelazioni. Ibsen e Verdi, con ogni nuova opera, sconcertavano i loro critici con l'originalità e la novità.

Ciò che colpisce in Verdi è la passione, la forza, la chiarezza della visione e un potere quasi primitivo. Le situazioni drammatiche della massima potenza sono messe in una musica dalla brillante eloquenza evocativa e dall'energia inquietante. Attraverso scene contrastanti fra tenerezza lirica e conflitti esagitati, il dramma si dirige rapidamente alla sua catastrofe, senza mai fermarsi, rallentando raramente. Alla fine siamo quasi senza fiato, sfiniti e tuttavia inebriati agli estremi dell'emozione favorita dalla musica di grande bellezza melodica e sempre più ricca di armonie e di ritmi.

C'è qualcosa di freneticamente teatrale nel mondo dell'opera di Verdi, qualcosa di peculiare simile al Kabuki. L'artificio della forma operistica è apparente (specialmente nelle prime opere, del tutto scarsa nelle ultime due, *Otello* e *Falstaff*) con le sue attrazioni convenzionali – arie, duetti, ensemble, e grandi scene corali – tutti codificati in un arrangiamento formale solo leggermente trasformato dopo la grande stagione di Rossini.

Quasi fin dall'inizio l'opera era divisa in due fazioni, una aristocratica, pacata, tendente al «realismo» e che si sviluppava sempre in direzione di un lavoro fatto da cima a fondo, in cui i brani convenzionali tendevano a scomparire e non c'era suddivisione ma piuttosto un flusso uniforme. Questo condusse a Wagner e dunque alla maggior parte delle opere contemporanee in cui la prosa domina, i brani scompaiono e ogni cosa ovvia come la melodia si trova più spesso nell'orchestra che nella voce. L'altra fazione operistica, popolare, convenzionale, divisa in comparti, creò la maggior parte dei pezzi tradizionali per sfoggiare la voce e le emozioni concomitanti. E questa via condusse all'opera italiana del XIX secolo, specialmente come appare nella prima metà del secolo.

Jacques Bourgeois nella sua storia dell'opera parla in modo spreghiativo degli italiani perché essi «non potevano mai rinunciare [alla convenzione delle arie], sebbene sembrasse non realistica»⁷. Ma sicuramente gli italiani avevano ragione: rinunciare alla convenzione, nell'opera che inizia con la premessa non realistica che la gente canta

⁷ Jacques Bourgeois, *L'Opera des origines à demain*, come citato in Michel Poizat, *The Angel's Cry*, Ithaca, Cornell University Press 1992, p. 80.

invece di parlare, è come rinunciare alle calorie nella pasticceria francese.

Gilles de Van chiama Tragico (potremmo anche chiamarlo Apollineo) il primo tipo d'opera più realistico e il secondo Bacchico (e potremmo chiamarlo Dionisiaco)⁸. Il primo conduce alla riflessione, il secondo all'estasi, forse alla comunicazione con gli dei. I critici, che tendono a lodare il primo, senza dubbio si sentono colpevoli di cedere all'estasi. Ma io non sono convinto che la riflessione sia più profonda o più nobile della comunicazione con gli dei – o perfino dell'estasi. Ognuna di essa può metterci nei guai se ci affidiamo totalmente, come Euripide ci insegnò nelle *Baccanti* più di due millenni fa.

Verdi come Ibsen, non cedette a nessuna delle due: cavalcando trionfalmente il paradosso, creò opere da bacchanale che erano tragiche ed opere tragiche che erano bacchanali. Vi riuscì scrivendo all'interno della tradizione estatica ma rinnovandola, basando la sua musica estatica su realtà drammatiche. Per esempio, il duetto che aveva ereditato, spesso era semplicemente il soprano che cantava una melodia e il tenore che la ripeteva, poi cantavano assieme, o all'unisono o in terze o seste. Verdi il drammaturgo invece da a ogni cantante melodie distintive e ritmi che evocano il contenuto emotivo così che non possano cantare la stessa melodia a meno che non siano in accordo su un qualche livello. E poiché l'accordo è drammaticamente statico, i personaggi dinamici di Verdi sono normalmente in conflitto e quando rientrano nell'armonia cantano brevemente e si separano o muoiono, concludendo così la scena se non l'intera opera.

Tutti i grandi teatri hanno bisogno di *tofu*, sostanza e realtà, e di una consapevolezza di tutto il richiamo sensuale che il teatro può esercitare; va aggiunto ai *trolls*, qualche visione del soprannaturale e spirituale, il mondo invisibile che ci circonda e a cui apparteniamo; e, naturalmente, ai trilli, raffinatezza tecnica se non virtuosismo assoluto. Molto teatro rientra o nel *tofu* o nei *trolls* o nei trilli. Ci dà un virtuosismo tecnico vuoto la cui forma ammiriamo senza ottenere nessuna proteina dalla realtà o dallo spirito. Oppure presenta un ritratto commovente della scena domestica contemporanea senza rapportarlo a qualcosa di più grande o esprimendolo con un qualche senso di perfezione formale. Oppure ci mostra un mondo spirituale oscuro senza legarlo a realtà che sono significative per noi permet-

⁸ Gilles de Van, *Verdi: un théâtre en musique*, Paris, Fayard 1992, pp. 223-27.

tendoci di riferirlo alle nostre vite o di sperimentarlo sensorialmente.

Perché Ibsen e Verdi? E perché associarli al teatro asiatico tradizionale? Ovviamente perché credo che Verdi, Ibsen e il Kabuki siano in grado di fondere i *trolls*, i trilli e il *tofu* del mio titolo. Il mio progetto nasce da una lunga storia d'amore con tre donne e credo che ho tentato a lungo di capire come potevo amarle tutte e tre senza tradire nessuna di loro. Ho vissuto con il Kabuki per trent'anni, con Verdi per più di quarantacinque (ricordo un musicista durante il mio primo anno al College che mi diceva che avevo l'animo di un contadino italiano: ne ero orgoglioso e lo sono ancora); e più di mezzo secolo con Ibsen, le cui opere divoravo nella biblioteca di mio padre quando avevo dodici o tredici anni. Mi sono chiesto infinite volte: cosa hanno in comune Verdi, Ibsen e forse anche il Kabuki che li ha resi così centrali nella mia vita?

Per semplificare, voglio soprattutto parlare di Ibsen e Verdi e inserire il Kabuki alla fine. Ci sono differenze notevoli: dopo tutto uno era un compositore, l'altro un drammaturgo; uno un italiano legato alla sua terra, un democratico che scriveva sempre con lo spettatore comune in mente, un patriota fervente che ispirava i suoi compatrioti alla rivolta contro gli invasori austriaci attraverso la sua musica appassionata e che fu eletto anche deputato al primo parlamento italiano; l'altro un norvegese che, deluso dalla vigliaccheria dei suoi compatrioti nella guerra danese-prussiana del 1864, rifiutò il suo paese e si autoesiliò in Italia e in Germania per ventisette anni, rifiutando qualsiasi partecipazione alla politica – un aristocratico dello spirito che scriveva per soddisfare se stesso e sperava di condurre i suoi compatrioti alla comprensione di idee impegnative.

Nonostante queste grandi differenze, Ibsen e Verdi sveltano, presenze che incutono quasi paura – solitari, geni pungenti che non hanno pazienza col volgo o con le piccole idee. Bruschi, esigenti verso se stessi e verso gli altri, entrambi possiedono una burbera integrità che li rende immensamente attraenti e terribili al tempo stesso. Forse è la loro grande mente aperta, esposta al nuovo, al futuro, ai mutamenti che avevano luogo nella loro epoca o al semplice dinamismo di una vita aperta al cambiamento. I personaggi di Ibsen più di una volta esprimono i loro ideali quali «Verità e Libertà» e si può credere che essi si adattino ugualmente bene a Verdi.

Prendiamo, per esempio, il caso delle donne. Nel XIX secolo le donne erano ancora sottomesse, sebbene stessero iniziando a insorgere. Lo vediamo, ovviamente, nel famoso dramma *Casa di Bambola*

ma lo troviamo dappertutto in Ibsen. Mentre rifiutava l'idea di essere femminista in quanto tale, Ibsen credeva certamente nella libertà dell'individuo e si dava pena di far notare che «ci sono due tipi di leggi spirituali, due tipi di coscienze, una nell'uomo e un'altra, completamente diversa, nella donna. Non si capiscono l'un l'altra; ma nella vita pratica la donna è giudicata dalle leggi dell'uomo, come se non fosse una donna ma un uomo»⁹. Ibsen, che si proponeva di liberare gli esseri umani, era attento a farci capire che l'umanità comprende le donne così come gli uomini. Infatti, molti dei suoi ruoli più interessanti sono per le donne piuttosto che per gli uomini e molti attori maschi a volte hanno l'impressione di risultare in secondo piano in un dramma di Ibsen. Nella *Donna del Mare* un marito, più fortunato di quello di Nora, apprende che una donna, come un uomo, non può appartenere a nessuno se non attraverso una libera scelta. L'aristocrazia dello spirito, che Ibsen crede sarà l'unica salvezza della democrazia, deve arrivare, ci dice, non dalla maggior parte degli uomini ma da quella gente che «non è stata ancora danneggiata irreparabilmente dalla pressione dei partiti»: le donne e i lavoratori¹⁰.

Sebbene Verdi non intellettualizzi nessun tipo di femminismo, ci permette di sperimentarlo attraverso il contrasto tra le sue donne e i suoi uomini. Mentre questi ultimi sono apparentemente più liberi, spesso sono vittime del loro *machismo*, inibiti dal loro ruolo di eroi-guerrieri, mentre le donne, ovviamente più legate alle abitudini borghesi dell'epoca, hanno una libertà interiore negata agli uomini. In possesso di maggiore sensibilità, più compassione e delicatezza degli uomini, donne come Violetta ed Elisabetta de Valois rivelano una vita interiore superiore, una maggiore percezione della realtà. Come le donne di Shaw, sembrano impersonare la forza della vita, sebbene trionfino raramente proprio come le eroine di Shaw. Ma la loro vera sconfitta è invariabilmente una condanna del mondo maschile che le pone nel ruolo di vittime.

Ibsen inizia con il realismo borghese ma ha qualche problema a introdurre sottili richiami alle forze cosmiche esterne. Verdi generalmente inizia con la magia della musica e deve lavorare per trattenerci dal soccombere alla sua magia al punto da perdere ogni metro di giu-

⁹ Hermann J. Weigand, *The Modern Ibsen*, New York, Dutton 1960, p. 70.

¹⁰ Brian Johnston, *The Ibsen Cycle*, University Park, Pennsylvania State University Press 1992, p. 238.

dizio. Nei suoi lavori supremi come *Don Carlos* siamo catturati nel mondo delle idee nel momento stesso in cui cadiamo nell'estasi della musica. In un grande lavoro come *La Traviata* vediamo Verdi fare un passo in avanti ibseniano portando sulla scena dell'opera personaggi contemporanei, quelli del *demi-monde*: un passo che il suo impresario trovò così biasimevole che l'Opera di Venezia rifiutò di rappresentarla con i costumi contemporanei e l'ambientò nel secolo precedente. Alla prima inglese della *Traviata*, nel 1856, il *Times* si riferisce ai «suoi orrori osceni e spaventosi» e l'impresario non fece fare nessuna traduzione del libretto per renderlo disponibile al pubblico. In ugual misura, le recensioni dei critici ci ricordano la protesta che avrebbe salutato *Spettri* di Ibsen quando fu rappresentato a Londra nel 1891: «una feccia aperta; una nauseante piaga aperta, un atto indecente fatto in pubblico»¹¹. Ciò che deve aver realmente spaventato i giornalisti era la superiorità delle donne mostrate da Verdi (e da Ibsen): la mantenuta, Violetta, condannava con il suo sacrificio eroico e la sua morte le forze repressive della società borghese.

Combattendo contro i fantasmi di idee morte a cui la maggior parte della società era legata e si rifiutava di abbandonare (questi verbi dovrebbero essere probabilmente usati al tempo presente), Verdi e Ibsen incorrono costantemente nei *trolls* di un tipo o dell'altro. Una delle spine più affilate nella carne di Verdi era la censura che dominava ancora in Italia. In uno sforzo per rinnovare l'opera, solo un anno prima del suo grande periodo di mezzo che nei tre anni successivi avrebbe incluso *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore*, Verdi dette al Teatro dell'Opera di Trieste, nel 1850, il suo adattamento di un'opera francese sul capo di una setta protestante rinomata per virtù, amore e clemenza. *Stiffelio*, come la successiva *Traviata*, era un'opera sulla vita contemporanea e il suo eroe, diversamente da ogni altro tenore dell'epoca, era un ministro in anni maturi, non l'impetuoso tenore romantico che ci si aspettava. Ma ciò che preoccupò di più i censori fu il fatto che Stiffelio era sposato e i membri del clero in Italia non si sposano. Inoltre sua moglie era stata colta in adulterio e in uno degli epiloghi più commoventi e opprimenti di tutta la storia dell'opera, il ministro sconvolto, che prima pensa alla vendetta e poi fa firmare alla moglie il documento del divorzio, sale sul pulpito per predicare al suo gregge. Ma è così turbato che non sa cosa dire

¹¹ *Ibsen. The Critical Heritage*, a cura Michael Egan, London, Routledge 1985, p. 209.

e aprendo la Bibbia a caso, si trova a leggere la storia della donna colta in adulterio che in questa versione termina «...e la donna si alzò, perdonata». Stiffelio proclama «Dio ha parlato!» e fa alzare sua moglie dopo averla perdonata.

Qui Verdi tenta di includere nell'opera seri temi morali contemporanei, ma il censore, che prima aveva permesso l'opera, fu influenzato dal reverendo Lugnani e vinse la Chiesa. Il reverendo padre, come riportò un giornale, «sentì dolore nelle sue viscere più cattoliche» non solo alla personificazione del ministro sulla scena ma alla citazione della Bibbia e alla rappresentazione di una vera messa in un posto tanto profano come un teatro d'opera. Verdi fu costretto a fare cambiamenti tanto radicali che l'opera non aveva più senso, e pertanto la riscrisse come *Aroldo* ambientandola in un altro periodo e rappresentata sette anni dopo. *Aroldo* ha tristemente perduto tutta la spinta morale della versione precedente. Sebbene la partitura vocale di *Stiffelio* sia rimasta, le parti dell'orchestra andarono perdute, si credeva per sempre. Alla fine del 1960 due copie emersero dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli e nel 1968 si ebbe la prima di quest'opera recuperata di Verdi. Il decano dei commentatori di Verdi, Julian Budden, la considera all'altezza dei tre grandi capolavori che seguirono¹². Nel 1993 *Stiffelio* fu rappresentata al Covent Garden di Londra e l'anno seguente ci fu la prima al Metropolitan di New York.

Il trattamento di Verdi da parte della chiesa ci ricorda il suo anticlericalismo, e si può capire perché il suo spirito libero respingesse le forze repressive della chiesa. In effetti, il suo atteggiamento aveva radici profonde: da giovane era stato un chierichetto e un giorno si era così distratto ascoltando l'organo, da non sentire il prete che gli chiedeva l'olio santo. Il prete irato gli diede un tale calcio che il giovane Giuseppe rotolò giù dai gradini del coro. Bianco di rabbia, il giovane si alzò e gridò al prete «Che Dio ti fulmini!» Ci si chiede se il futuro maestro avesse già qualcuno dei poteri che avrebbe mostrato nelle sue opere, perché alcuni anni dopo, in una chiesa vicina, questo stesso prete fu colpito da un fulmine¹³.

Anche Ibsen amava poco la religione organizzata e in *Spettri* si lascia andare a frecciate satiriche su ciò che egli chiama «quella nera

¹² Julian Budden, *The Operas of Verdi*, New York, Oxford University Press 1973, vol. I, p. 474.

¹³ Osborne, *Verdi*, cit. p. 3.

massa di teologi che regnano in Norvegia»¹⁴. Scrivendo al maggior critico scandinavo dell'epoca, Georg Brandes, nel 1882, parlava di «quell'indebolimento nel giudizio che, almeno nel caso dell'uomo medio, è una conseguenza inevitabile del protratto impegno negli studi teologici»¹⁵. Ibsen identificava la religione organizzata con le forze della superstizione e l'autorità dispotica, ostacoli che stanno sulla strada del progresso dell'uomo verso la Verità e la Libertà. Nella sua opera preferita, *Cesare e Galilei* (1873) in due parti, egli colloca le due maggiori forze nella storia del mondo: il pagano, amante della vita, sensuale e progressivo e il cristiano, spirituale, legato al dovere, che trascura la vita terrena. Ciò che Ibsen attende – ma non per molto – è ciò che egli chiama il Terzo Impero, un amalgama di spiritualità cristiana e amore per la vita pagana. I suoi nemici inveirono contro di lui con frasi come: «La scelta è chiara: Cristo o Ibsen!»¹⁶

Verdi fu meno esplicito (dopo aver ordinato il fulmine per il prete del villaggio) ma i suoi sentimenti erano sufficientemente chiari che almeno in un'occasione l'imperatrice francese Eugenia, assistendo allo spettacolo del *Don Carlos* all'Opera, fu così offesa che voltò le spalle al palcoscenico. Superfluo dire che l'imperatrice era gretta e non vide che in quelle circostanze, come sempre, Verdi era drammaticamente fedele ai personaggi e non parlava per sé.

Il miracolo è che sia Ibsen che Verdi ritraggono l'esperienza religiosa in maniera convincente. Verdi in particolar modo scrisse centinaia di pagine di musica religiosa, non solo nel suo grandioso *Requiem* per Manzoni ma nelle opere corali sacre e soprattutto nelle preghiere e nell'*Ave Maria* che punteggiano i suoi lavori di nobili invocazioni, dal *Nabucco*, all'età di ventinove anni, alla sublime *Ave Maria*, scritta per *Otello*, all'età di settantaquattro. Molto spesso si ascolta scena dopo scena e si va via convinti che Verdi fosse un profondo credente – tale era il potere della sua immaginazione, la sua sensibilità e la sua generosità.

In *Brand*, Ibsen colse l'ammirevole ma fredda devozione del prete che sfida se stesso e gli altri al di là della resistenza umana. L'opera, come quasi tutto ciò che Ibsen scrisse, è carica di ambiguità, loda il capo spirituale che rifiuta la via facile e cerca costantemente le al-

¹⁴ Ibsen, *Letters and Speeches*, cit. p. 190.

¹⁵ *Ibidem*, p. 198.

¹⁶ Nella rivista *Samfundsladet*, come citato in Michael Meyer, *Ibsen*, Garden City (N.Y.), Doubleday 1971, p. 557.

tezze, ma allo stesso tempo lo condanna per la freddezza del suo cuore. In *Peer Gynt*, tuttavia, egli dipinge un quadro profondamente commovente della devota, altruista Solveig che, come una Santa Madre alla fine del dramma, suggerisce la possibilità della redenzione di Peer tramite il suo amore.

Ma ciò che meglio esemplifica la spiritualità di Ibsen è una costante spinta verso l'alto, un senso infinito della ricerca di qualcosa di superiore. Che siano nascoste o semplicemente intraviste attraverso i vetri, le cime delle montagne sono una costante nelle opere di Ibsen, così come il mare e i fiordi che ci ricordano delle profondità e delle altezze della vita, del sublime che si trova al di là della nostra portata. I principali personaggi di Ibsen sono esseri ambiziosi, gente che brama un orizzonte più vasto, una parte nel mistero della natura e della vita. Non è un caso che le due opere che si ergono come pilastri – o forse, croci – all'inizio e alla fine del suo grande periodo, *Brand* nel 1866 e *Quando noi morti ci destiamo* nel 1899, terminino con il protagonista che scala la cima della montagna e alla fine viene sepolto da una valanga.

Infine, ciò che rende sia Verdi che Ibsen così attraenti è il loro elevato idealismo che cerca costantemente il sublime. Ma non è un sublime staccato dalla realtà, perché entrambi stanno solidamente sulla terra, i piedi di Verdi affondano nel suolo italiano e quelli di Ibsen si piantano nella realtà della borghesia – in verità, alcuni dei loro contemporanei avrebbero sostenuto che i loro piedi affondavano ancora più giù, nelle fogne.

Che si trovassero nel lussuoso sudiciume italiano, nelle fogne delle nuove idee scandalose o su un elegante tappeto da salotto, quei quattro piedi appartenevano a uomini che erano personalità equilibrate, complesse, di larghe vedute, che scavavano nell'universale che sottende verità e libertà. Oggi potremmo dire che Ibsen e Verdi fossero personalità olistiche, persone totali che operavano con entrambi i lati del cervello. Ognuno di essi trovò un equilibrio dinamico tra il reale e l'ideale, il visibile e l'invisibile, il Dionisiaco e l'Apollineo. Uno si occupò di parole, temi sociali e realtà quotidiana ma li arricchì con un profondo substrato mitopoietico. L'altro, usando la musica, si rivolse non solo alle emozioni ma anche alla mente e allo spirito, esprimendo la realtà dei personaggi e il conflitto delle idee. Ibsen, apparentemente più articolato nell'esprimere la propria filosofia, a metà carriera smise di leggere e virtualmente non lesse altro che il giornale per almeno metà della vita. Verdi, che non scrisse opere teatrali e odiava essere coinvolto nel sistema, viveva in compagnia di

Shakespeare e Dante, leggendo costantemente poesia, storia e filosofia.

Come si collega il Kabuki a tutto ciò? Anche il Kabuki è olistico, si richiama alla persona totale, all'emisfero destro e sinistro. Sebbene pensiamo al Kabuki come a qualcosa di ampiamente stilizzato, elevato, spettacolare e di evasione, esso deriva sempre dalla realtà e in qualche caso è tanto naturalistico e legato alla melma quanto i critici accusavano Ibsen di esserlo. Un capolavoro, *Yoshitsune e le migliaia di alberi di ciliegio*¹⁷, presenta un panorama della società che va dai generali e principi esaltati ai samurai brutali, dalle principesse delicate alle mogli eroiche, dai comici codardi ai mercanti onesti. Ad un estremo troviamo la famosa «Scena nel negozio di sushi» in cui un giocatore d'azzardo fallito va al negozio di famiglia per estorcere alla generosa madre un po' di denaro e in seguito vi ritorna per offrirsi in sacrificio e salvare il padrone che è nascosto. Da rude giocatore a eroe morente, egli rappresenta la gamma completa, dalla bassa commedia di rozzo naturalismo al sublime auto-sacrificio. All'altro estremo troviamo il capo del clan Heike che commette suicidio con un gesto di ardente effetto eroico, legandosi un'immensa ancora al petto e gettandola in mare dalla cima di un'alta rupe, cade così all'indietro tra le onde. E tra questi due estremi dell'umile e del potente, il dramma prosegue per la propria strada, con l'affascinante volpe Kankuro, che ha assunto la forma umana del guerriero Tadanobu per essere vicino ad un tamburo-ricordo fatto con la pelle dei suoi genitori. Alternativamente eroico, gentile, nobile e accattivante, Tadanobu finalmente riceve il tamburo e in un lampo accecante di istrionismo Kabuki, da samurai diventa volpe nello spazio di due o tre secondi – e fa la sua uscita volando via nell'aria. Pieno di magia, calore e meraviglia il ruolo della volpe Tadanobu ci ricorda la magia sempre presente nella natura che ci circonda e sottolinea il carattere umano, amabile della volpe in un mondo in cui gli uomini passano il loro tempo a uccidersi. Ci ricorda anche che il Kabuki è un'arte di virtuosismo in cui l'attore-danzatore può dover rappresentare diversi ruoli in una stessa opera, spesso facendo cambiamenti rapidi e perfino attuando numeri da circo, come il volo o le acrobazie.

Sebbene i critici fossero restii ad ammettere il contenuto ideologico del Kabuki, sembra esserci un apprezzamento crescente di que-

¹⁷ Pubblicato in una bella traduzione da Stanleigh H. Jones, Jr., *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees*, New York, Columbia University Press 1993.

st'aspetto del teatro che è così sopraffatto da valori sensuali che a volte è difficile concentrarsi sulla prospettiva critica che riguarda le storie di estremo sacrificio. Come dichiara sfacciatamente un personaggio, «nessuno soffre uguale dolore e tristezza di quegli umili che servono i nobili padroni a corte»¹⁸.

Nel Kabuki troviamo quella qualità che Isaiah Berlin descrive in Verdi e in Ibsen come espressione di «stati permanenti di coscienza nei termini più diretti»¹⁹. Nobili nella visione senza essere ciechi alla natura demoniaca dell'uomo, virtuosi senza mai cedere all'estetismo o alla semplice ostentazione tecnica senza sostegno emotivo, consapevoli della scena più vasta sia delle forze naturali e cosmiche che del movimento nella storia, i drammi di Ibsen, le opere di Verdi e i vari spettacoli del repertorio Kabuki ci aiutano a tenere gli occhi alle stelle e i piedi per terra.

(Traduzione di Maria Ficara)

¹⁸ *Sugawara and the Secrets of Calligraphy*, traduzione di Stanleigh H. Jones Jr., New York, Columbia University Press 1985, p. 322.

¹⁹ Isaiah Berlin, *The Naiveté of Verdi*, in William Weaver, *The Verdi Companion*, a cura di William Weaver e Martin Chusid, New York, Norton 1971, p. 12.

Ogamo Rebecca Teele LE DONNE NEL NÔ OGGI

Introduzione

Nelle discussioni sui seicento anni di storia del nô, alcuni aspetti tendono spesso ad essere sottaciuti. Uno di questi è il fatto che le donne sono state coinvolte nel nô e nel kyogen sin da un periodo molto antico della sua storia. Poiché questo fatto è stato ignorato, la mia presenza oggi nel nô o quella di ogni altra donna, è spesso accompagnata da sorpresa. Per fare un passo avanti verso una migliore comprensione della storia delle donne nel teatro nô, vorrei prima citare alcune cronache di nô in cui le donne prendevano parte e poi considerare i divieti che vennero posti alla loro partecipazione. Quindi vorrei presentare la donna che nell'era moderna ha giocato un ruolo chiave nel restituire alle donne un posto sulla scena nô e descrivere alcune delle obiezioni che continuano ad essere rivolte alle donne che partecipano al nô. Infine, sebbene le donne siano oggi attive in tutte e cinque le scuole di *shite-kata* del nô, i ruoli principali del nô, e in ogni altro ruolo di nô, vorrei concentrare l'attenzione sulla situazione di alcune donne che conosco della Scuola Kongo a cui appartengo.

Antichi resoconti delle donne nel Nô

I primi resoconti delle donne che appaiono nel nô si trovano nel *Kannon Gyoki*, il diario del Principe Fushimi no Miya Sadafumi che Hayashi Nozomu discusse nel suo saggio *Jonô no Dento* (La Tradizione del Nô delle Donne). Egli si riferisce ad alcune annotazioni del 1432 che descrivono una serie di *kanjin nô*, o spettacoli di beneficenza, che si tennero per un periodo di quattro giorni fuori Kyoto. Un gruppo da cinque a sette belle donne dall'area del Kyushu apparvero in diversi nô con musicisti e attori di kyogen. Anche attori della scuola Kanze di *shite-kata* presero parte all'evento, ma sono proprio le donne che il principe loda per essere dotate di speciale talento nei