

25.06.2014 PRIMA BOZZA

annotazioni:
mancano le foto

v. contro frontespizio

Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone

a cura di

Bonaventura Ruperti

C A F O
S C A R
I N A _

Mutamenti dei linguaggi della scena contemporanea in Giappone

a cura di Bonaventura Ruperti

© 2014 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN: 978-88-7543-364-2

The editor and the Department of Asian and North African Studies of Ca' Foscari University wish to express their appreciation for assistance given by the Japan Foundation towards the cost of publishing this book.



Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

Prima edizione settembre 2014

CONTENTS

Introduzione di Bonaventura Ruperti

Il teatro in Giappone dalla modernità alla contemporaneità

Cifre e linguaggi della scena contemporanea xx - Molteplicità di tendenze xx - La tradizione xx - Trapassi tra tradizione e modernità xx - La modernità xx - La contemporaneità xx - Altre sperimentazioni, nel confronto con le tradizioni xx - Incessanti mutazioni: il corpo e le interazioni tra le arti xx - Rivoluzione, mobilità e impulsi creativi xx - Umorismo e disincanto, silenzio e tragico nel quotidiano xx - Leggerezza del sogno, miti del passato e di un futuro imminente xx - Quiete, frantumazioni e innesti tecnologici xx - Intersezioni, frammenti e fuggevole precarietà xx

1 Katja Centonze

Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*

Prima del butō: L'importanza di Hijikata e la via verso il corpo che si ribella nelle arti sceniche xx - Kinjiki: il primo passo verso la rivoluzione semiotica della danza xx - Lo sguardo storico di Ichikawa Miyabi xx - Il corpo nudo: ratai xx - Le definizioni ankoku butō, ankoku buyō e di "danza" in Giappone xx - L'oggetto "nikutaizzato" come rivoluzione copernicana del butō: corpo e oggetto dalla manipolazione alla trasformazione xx

2 Cinzia Coden

Kara Jūrō: la fisicità dell'attore cantastorie

Kara e la compagnia Dainana byōtō xx - La nascita di una nuova estetica. L'attore e il testo drammaturgico, la teoria del corpo e la regia xx - Kara Jūrō e Ninagawa Yukio xx

3 Cristian Cicogna

Suzuki Tadashi: *il linguaggio del corpo*

La nascita di un teatro alternativo: il movimento post-shingeki xx - La grammatica dei piedi xx - La svolta di Toga: nasce lo SCOT xx - La visione metateatrale: il mondo è un manicomio xx

4 Bonaventura Ruperti

Terayama Shūji: *dalla poesia all'immagine, dal cinema ai palcoscenici del mondo*

Il poeta xxx - Il teatro: la rivalsea dei baracconi delle meraviglie xxx - "Il gobbo della provincia di Aomori" xxx - "Marie in pelliccia" xxx - Uscite internazionali e l'avventura cinematografica xxx - Le provocazioni teatrali "Shintokumaru" xxx - Finitudine e infinitudine xxx

5 Cinzia Coden

Betsuyaku Minoru: *il teatro e l'assurdo quotidiano*

La scrittura drammaturgica e lo spazio scenico xxx

6 Alice Colosini

Ninagawa Yukio: *teatro interculturale e canone shakespeariano. Teatro interculturale tra universalità shakespeariana e particolarità giapponese*

Dal movimento underground alla messa in scena dei classici, al movimento underground a Shakespeare xxx - L'interculturalismo di Ninagawa Yukio xxx - Un nuovo linguaggio: cornici sceniche e metafore visive xxx

7 Cinzia Coden

Yamazaki Tetsu: *il teatro come indagine sulla società, oltre la sfera giudiziaria* *Drammaturgia e regia xxx*

8 Cristian Cicogna

Realismo di fine millennio: *Hirata Oriza e il teatro tranquillo*

La possibilità di un realismo contemporaneo xxx - Il 'teatro tranquillo' e l'assenza di messaggio xxx - Il ruolo dei workshops e il linguaggio neutro xxx - Il tempo della pièce xxx

9 Cinzia Coden

La presenza femminile sulla scena teatrale giapponese

Aoi tori xxx - Nitosha xxx - Jitensha kinjurito xxx - Kisaragi Koharu xxx - Il teatro degli anni ottanta e la leadership femminile xxx - Shōnen mono: Peter Pan sulla scena giapponese xxx - Yu kikai zenjidō xxx - Watanabe Eriko xxx

10 Katja Centonze

La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura

La nascita della danza contemporanea giapponese: Teshigawara Saburō e Pina Bausch xxx - Corpi tra Giappone e Francia xxx - Il problema delle definizioni xxx - Kontenporarī dansu o butō? xxx - Il mercato della danza contemporanea xxx - Dumb type e la scena giapponese xxx - Kawaguchi Takao e Yamakawa Fuyuki: D. D. D. xxx

Profilo degli autori xxx

AVVERTENZE

Secondo l'uso giapponese, il cognome precede il nome.

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn. La lunga sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio. Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile in italiano. Alcune parole (sempre invariabili) ormai entrate nell'uso sono usate in tondo. Ad esempio: *nō*, *shōgun*, *sake*.

Per quanto riguarda la pronuncia, come principio generale si tenga presente che le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si ricordino i seguenti casi:

- ch* è un'affricata come l'italiano «c» in *cena* (quindi «Chikamatsu» è letto come fosse scritto *Cikamatsu*)
- g* è sempre velare come l'italiano «g» in *gara*
- h* è sempre aspirata
- j* è un'affricata (quindi «Genji» va letto come fosse scritto *Ghengi*)
- s* è sorda come nell'italiano *sasso*
- sh* è una fricativa come l'italiano «sc» in *scena*
- u* in *su* e *tsu* è quasi muta e assordita
- w* va pronunciata come una «u» molto rapida
- y* è consonantico e si pronuncia come l'italiano «i» di *ieri*

CRONOLOGIA ESSENZIALE

PERIODI

Nara	奈良	710-794
Heian	平安	794-1185
Kamakura	鎌倉	1185-1333
Muromachi	室町	1333-1568
Azuchi-Momoyama	安土桃山	1568-1600
Tokugawa (o Edo)	徳川 (江戸)	1600-1867
Meiji	明治	1868-1912
Taishō	大正	1912-1926
Shōwa	昭和	1926-1989
Heisei	平成	1989-

IL TEATRO IN GIAPPONE DALLA MODERNITÀ ALLA CONTEMPORANEITÀ

Bonaventura Ruperti

Cifre e linguaggi della scena contemporanea

Il Giappone – come testimoniato sin dai primi incontri fatali con l’Occidente, con missionari gesuiti e mercanti portoghesi e spagnoli nel XVI secolo, durante la lunga pace Tokugawa e la chiusura all’esterno filtrata solo a Dejima tramite mercanti cinesi e olandesi, e con la riapertura al mondo in epoca moderna sotto la pressione delle navi nere americane, e ancora dopo la disfatta nella seconda guerra mondiale e la rinascita dal dopoguerra a oggi – pur nelle fasi altalenanti di aperture e chiusure che caratterizzano la sua storia (anche nel rapporto con la Cina) ha visto una costante “crescita” e arricchimento che trovano le loro radici e linfa vitale in un elevatissimo livello di alfabetismo,¹ di scolarizzazione,² di investimento privato e pubblico in educazione, ricerca e cultura,³ di interesse e attenzione concreti verso le arti, e quindi di ricchezza e molteplicità delle produzioni culturali. La capacità del paese di affiancare e superare in molti campi, anche in quello economico e tecnologico che oggi si credono ‘dominanti’, l’Occidente un tempo ‘dominatore’ nel mondo, risiede

¹ Nel 1600 il Giappone doveva avere un grado di alfabetismo molto elevato, impensabile per qualsiasi paese europeo del tempo, come testimoniato anche dai viaggiatori europei.

² Nel 2011 i quotidiani con maggiore tiratura al mondo sono risultati: 1. *Yomiuri shinbun* (dieci milioni di copie), 2. *Asahi shinbun* (sette milioni e mezzo), 4. *Mainichi shinbun* (tre milioni e mezzo), 6. *Nihon keizai shinbun* (tre milioni), 9. *Chūnichi shinbun* (due milioni e ottocentomila), con un calo di tirature tuttavia (in seguito alla diffusione della lettura delle edizioni online) rispetto al 2008 quando occupavano tutti i primi cinque posti in graduatoria di vendite.

³ In Giappone l’investimento statale in ricerca (a università, centri di ricerca, imprese ecc.) nel 2010 ammontava a circa il 3,57 per cento del PIL. Non altrettanto massiccio è l’investimento nel campo dell’istruzione (1,7 % del PIL nelle scuole primarie e secondarie inferiori, medie e superiori), laddove la componente privata e l’impegno finanziario delle famiglie per l’istruzione (spese dei cittadini in ricerca formazione e cultura) è tuttavia di gran lunga più consistente che in Italia. Altissima è la percentuale di accessi ai gradi più elevati dell’istruzione (laureati, più del 55% nel 2011), soprattutto nelle metropoli, Tōkyō per prima (più del 71% nel 2011). Il paese si colloca al quinto posto nel mondo per numero di laureati (lauree quadriennali) dopo Cina, USA, Russia, Brasile.

proprio nella grande considerazione e rispetto per studio, pratica e apprezzamento delle arti, come delle scienze, dai livelli macroscopici a quelli minimi e pur pregnanti della quotidianità.

Anche l'universo della scena, ossia delle arti performative, delle pratiche creative che si svolgono nel rapporto di reciproca sollecitazione che avviene nell'incontro 'dal vivo' tra esecutori/attori e pubblico, non fa certo eccezione.

Oggi Tōkyō – la vecchia Edo, urbanizzatasi con l'insediamento dello shogunato Tokugawa, e divenuta capitale in epoca moderna, all'inizio del periodo Meiji (1868)⁴ – occupa un'area metropolitana che raggiunge una popolazione di oltre 13 milioni di abitanti, con Yokohama, a loro volta congiunte da una rete di trasporti capillare che le unisce a città limitrofe estendendosi fino alle prefetture di Chiba, Saitama, Kanagawa a formare un unico agglomerato-megalopoli di oltre 23 milioni d'abitanti; Ōsaka con 8 milioni, e la vicina Kōbe di 1 milione e mezzo, e non distante l'antica capitale, Kyōto con oltre 2 milioni, a formare la seconda grande area popolosa; Nagoya con 1 milione e mezzo, come Fukuoka a SudOvest nel Kyūshū o Sapporo (quasi 2 milioni) all'estremo Nord, in Hokkaidō. In questi "bacini di utenza", o meglio per le necessità culturali e spirituali, creative e significanti, di menti senzienti e pensanti, creatori e fruitori, concentrati in particolare intorno alle metropoli, i teatri sono migliaia, le produzioni culturali non si contano, pullulano a miriadi, dalle mostre alle performances, spettacoli, concerti, happenings.

Le statistiche riescono a fatica a quantificare le moltitudini di eventi dal vivo, musicali e teatrali, di professionisti e dilettanti. Se il Giappone è paese di consumismo acceso, parossistico, infine attenuato da fasi di crisi dei consumi o di deflazione e soprattutto dalle necessità di riduzione dei consumi energetici indotti a forza dalla "crisi nucleare" innescata dai dolorosissimi e incancellabili avvenimenti dell'11 marzo del 2011, e all'incidente nucleare di Fukushima, è anche paese di altissimo consumo culturale:⁵ a Tōkyō, più che mai, più che altrove, gli artisti della scena, dal contemporaneo al classico, dal musicale al coreutico, dal teatro al cineteatro, alle performances, dall'opera al concerto rock, dalla Scala di Milano al Teatro d'Arte di Mosca, dalla Royal Shakespeare Company alla Comédie-Française, dal Piccolo di Milano ai

⁴ Si stima che la popolazione della città di Edo (l'attuale Tōkyō), ingranditasi via via con il consolidamento dello shogunato Tokugawa che reggerà il paese fino al 1867, nel 1700 si aggirasse intorno al milione, rispetto ai circa 900 mila della Londra, centro dell'impero britannico (che verrà a crescere verso la metà del XIX secolo), o alla Parigi di quegli anni (circa 600 mila), che si avviava a una sorta di primazia culturale in Europa verso la fine del secolo.

⁵ Tra l'altro il Giappone è in vetta alle classifiche mondiali per le vendite di CD e prodotti musicali, dunque nel consumo musicale (incluso le entrate derivanti dai diritti il primo posto va agli USA), segno anche di correttezza commerciale e adeguato controllo sulla pirateria e rappresenta il secondo paese al mondo come mercato del cinema dopo gli USA.

musicals di Broadway, alle compagnie di balletto più insigni, dall'Opéra di Parigi a Mariinsky e Bolshoi, al Balletto Nazionale di Spagna, dal concerto delle rock stars alle più acclamate formazioni orchestrali, da camera o solisti, esecuzioni di musica antica di corte (*gagaku* 雅楽)⁶ fino all'avanguardia più avanzata, dal teatro classico cinese (Kūnqǔ 崑劇 in giapp. *kongeki* o opera di Pechino Jīng jù 京劇 in giapp. *kyōgeki*) alle forme folkloriche di teatri d'Asia, Europa e America, periodicamente convergono, tutti attratti da un pubblico e un'industria culturale che generosamente accoglie e premia eccellenze e celebrità. Tutti gli eventi sono dunque di entità incommensurabili: la rivista *Pia* ひあ che, oltre alle riviste specializzate di ciascun genere, fino al 2011 in forma cartacea settimanale o quindicinale nelle tre aree principali del paese guidava lettori e spettatori ai programmi dei generi più vari occupando, pur in forma assai sintetica, uno spazio di centinaia di pagine di appuntamenti di una metropoli ordinata e vivacissima, ora è rinata in altre forme, ampiamente rinforzata o rimpiazzata da rubriche e guide on line che, momento per momento, giorno per giorno li registrano nei vari siti web e guidano alla prenotazione dei biglietti.

Molteplicità di tendenze

In questo panorama, in un proliferare florido di fenomeni teatrali che il Giappone di oggi, e Tōkyō in particolare, offre al pubblico del teatro, appassionati e affezionati, ovvero spettatori casuali e distratti, o studiosi e specialisti, affiorano le tendenze e convergenze più varie, con i filoni eterogenei e più disparati che convivono in un flusso e profluvio continuo, in cui difficile è spesso individuare orientamenti, correnti, movimenti e distinguerne qualità e valori estetici, manifestazioni di costume o di forte valenza 'politica', fenomeni fugaci o produzioni più durevoli valide e consistenti, o ancora direttrici precorritrici di nuovi indirizzi estetici che si propagano poi a livello sommerso in altri luoghi e mondi creativi.

In effetti, dalla forzata riapertura del paese al mondo – con l'arrivo delle navi nere americane del commodoro Perry nel 1853 alla baia di Uruga, i burrascosi eventi che conducono alla caduta della dinastia Tokugawa e la costituzione del nuovo stato sotto la spinta dei feudi ribelli di Satsuma e Chōshū che pongono al centro la figura imperiale, l'imperatore Meiji – e la nascita di un nuovo stato moderno e di una nuova epoca, a partire dal 1868, anche le espe-

⁶ Termine generale per indicare un genere di musica di corte che a partire dall'epoca Heian (794-1185) raccoglie un ricco repertorio di brani strumentali eseguiti da appositi complessi orchestrali di derivazione continentale (Cina Tang, Corea o altre aree), brani danzati (*bugaku* 舞楽) e musiche canti e danze di provenienza autoctona tramandati da musicisti al servizio presso la corte imperiale.

rienze teatrali vedono avviare un processo lungo e caparbio di apprendimento, importazione, sperimentazione, rifondazione propugnato da gruppi e individui che cercano di riconsiderare, imitare, riflettere e riprogettare il senso e le forme del 'teatro' secondo schemi, consuetudini, codici, sperimentazioni venuti dall'esterno. Questo tuttavia non cancella né vanifica le forme di 'spettacolo/teatro totale' della tradizione preesistente, che ricostruiscono (nō e kyōgen) o mantengono (kabuki, teatro dei burattini) con il pubblico quel rapporto vitale che è dei grandi teatri, tra scena e mondo, pubblico e attori, nella continuità di modi/tecniche/artifici e tradizioni, sentimenti e ideali, suoni e colori, parole e movimenti, familiari e tuttora ricchi di fascino e suggestioni per larga parte della popolazione.

Così tutt'oggi a Tōkyō, nell'atmosfera cosmopolita e vivacissima eppure originale e unica che caratterizza questa metropoli, accanto agli spettacoli dei generi della grande tradizione nazionale, si può assistere a rappresentazioni di drammaturgia classica e moderna, europea e americana, di opera barocca o romantica, a concerti di musica classica (italiana tedesca francese russa o altro), o contemporanea, a spettacoli di balletto accademico di tradizione francese o danese o russa, come di compagnie nazionali, a concerti jazz o eventi di danza contemporanea e d'avanguardia, a impeccabili riproduzioni di musicals all'americana o vistosi spettacoli rutilanti di paillettes e lustrini della rivista femminile (Takarazuka, Shōchiku kageki dan [SKD] e altre), eseguiti in maniera ineccepibile da troupes giapponesi come anche dai gruppi internazionali più noti e acclamati, di ricerca e non. A soddisfare i gusti più raffinati, sofisticati, snob o intellettualmente e culturalmente curiosi e preparati, di un pubblico metropolitano avido di novità e attento alle correnti più varie e innovative della scena internazionale, gli spettacoli e i palcoscenici che li ospitano garantiscono programmi e stagioni intensissimi tutto l'anno quasi senza pause.

La struttura che caratterizza le vicende del teatro in Giappone non è dunque di evoluzione, successione e avvicendamento, in una dialettica tra continuità e giustapposizione, reazione e superamento di movimenti culturali che via via segnano lo sviluppo della storia artistica europea, ma è invece di sovrapposizione e parallelismo. Anche nel pieno della modernizzazione (ovvero rivoluzione industriale) che il Giappone intraprende in epoca Meiji, le forme tradizionali preesistenti continuano il percorso di perfezionamento e affinamento perseguito dalla tradizione, quasi senza 'contaminazioni' con le correnti d'ispirazione occidentale. In effetti, anche prima di tale svolta epocale, le esperienze fondamentali di teatro giapponesi non si sono avvicendate o sostituite, né si sono evolute per derivazione diretta dalle precedenti, ma sono scaturite su nuove basi, da un humus sociale e culturale simile eppure diverso, in momenti differenti, secondo una traiettoria di sviluppo indipendente e parallela, con pochi punti di contatto diretto o di dialettica interna, e quelle antecedenti hanno preservato e proseguito, talora anche tra mille vicissitudini, il

proprio percorso, sostenute da artisti praticanti e consumatori che le avevano prodotte e alimentate.

È proprio tale compresenza di ‘diversi’ teatri tradizionali, tramandatisi sino ad oggi, con i teatri o generi di spettacolo di ispirazione occidentale, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XIX sec., una delle qualità salienti del mondo della scena giapponese contemporanea. E questa struttura rispecchia l’avventura, la complessità della storia del teatro giapponese, teatro del presente e teatro del grande passato, e testimonia di una struttura sociale e politica e di un sistema di trasmissione dell’arte peculiare che quei teatri hanno fatto fiorire.

La tradizione

I teatri della tradizione in Giappone, nella fase di passaggio dalla rovinosa caduta della dinastia shogunale Tokugawa alla nuova organizzazione politica dello stato moderno, in epoca Meiji, d’un colpo precipitano in una repentina crisi senza precedenti.

Il *nō* 能 e il *kyōgen* 狂言, in particolare, che, nelle cinque scuole principali (Kanze 観世, Hōshō 宝生, Konparu 金春, Kongō 金剛 e Kita 喜多) a Edo e in altre compagnie più o meno professionistiche nei vari feudi periferici o nella antica capitale Kyōto, nell’ambito di templi buddhisti o nella cerchia della corte imperiale, avevano goduto della protezione dello shogunato o dei *daimyō*, all’improvviso debbono ricostruire un rapporto con un pubblico pagante, riconquistare luoghi di spettacolo e modi di pratica, esercizio, produzione e consumo culturale/estetico autonomi. Se prima ai membri delle cinque compagnie di *shite* e alle scuole di artisti (*waki*, musicisti di percussioni e flauto, ecc.) a quelle legate, organizzate in forma gerarchica e in genealogie che ne attestavano la tradizione e i legami, era garantita presso la sede shogunale di Edo una rendita e dunque una sicurezza economica e la possibilità d’affinare le proprie arti a servizio dello shogunato in celebrazioni (e rappresentazioni), occasioni ufficiali o private, anche aperte al pubblico cittadino (*machiiri nō*), oltre a esibizioni speciali concesse ai grandi maestri caposcuola in serie di rappresentazioni a pagamento (*kanjin nō*), ora invece, come molti dei maestri che ne insegnavano la recitazione, la danza o la pratica musicale delle percussioni (strumenti) a un pubblico cittadino comune nelle metropoli e o nelle province, debbono riconquistare una relazione vitale e vivida con un pubblico che è costituito dai praticanti ma anche da nuove fasce di potenziali fruitori e allievi.

Da questa situazione di grave declino, le compagnie, che vedono anche la parziale dispersione di oggetti e apparati (maschere, costumi, strumenti) e il rischio stesso della sopravvivenza, un ruolo decisivo è svolto dall’appoggio di alcuni esponenti della nuova classe dirigente, delle alte sfere dello stato,

comunque per tradizione e per consuetudine dell'aristocrazia militare legate e familiari con l'arte del *nō* nella recitazione e nella danza, al riconoscimento via via attribuito da intellettuali occidentali (E. Fenollosa, Noel Péri, A. Waley, P. Claudel, E. Pound, e poi W.B. Yeats fino a B. Brecht), che ne scopriranno la qualità di elevata rarefazione e poetica ricchezza di suggestioni molteplici anche per il nuovo teatro europeo. Ma è soprattutto grazie alla maestria di attori di memorabile autorevolezza e carisma che il *nō* riesce a riconquistare un suo spazio di prestigio organizzandosi su palcoscenici gestiti dalle scuole stesse o da altri: Umewaka Minoru I 梅若実 (1828-1909), Sakurama Sajin (Banma) 櫻間左陣 (伴馬) (1836-1917), Hōshō Kurō XVI 宝生九郎 (1837-1917), e poi Kita Roppeita XIV 喜多六平太 (1874-1971), Hōshō Arata/Shin 宝生新 (1870-1944), Sakurama Kyūsen 櫻間弓川 (1889-1957)⁷ seguiti poi da degni eredi. Le cinque scuole, e gli artisti di famiglie o genealogie a essi legati, si avviano così a tramandare, per trasmissione ereditaria di maestro in allievo pressoché ininterrotta da secoli, con rinnovata intensità e consapevolezza i brani del ricco repertorio antico che oggi si attesta su circa 250 drammi, con nuove composizioni che arricchiscono in epoca moderna e contemporanea il fascino di quest'arte.⁸

Il *kyōgen*, invece, trasmesso dalle tre scuole Ōkura 大蔵, Sagi 鷺 e Izumi 和泉, dopo gravi momenti di crisi come l'estinzione della scuola Sagi nel 1922,⁹ conosce una fioritura via via crescente soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, sull'onda dei venti 'democratico' e 'popolare' che l'occupazione americana e il nuovo mondo fa soffiare, con un ingente ampliamento del pubblico, il definitivo affrancamento dalla soggezione al *nō* e la comparsa di artisti di valore che oggi spaziano dai tesori nazionali viventi,¹⁰ Yamamoto Tōjirō 山本東次郎 (n. 1937), Nomura Man 野村萬 (n. 1930) e Nomura Mansaku II 野村万作 (n. 1931), ai rispettivi figli Nomura Manzō 野村万蔵 (n. 1965) e Nomura Mansai II 野村萬斎 (n. 1966), nuova stella che gode di vasta popolarità conquistata anche in ambiti di sperimentazione, nelle collaborazioni

⁷ È stato anche maestro di *utai* (recitazione del *nō*) dello scrittore Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916).

⁸ B. Ruperti, "La creazione di nuovi *nō* in epoca moderna, Il fascino inesauribile di un'arte", *Prove di drammaturgia*, marzo 2012, pp. 12-18. Attualmente tra i tesori nazionale vivente si contano gli *shite* Katayama Yūsetsu 片山幽雪 (n. 1930), Mikawa Izumi 三川泉 (n. 1922) e Tomoeda Akiyo 友枝昭世 (n. 1940), l'attore *waki* Hōshō Kan 宝生閑 (n.1934), nonché alcuni illustri musicisti di ciascuno strumento impiegato nell'esecuzione (flauto e le percussioni *kotsuzumi*, *ōtsuzumi*, *taiko*). Gli iscritti al *Nōgaku kyōkai*, associazione fondata nel 1945 che raccoglie gli artisti di tutte le discipline (tramandate dalle scuole tradizionali) legate a *nō* e *kyōgen* attivi nel paese, sono 1277.

⁹ Ora presente solo a livello regionale nelle province di Niigata e Yamaguchi.

¹⁰ Proprio quest'anno è morto tuttavia il grande maestro e tesoro nazionale Shigeyama Sensaku IV 茂山千作 (1919-2013), esponente di spicco della illustre famiglia di scuola Ōkura attiva a Kyōto.

con Ninagawa Yukio in *Oidipos ō* オイディプス王 (Edipo re, 2002), portato anche in Grecia (2004), in Amleto (1990 e in Inghilterra nel 2003) con la trasposizione di Shakespeare in chiave kyōgen (La commedia degli inganni, 2001) e anche in film (nel 1985, giovanissimo in *Ran* 乱 di Kurosawa Akira 黒澤明) o in sceneggiati televisivi.

Non mancano, soprattutto ad opera di attori indimenticati quali Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-1978) nel nō, ma anche nel kyōgen, recuperi di brani perduti del repertorio e sperimentazioni di nuovi testi, anche adattati da classici d'Occidente, e confronti con la tragedia greca, con il teatro d'avanguardia, con la musica contemporanea, con il cinema. Ma è soprattutto la valorizzazione del ricco repertorio risalente alla svolta avviata da Kan'ami 観阿弥 (1333-1384) e da Zeami 世阿弥 (1363-1443), con il riconoscimento del nō da parte dello shogunato Ashikaga, e alla produzione artistica tuttora eseguita, a essere ricercata anche alla luce di una sensibilità contemporanea.

Anche il teatro dei burattini (ningyōjōruri 人形浄瑠璃 o bunraku 文楽) – apprezzato sino alla fine del periodo Meiji da un vasto pubblico di amatori, che ne praticano la recitazione (*gidayūbushi*) o lo *shamisen*,¹¹ o ne frequentano i teatri a Ōsaka – s'impone come obiettivo vitale la tutela della tradizione e delle opere del passato con grandissimi interpreti narratori da Takemoto Settsunodaijō 竹本摂津大掾 (1836-1917) a Takemoto Ōsumitayū III 竹本大隅太夫 (1854-1913). In effetti, dopo vari tentativi di creare o adattare nuovi testi, anche da classici occidentali, di fatto i brani più recenti tuttora consolidati in repertorio sono quelli musicati dal virtuoso di *shamisen* Toyozawa Danpei II 豊沢団平 (1827-1898) che contrassegna, anche musicalmente, con il suo talento la fioritura moderna dell'arte dei burattini, con numerosi artisti di prima grandezza nella recitazione, da Takemoto Yamashironoshōjō 豊竹山城少掾 (1878-1967) a Takemoto Koshijidayū III 竹本越路太夫 (1865-1924) a Takemoto Tsudayū III 竹本津太夫 (1869-1941), seguiti nel dopoguerra rispettivamente dai tesori nazionali viventi Koshijidayū IV (1914-2002) e Tsudayū IV (1916-1987) e oggi Takemoto Sumitayū VII 竹本住大夫 (n. 1924) e Takemoto Tsunatayū 竹本綱大夫 (n. 1932); Tsurusawa Kanji VII 鶴澤寛治 (n. 1948) e Seiji 清治 (n. 1945) nello strumento musicale; da Yoshida Tamazō I 吉田玉造 (1829-1905) e II (1866-1907), Yoshida Eiza I 吉田栄三 (1872-1945), Yoshida Naniwanōjō 吉田難波掾 (Bungorō 文五郎, 1869-1962) a Kiritake Monjūrō I 桐竹紋十郎 (1845-1910) e II (1900-1970), a Yoshida Tamao 吉田玉男 (1919-2006) per i personaggi maschili, fino a Yoshida

¹¹ Sorta di liuto a tre corde con cassa acustica rivestita di pelle introdotto dal continente (con pelle di serpente) attraverso le isole Ryūkyū nella seconda metà del sec. XVI e ben presto modificato (con pelle di gatto o cane) in Giappone secondo la forma attuale e poi sviluppato in varianti a seconda del genere musicale.

Bunjaku 吉田文雀 (n. 1928) e Yoshida Minosuke 吉田襄助 (n. 1933) per i personaggi femminili nella manipolazione dei burattini.

Solo il kabuki 歌舞伎 (scritto con questi sinogrammi in epoca moderna), ritenuto il ‘teatro popolare’ per eccellenza del periodo premoderno, viene sottoposto a svariati tentativi di trasformazione e di riforma, sotto l’impulso del “Movimento di miglioramento del teatro” (*Engeki kairyō undō* 演劇改良運動) che, nelle intenzioni dei promotori, avrebbe dovuto condurlo ad assurgere a ‘teatro nazionale’ e a occupare nell’immaginazione quello che il teatro di prosa o i teatri musicali significavano negli ambienti culturali europei. Di fatto, l’associazione per il “miglioramento” del teatro, fondata intorno al 1886, in concreto proponeva “migliorie” ispirate ai modelli dell’Europa a cui il Giappone mirava: la progettazione di un luogo teatrale in stile occidentale (con luci, poltrone ecc.), la soppressione dell’accompagnamento musicale (parte integrante e irrinunciabile della partitura scenica nelle forme tradizionali), la sostituzione con attrici dell’interprete maschile dei ruoli femminili (*onnagata* 女形), l’eliminazione degli assistenti di scena (*kuroko* 黒子), la creazione di testi drammatici improntati a maggiore logica e razionalità, ai fini di una maggior rispondenza del teatro all’immagine che si nutrive del mondo teatrale europeo (teatro drammatico, di prosa, o anche musicale delle capitali europee) e che si intendeva emanare all’esterno agli occhi degli stranieri accorsi nel nuovo paese che si accingeva ad affacciarsi alle prime file tra gli stati moderni. Tali istanze furono in parte sperimentate dagli attori più in vista stessi: in particolare Ichikawa Danjūrō IX 市川團十郎 (1838-1903), erede della più illustre dinastia d’attori del kabuki di Edo, con l’interpretazione di *katsurekigeki* 活歴劇, ‘drammi di storia vivente’ che, in sprezzo delle trasfigurazioni spesso fantasiose e degli anacronismi dei *jidaimono* 時代物 (drammi d’ambientazione storica) del passato, si appellavano a una rigida fedeltà e ricostruzione storica con una recitazione in chiave di “verità” ed espressione psicologica; Onoe Kikugorō V 尾上菊五郎 (1844-1903), protagonista di *zangiri kyōgen* 散切狂言 (drammi con taglio dei capelli all’occidentale, senza il tradizionale chignon), in cui si riflettevano i costumi della nuova era; o Ichikawa Sadanji I 市川左團次 (1842-1904). In seguito, soprattutto con Morita Kan’ya XII 守田勘彌 (1846-1997), artefice nel 1872 della costruzione di un nuovo teatro riportato nel cuore della metropoli,¹² il Moritaza (poi ribattezzato Shintomiza 新富座 nel 1875), si darà forma concreta alle istanze architettoniche della riforma, con un palcoscenico assai più ampio (quasi doppio) di quello kabuki, i posti a

¹² I tre teatri storici del kabuki di Edo, Nakamuraza 中村座, Moritaza 森田座 (che anetterà il Kawarazakiza 河原崎座), Ichimuraza 市村座 (e Yamamuraza 山村座), erano stati trasferiti nel 1842, in piena riforma dei costumi, nel quartiere Saruwaka 猿若町 (presso l’attuale Asakusa), ossia in un’area periferica dove, anche con la crisi dello shogunato e l’avvio della nuova epoca Meiji, avevano continuato con successo gli spettacoli.

sedere con poltrone all'occidentale (invece di *masuseki*¹³ in platea e balconate [*sajiki*] in galleria), e un'illuminazione all'occidentale (prima a gas, poi elettrica), che consentiva spettacoli anche serali (e non solo in pieno giorno come in epoca Tokugawa) – e annullava la quasi penombra del passato, basata solo su luce naturale dall'esterno e candele, dove la lucentezza e vistosa magnificenza dei costumi e il trucco pesante degli attori contribuivano a emanare un fascino e la magia di un teatro oggi in parte forse perduto¹⁴ – con nuovi orari degli spettacoli per matinée e soirée (un tempo tenuti solo alla luce naturale).

Del resto, era il kabuki, come naturale, teatro da sempre attento a rispecchiare o leggere con sensibilità immediata l'attualità, trasformazioni, eventi e fenomeni della società coeva e quindi, come nelle sue strutture logistica e organizzativa, così accade anche nel caso dei drammi:¹⁵ anche il drammaturgo più illustre e autorevole del tempo, Kawatake Shinshichi II 河竹新七 (poi ribattezzatosi Mokuami 黙阿弥, 1816-1893) è rapido a saper assorbire, senza tradire lo spirito del kabuki, le novità del “nuovo mondo” che stava prendendo forma rapidamente con cambi di costume, abbigliamento, acconciature, orari e stili di vita, strumenti e attrezzi del quotidiano, e mille altre innovazioni.

Ma, al contempo, particolare enfasi viene attribuita al filone dei *matsubamemono* 松羽目物, drammi danzati che, richiamandosi allo stile esecutivo del *nō* o del *kyōgen*, con austera imponenza, rigore e solennità aspiravano a elevare i contenuti e a conferire dignità al genere, e di conseguenza alla professione dell'attore, sino ad allora mestiere socialmente infimo. Tuttavia, dopo la morte di quei protagonisti, di fatto il kabuki – che da teatro che nella fase tarda del periodo Tokugawa aveva estremizzato la propensione a gusti, situazioni, azioni di dubbia edificazione morale, con scene di uccisioni, torture, sadismo e erotismo, crudeltà orrori e fantasmi, banditi e ribelli, atmosfere da bassifondi suburbani e corruzione, e viene dunque chiamato a una sua ‘epurazione’-‘affinamento’ in nome di un ruolo organico e funzionale alle esigenze di modernizzazione del paese con intenti didattici e di edificazione morale – si rivolgerà per lo più a una studiata e affinata riesecuzione del repertorio a detrimento però del fascino eversivo ed erotico, vistoso e perturbante, estroverso e ‘volgare’ che ne costituiva la primordiale e prorompente risorsa di energia provocatoria e creativa sin dalle origini. E lo stesso Mokuami, con un tocco

¹³ Posti della platea partiti da riquadri in legno al cui interno, su stuoie e cuscini, potevano prendere posto quattro, sei o più persone (tuttora utilizzati per es. in alcune aree della platea negli incontri-spettacolo di *sumō*).

¹⁴ Nostalgia per tale fascino è manifestata anche nel celebre *In'ei raisan* 陰翳禮讃 (Elogio dell'ombra, 1933) di Tanizaki Jun'ichirō: Tanizaki J., *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 2000.

¹⁵ Inoue Yoshie, “Engeki no 100nen”, *20seiki no gikyoku III, Gendai gikyoku no henbō*, Nihon engeki gakkai, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005, pp. 10-14.

di nostalgia che lo trova in sintonia con il suo pubblico, torna ad ambientare i suoi drammi nell'immediato passato ormai perduto, facendo muovere i suoi personaggi nell'epoca appena conclusa in nome dei consueti ideali passioni e sacrifici, agnizioni e nemesi, che erano di quel mondo.

Anche in seguito, tuttavia, gli attori kabuki – Ichikawa Sadanji II (1880-1940), Onoe Kikugorō VI (1885-1949), Ichikawa Ennosuke II 市川猿之助 (1888-1963), l'*onnagata* Nakamura Utaemon V 中村歌右衛門 (1865-1940), protagonista dei drammi storici scritti da Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) per primi – si dedicheranno alla recitazione di lavori contemporanei, anche della nascente drammaturgia giapponese. Dalla collaborazione di Sadanji con lo scrittore Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872-1939) nascerà il genere chiamato “nuovo kabuki” (*shinkabuki* 新歌舞伎), che si svilupperà poi nelle opere di Mayama Seika 真山青果 (1878-1948), Osaragi Jirō 大佛次郎 (1897-1973), Uno Nobuo 宇野信夫 (1904-1991), e, in ambito più commerciale, di Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963) o Hōjō Hideji 北条秀司 (n. 1902-1996), drammaturghi che si misurano con disinvoltura anche in drammi di cappa e spada, *shinpa*, musicals.

Superata la grave crisi del dopoguerra, sotto il peso della censura del governo d'occupazione americano (SCAP), il kabuki riconquista nuovo impeto e per esso scrivono autori, oltre ai su citati, come Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), con lavori composti per l'*onnagata* Nakamura Utaemon VI (1917-2001).¹⁶ Mentre i protagonisti della passata stagione escono di scena – Matsumoto Kōshirō VII 松本幸四郎 (1870-1949) maestro dei classici del kabuki di Edo, l'elegante Ichimura Uzaemon XV 市村羽左衛門 (1874-1945), Nakamura Ganjirō I 中村鴈治郎 (1860-1935) esponente dello stile di Kyōto e Ōsaka, Nakamura Kichimon I 中村吉右衛門 (1886-1954) dall'intenso carisma drammatico e magnifico eloquio, Bandō Mitsugorō VII 坂東三津五郎 (1882-1961) per la danza – non mancano tuttavia figure di superba presenza scenica, come il prestante Ichikawa Danjūrō XI (1909-1965) e l'*onnagata* Nakamura Utaemon VI, dalla sottile minuziosa espressività; Nakamura Kanzaburō XVII 中村勘三郎 (1909-1988), Matsumoto Kōshirō VIII (1910-1982), Onoe Shōroku II 尾上松緑 (1913-1989), Onoe Baikō VII 尾上梅幸 (1915-1995) o preziosi testimoni della tradizione di Kyōto e Ōsaka, come Nakamura Ganjirō II (1902-1983), Kataoka Nizaemon XIII 片岡仁左衛門 (1903-1994). Oggi – nonostante le premature scomparse di Ichikawa Danjūrō XII (1946-2012) e di Nakamura Kanzaburō XVIII (1955-2012), popolare per la sempre disinvolta e coinvolgente versatilità, o del più maturo Na-

¹⁶ Da una storia di umorismo svagato come *Iwashiuri koi no hikiami* 鱧壳恋曳網 (La rete d'amore del venditore di alici, 1954) alla spettacolarità di *Chinsetsu yumiharizuki* 椿説弓張月 (Storia bizzarra, luna ad arco teso, 1969) di cui volle curare tutto l'allestimento e la scelta degli attori, tra cui spiccò l'allora giovane astro Bandō Tamasaburō nel ruolo della principessa Shiranui.

kamura Tomijūrō V (1929-2011) – a fianco dei tesori nazionali viventi Sakata Tōjūrō 坂田藤十郎 (già Nakamura Ganjirō III, n. 1931), Nakamura Kichie-mon (n. 1944), Onoe Kikugorō VII (n. 1942), Sawamura Tanosuke VI 澤村田之助 (n. 1932), l'affascinante Bandō Tamasaburō V 坂東玉三郎 (n. 1950), che ha inaugurato una nuova figura di *onnagata* e ha raggiunto vasta notorietà facendo coppia con Kataoka Nizaemon XV (già Takao, n. 1944) e poi altri partner, gli attori della nuova generazione non vedono in alcun modo appannare la loro capacità d'attrazione sul pubblico. Oggi gli attori di kabuki, infatti, non esitano a cimentarsi anche in *shinpa*, *shingeki*, cinema, televisione o altri generi, rinnovando la popolarità degli attori che nella storia, se pur 'discriminati' come artisti di strada e fuoricasta, avevano goduto di notevole fama, la rifulgenza di stelle incontrastate del palcoscenico, consuetudine ora ereditata dai vari fan club. Nel contempo, proprio quest'anno, nell'aprile 2013 è stato trionfalmente riaperto dalla Shōchiku il Kabukiza 歌舞伎座, sede storica dell'arte, completamente ricostruito e ingigantito.

Anche in anni recenti si sono registrati tuttavia tentativi di innovare accentuando l'iperbole espressiva del kabuki, con il nome di "super kabuki", mirando spesso al *keren* ケレン (外連), ossia alla spettacolarità di trucchi e acrobazie, con una intensificazione della rapidità e esagerazione nei movimenti del corpo, ritmi accentuati di eventi e scenografia, di gestualità e eloquio, una riduzione dei lunghi monologhi/dialoghi e l'enfatizzazione invece della meraviglia di scenari e dinamismo scenico, ricco impiego della scenotecnica e dei trucchi, di fantasmi e colpi di scena, acrobazie combattimenti e trasformismi, destrezza e vivacità, perseguiti con successo da attori di prorompente destrezza come Ichikawa Ennosuke III (n. 1939, ora ritirato con il nome di En'ō II 猿翁) e oggi ereditati dai suoi allievi e dal nipote Ennosuke IV (n. 1975, già Kamejirō).

In tale processo, comunque, tema di primaria importanza nell'ambito dei teatri della tradizione si profila un'adeguata e corretta trasmissione dei 'modelli esecutivi' (*kata* 型) che coinvolgono tutti i codici e le materie dell'espressione, nello sforzo di preservare il patrimonio di testi spettacolari nelle diverse versioni perpetuate da scuole o famiglie di interpreti, e dunque la formazione di giovani attori di adeguata sapienza in grado di eseguire correttamente e in maniera convincente, senza 'snaturare', il ricchissimo repertorio con proficui recuperi anche di brani purtroppo da tempo scomparsi dalle scene, perduti ma degni di nuove messe in scena ricostruite e carichi di fascino anche per il pubblico d'oggi.

Un ruolo prezioso in tal senso viene affidato ai teatri nazionali: il Kokuritsu gekijō 国立劇場 di Tōkyō, in particolare destinato sin dal 1966 con il suo palcoscenico grande al kabuki, teatro e danza tradizionale, e quello piccolo a bunraku, spettacoli di musica tradizionale, *gagaku* o *bugaku* 舞楽, *shinpa* o altro e

un altro piccolo padiglione per *rakugo* 落語 e *kōdan* 講談;¹⁷ il teatro nazionale del bunraku, Kokuritsu bunraku gekijō 国立文楽劇場 di Ōsaka, sorto nel 1984 e specificamente destinato al teatro dei burattini che ha avuto nella città il suo centro, ma anche a spettacoli di kabuki, danza tradizionale o altro ancora depositari della ricca tradizione del Kamigata (area di Kyōto e Ōsaka); al teatro nazionale del nō Kokuritsu nōgakudō 国立能楽堂, di Tōkyō, dal 1983 affiancandosi ai palcoscenici delle cinque scuole o altri sparsi nel territorio, per il nō e kyōgen. Tutti prevedono particolari programmazioni per la diffusione tra i giovani, nelle scuole elementari, medie e superiori, e tra le famiglie. A questi nel 1997 si è aggiunto il nuovo teatro nazionale, Shinkokuritsu gekijō 新国立劇場, sempre a Tōkyō, che dà spazio speciale a generi di spettacolo come l'opera, il balletto, la danza moderna e contemporanea, il teatro e lo *shinpa* ecc., generi che ormai dal dopoguerra a oggi hanno conquistato un posto importante nelle programmazioni e nelle produzioni di compagnie sia nazionali che internazionali, con un ampio pubblico di affezionati. Infine, nel 2004, è stato inaugurato il Teatro nazionale di Okinawa, Okinawa kokuritsu gekijō 沖縄国立劇場, che accoglie il ricco e peculiare patrimonio folklorico, musicale e coreutico dell'arcipelago delle Ryūkyū.

Trapassi tra tradizione e modernità

La prima forma di transizione, l'arduo trapasso tra l'epoca dello shogunato Tokugawa e la nuova era, è animata da fermenti di ribellione e distacco dal kabuki e si propone di dar vita a un nuovo teatro di ispirazione vagamente occidentale, vicino alla dimensione popolare ma inscenato da attori non appartenenti per tradizione familiare al kabuki, anche se spesso allievi dei professionisti della scena di Edo. Nasce lo *shinpageki* 新派劇 (teatro della nuova corrente, che si contrappone al vecchio teatro, il kabuki), la cui matrice risale, dagli anni ottanta del XIX secolo, alle esperienze disparate scaturite all'interno del teatro di propaganda politica (*sōshi shibai* 壮士芝居) o studentesco (*shosei shibai* 書生芝居), di rivendicazione dei diritti di libertà a stento riconosciuti dal nuovo stato, ad opera di gruppi di 'dilettanti' che tentavano di affrancarsi dal kabuki rifiutando il sistema ereditario-dinastico, e si orientavano verso l'attualità e un certo realismo assunto da spunti suggeriti dalle scene europee. Tra queste formazioni spesso eterogenee, il cui antesignano è Sudō Sadanori 角藤定憲 (1867-1907), emerge la figura singolare di Kawakami Otojirō 川上音二郎

¹⁷ Forme tradizionali di narrazione popolare a carattere comico-umoristico (*rakugo*) o più vario (*kōdan*) eseguite da singoli narratori o cantastorie (scandite con battito del ventaglio) presso piccoli teatri e palcoscenici apposti, in alternanza con numeri di destrezza, prestidigitazione o altro.

(1864-1911), che, abile nell'assorbire novità dall'Occidente,¹⁸ fa concorrenza al kabuki negli anni della guerra nippo-cinese (1894-1895) sviluppando spunti tratti dagli spettacoli parigini con *réportages* in qualche modo tempestivi e 'verisimiglianti' di 'grossolana crudezza' del conflitto in corso nella rappresentazione di battaglie tra spari di fucile, polvere e fumi. In particolare, una svolta nella sua avventurosa carriera è rappresentata dalle tournées in America, tragicamente ardua, e poi invece trionfale in Europa (tra il 1899 e il 1902, con un breve rientro nel 1901): è durante queste imprese che per la prima volta sale alla ribalta la moglie Sadayakko 貞奴 (1872-1946), ex geisha, acclamata come la 'Duse giapponese' dalle platee avidi di esotismo di Londra, Parigi e altre piazze europee, con spettacoli che riprendono in forma semplificata la danza di *Musume Dōjōji* 娘道成寺,¹⁹ di chiara derivazione kabuki, o la storia tragica di Moritō 森遠 e Kesa 袈裟, tratta dallo *Heike monogatari* 平家物語. Al rientro in patria, nel 1903 Kawakami si fa portavoce del *seigeki* 正劇 (teatro ortodosso) ossia di uno spettacolo di sola parola e puro dialogo. Il termine, in realtà coniato dallo scrittore Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) in aperta critica verso la superficialità del Movimento di riforma del teatro, designava in effetti un teatro fondato su priorità e supremazia del testo drammatico secondo modelli europei. Kawakami in parte precorre senza dubbio lo *shingeki*, ossia il teatro di ispirazione occidentale: allestisce adattamenti da Shakespeare, introduce il sistema occidentale delle luci di sala e palcoscenico, elimina lo *hanamichi* e fa debuttare anche in patria Sadayakko, che diviene così la seconda donna a calcare le scene dopo la proibizione, nei confronti del kabuki, risalente al 1629. Nel 1908, infine, con la moglie apre una scuola per attrici con l'intento di formare interpreti femminili. Tuttavia di fatto, dopo l'esperienza avventurosa e pionieristica di Otojirō, lo *shinpa* si orienta verso il percorso indicato dall'esperienza di Ii Yōhō 伊井蓉峰 (1871-1932), attore che, staccatosi dalla compagnia di Kawakami, ripropone un teatro 'letterario' che consiste anche in adattamenti dei *sewamono* 世話物 (drammi di attualità, ispirati a eventi della cronaca) composti per il teatro dei burattini da Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) o di opere di narrativa. Egli instaura così un duraturo rapporto con la letteratura del tempo, a cui via via si attingerà copiosamente: non più solo da Shakespeare, Molière, Sardou, Daudet, Bulwer Lytton, Dumas, ma anche da romanzi d'appendice di vasta popolarità, di scrittori giapponesi come Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868-1927) e altri. Nasce il cosiddetto 'dramma familiare' (*kateigeki* 家庭劇) che, con toni sentimentali e toccanti, attira il na-

¹⁸ Il suo primo viaggio in Europa, a Parigi, risale al 1893.

¹⁹ Molti sono i brani danzati ispirati al *nō Dōjōji* ma il più celebre, con accompagnamento *nagauta*, tuttora tra i più eseguiti nel repertorio kabuki e in molte scuole di danza tradizionale, è *Kyōganoko musume Dōjōji* 京鹿子娘道成寺, eseguito per la prima volta dall'*onnagata* Nakamura Tomijūrō I 中村富十郎 (1719-1786) nel 1753.

scente pubblico piccolo-borghese. A questo si affiancano pièces ricavate dalle opere di Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939), che, per la singolare magia, la propensione a levitare talora anche verso una dimensione fantastico-fiabesca, si profilano come un filone a tratti alternativo al realismo patetico-crepuscolare del repertorio convenzionale. Autori specializzati, tra cui Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928) e, più tardi, anche Mayama Seika, individuano una tecnica di riduzione di opere letterarie per il palcoscenico che si ripeterà nello *shinpa* successivo, mentre attori come Takata Minoru 高田実 (1871-1916), gli *onnagata* Kawai Takeo 河合武雄 (1877-1942) e Kitamura Rokurō 喜多村緑郎 (1871-1961) elaborano lo stile interpretativo tuttora perpetuato in *kata* (modelli d'esecuzione) dalle tinte delicate e romantiche. Lo *shinpa*, sotto la pressione della concorrenza dei vari gruppi *shingeki*, si avvia a una prima fase di declino, e solo attori di spiccata attrattiva ne reggono le sorti. Nel periodo pre e postbellico la finissima presenza scenica dell'*onnagata* Hanayagi Shōtarō 花柳章太郎 (1894-1965) o dell'attrice Mizutani Yaeko I 水谷八重子 (1905-1979), più di recente la partecipazione di artisti anche del kabuki, come l'*onnagata* Bandō Tamasaburō, o di attrici come Mizutani Yoshie II (n. 1939) e Namino Kuriko 波乃久里子 (n. 1945), di *onnagata* come Hanabusa Tarō 英太郎 (n. 1935) e attori come Sugawara Kenji 菅原謙次 (1926-99) o Yasui Shōji 安井昌二 (n. 1928),²⁰ riescono a evocare l'aura sentimentale dei drammi, spesso ambientati nel cuore di vita delle zone popolari, con dialoghi spontanei e ricchi di umorismo e umanità, con azioni e situazioni improntati a coraggio e generosità, allo spirito orgoglioso e intrepido degli abitanti dei quartieri popolari della vecchia Edo, nel *demi-monde* con cortigiane e danzatrici, composti da drammaturghi come Kubota Mantarō 久保田万太郎 (1889-1963), Kawaguchi Matsutarō 川口松太郎 (1899-1985) o Izumi Kyōka.

La modernità

Fino al 1909 circa, nel pieno dell'era del *bunmei kaika* 文明開化 (apertura alla "civiltà"), si era avviato un processo in cui erano prevalse forti spinte alla modernizzazione impresse dalla caduta della dinastia Tokugawa e dalla restaurazione imperiale. In un primo momento, dopo vari tentativi degli esponenti più autorevoli del kabuki di adeguarsi ai valori 'moderni' per riconvertire il kabuki in 'teatro nazionale', nelle prime compagnie della 'nuova corrente', *shinpageki*, i classici della drammaturgia occidentale erano stati per lo più trasposti sotto la forma dell'adattamento (*hon'an* 翻案), ossia reinscritti in ambienti e con personaggi giapponesi, facilitando al pubblico e agli specialisti

²⁰ Protagonista, tra l'altro, anche del film *L'arpa birmana* di Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008).

l'acclimatamento ai contenuti ideologici e alle forme della vita, della cultura e del fare teatro europei. Ora invece si intraprende una seconda fase che, via via declinando fino all'ultimo conflitto mondiale, scandisce l'affermarsi in Giappone di un teatro moderno in stile occidentale (*shingeki* 新劇, nuovo teatro), tramite una traduzione diretta (*hon'yaku* 翻訳), ben più rigorosa, di lavori europei e con la nascita di una drammaturgia nazionale. Sui palcoscenici giapponesi si avvicendano esempi caparbiamente ricalcati dai diversi movimenti artistici d'oltremare, riprodotti secondo concezioni e modi appresi dall'Europa. In effetti, il termine *shingeki*, coniato nel 1913, viene ad assommare tutti i tentativi di introdurre e riprodurre il moderno teatro occidentale in Giappone e comprende anche i movimenti d'avanguardia o di superamento della modernità, ma sempre e comunque con uno sguardo rivolto oltremare. Al suo interno, sul modello euroamericano, intellettuali e uomini di teatro hanno via via sperimentato metodi di traduzione dei testi, studiato procedimenti per la messa in scena della drammaturgia straniera, perseguito la formazione e l'addestramento professionale di nuove leve, contribuito alla nascita di una figura del regista e di un teatro di prosa secondo canoni e convenzioni occidentali.

In tale contesto, la scrittura drammatica nasce in maniera affatto dissimile dalla tradizione: dal *nō* dove, con l'esempio ideale di Zeami, in genere l'attore doveva essere anche preferibilmente autore, compositore-musicista, coreografo dei drammi da lui stesso portati sulla scena; dal teatro dei burattini, in cui i testi recitati dai cantori vennero ben presto composti da scrittori professionisti (organizzati in un'équipe di autori) sempre legati al teatro e alla compagnia, sul modello avviato da Chikamatsu Monzaemon e il recitatore Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (1651-1714); dal kabuki, dove gli autori del testo, anche qui organizzati in équipe coordinata da un capodrammaturgo, erano al servizio del teatro e lavoravano a stretto contatto e in sintonia con il capocomico, la troupe di attori, di anno in anno scritturati, i musicisti, coreografi, l'impresario ecc. per la composizione dei testi da portare in scena di volta in volta, di stagione in stagione. Nascono invece ora figure di 'scrittori' che non sono autori specializzati per il teatro, non sono maestri di scrittura drammatica che conoscendo appieno le peculiarità della scrittura per il teatro, le esigenze della scena, di un teatro totale di non sola parola ma di canto, danza, azione, conoscendo le tecniche e le possibilità di artisti e compagnia, scenografi e spazi teatrali, compongono un testo drammatico che presuppone una sua trasformazione in suono, movimento, canto, danza, spettacolo. Sono bensì scrittori che spinti dal loro impulso creativo scrivono "testi drammatici", in forma di dialogo o monologo con didascalie, pubblicati su riviste o altre sedi: spesso senza prevedere chi e come li potrà mettere in scena, senza sapere quali attori e con quali modi stili maniere, talora dunque destinati solo alla lettura, a rimanere solo sulla carta e talora inadatti o improponibili sulla scena... In quanto prodotto dell' 'ispirazione' o delle necessità di esprimersi di un 'artista', romantico o

non, esso è comunque teatro di parola, di parti verbali, spesso monologhi o soliloqui anche di alta poesia, a cominciare da *Hōraikyoku* 蓬萊曲 (Dramma del monte Hōrai), poema tragico di Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894) chiaramente ispirato all'*Amleto*, al *Faust* di Goethe o soprattutto al *Manfred* di Byron, o dai lavori di Mori Ōgai.²¹ Talora ignari dell'importanza della partitura del corpo dell'attore sulla scena o coscientemente incuranti della concretizzazione della messa in scena, – in nome della supremazia della parola poetica e della necessità di formare attori e interpreti adeguati a questa nuova visione di cui erano portatori – in prevalenza i testi drammatici dello *shingeki* sono lavori di 'letterati' composti in forma di dialoghi con brevi note di scena e sanciscono e riaffermano la supremazia e prevalenza dell'espressione verbale.

Nell'itinerario dello *shingeki* si individuano alcuni momenti salienti: la nascita del Bungei kyōkai 文芸協会 (Associazione letteraria, 1906-1913) e del Jiyūgekijō 自由劇場 (Teatro Libero, 1909-1919) fino al fiorire delle nuove compagnie nell'era Taishō; l'apertura e la scissione dello Tsukiji shōgekijō 築地小劇場 (Piccolo Teatro di Tsukiji, 1924-1929) e le sue produzioni; lo sviluppo del teatro proletario fino alla sua dissoluzione forzata; il vuoto del periodo prebellico e bellico; e infine la rifioritura del secondo dopoguerra.

Il Bungei kyōkai, sorto nel 1906 su iniziativa dello scrittore Tsubouchi Shōyō, nel 1909, presso la residenza di Shōyō, si specializza nell'ambito teatrale tramite un centro di studi, con sala sperimentale non aperta al pubblico e un'accademia drammatica (la prima mista, maschile e femminile), mirando a trasformare aspiranti attori dilettanti in professionisti per il nuovo teatro. A Tsubouchi, anima dell'associazione, che aspira a una forma di spettacolo 'nazionale' che operi una sintesi tra kabuki e Shakespeare, si affianca Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918), critico tornato dall'Europa (Inghilterra e Germania) affascinato dal credo naturalista, e sotto la loro guida gli allievi propongono, tra le altre, nel 1911 la prima rappresentazione in Giappone di *Casa di bambola* di Ibsen, e poi *Casa paterna* di Suderman, suscitando entusiasmi, polemiche, censura ma anche stimoli sul nascente movimento femminista. L'Associazione contribuisce così a preparare nuovi attori che segnano

²¹ Di questi forse i più significativi sono *Tamakushige futari Urashima* 玉篋両浦嶼 (Pettine gioiello, due Urashima, 1902) e *Ikutagawa* 生田川 (Il fiume Ikuta, 1910), che riprendono entrambi con sensibilità moderna, romantica, due leggende ricorrenti sia nella letteratura che nel teatro, quelle di Urashima e di Unai otome. Diversa consapevolezza è in parte nei drammi per il kabuki composti da Tsubouchi Shōyō, da *Kiri hitoha* 桐一葉 (Una foglia di pawlonia, completato nel 1895 e rappresentato nel 1904) al suo seguito *Hototogisu kojō no rakugetsu* 杳手鳥孤城落月 (Cuculo, luna cadente su un castello solitario, 1897 e rappresentato nel 1905) a *Maki no kata* 牧の方 (La dama Maki, 1897). Egli compone anche drammi danzati, come *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島 (Un nuovo Urashima, 1904), che sperimenta una combinazione di generi musicali giapponesi tradizionali con musica e stile occidentale, *Onatsu kyōran* お夏狂乱 (La follia di Onatsu, 1914) e altri brani che offrono decisive suggestioni alla nascita dello shin buyō.

la storia della scena di quegli anni: Sawada Shōjirō 澤田正二郎 (1892-1929), poi iniziatore del fortunato filone dei drammi di cappa e spada (con il gruppo Shinkokugeki 新国劇); Tōgi Tetteki 東儀鉄笛 (1869-1925), musicista discendente da famiglia di antichissima tradizione *gagaku* ma anche attore di talento; Doi Shunshō 土井春曙 (1869-1915) reduce dalla tournée europea di Otojirō e interprete di Amleto e altri protagonisti dall'eloquio di affascinante musicalità, e soprattutto la prima vera attrice moderna, Matsui Sumako 松井須磨子 (1886-1919), che emerge tra gli allievi per l'inconsueta naturalezza e passionalità.

Parallelamente, sempre nel 1909, il Jiyū gekijō di Osanai Kaoru e della compagnia kabuki di Ichikawa Sadanji II esordisce con *John Gabriel Borkman*, su traduzione di Mori Ōgai, prima rappresentazione fedele di Ibsen, che diventerà il drammaturgo più osannato e emulato dai naturalisti giapponesi. Osanai, già traduttore sotto la guida di Ōgai, deluso dagli abusi esercitati su testo e sceneggiatura dagli attori di *shinpa* (che come nel kabuki erano sovrani incontrastati dei loro palcoscenici), si sforza di affermare l'autonomia del regista, avvicinandosi poi alle teorie di Edward Gordon Craig. Ispirato alla Stage Society di Londra, il Jiyū gekijō, nonostante la difficoltà di rieducare a nuove necessità drammatiche attori non dilettanti e malgrado la presenza di *onnagata* in luogo di attrici, realizza lavori di Wedekind, Gor'kij, Hauptmann, Maeterlinck, Shaw, Strindberg, Cechov. Ma in seguito all'allontanamento di Sadanji, sempre più impegnato negli spettacoli kabuki e scritturato dalla Shōchiku, l'esperienza si chiude, con la rappresentazione de *L'albergo dei poveri*, che cerca di riprodurre scene e costumi, gestualità e movimento d'insieme così come Sadanji, con il drammaturgo e scenografo Matsui Shōyō 松居松葉 (1870-1933), aveva visto al teatro di Mosca.²²

Nel frattempo il Bungei kyōkai era stato travolto dallo scandalo della relazione tra il regista Shimamura Hōgetsu (sposato in una famiglia importante e con figli) e l'attrice Matsui Sumako. I due, resisi indipendenti, nel 1913 fondano una propria troupe, il Geijutsuza 芸術座. Con *Salomé* di O. Wilde²³ e una riduzione da *Resurrezione* di Tolstoj, grazie alle canzoni inserite negli spettacoli (la popolarissima canzone di Katjusha) e alle doti interpretative di Matsui, il Geijutsuza ottiene un successo straordinario e popolarità senza precedenti, in tournée attraverso tutto il paese, avvicinando per la prima volta lo *shingeki* al grande pubblico. L'esperienza trova tuttavia un tragico epilogo con la morte di Hōgetsu, per un'improvvisa complicazione dell'influenza spagnola, e il tra-

²² Sadanji con la sua compagnia sarà il primo a portare uno spettacolo kabuki (*Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵) all'estero, in Unione Sovietica, nel 1928. In quell'occasione avviene anche l'incontro con il regista Eisenstein che dal kabuki ricaverà non pochi elementi di riflessione.

²³ La coreografia di questa *Salomé* è affidata all'italiano Giovanni V. Rosi.

gico suicidio dell'attrice, impiccatasi alcuni mesi dopo, sconvolta dalla morte di lui, al ritorno dal fallimento della sua interpretazione in *Carmen*.²⁴

È con l'ingresso nell'era Taishō (1912) che, congiuntamente al diffondersi delle tecniche di riproduzione meccanica delle arti (fotografia, dischi, cinema, radio) e il potenziamento in senso imprenditoriale dell'industria dell'intrattenimento, debuttano in Giappone spettacoli e scuole di opera, operetta e balletto, nonché in ambito commerciale troupes di rivista esclusivamente femminili di Takarazuka 宝塚 (1914) e Shōchiku 松竹 (1920), le compagnie di rivista, i teatri ero(tico)-gro(ttesco)-nonsense e d'operetta di Asakusa. Un ruolo speciale nel radicamento e insegnamento di opera²⁵ e balletto gioca l'italiano Giovanni Vittorio Rosi (1867-?), allievo del celebre E. Cecchetti: chiamato nel 1912 da Londra al Teikoku gekijō, il più imponente e lussuoso teatro in stile occidentale sorto nella capitale nel 1911, avvia l'insegnamento di queste arti in Giappone, anche se poi, resosi indipendente al Royal kan Akasaka per opera e operetta, la sua impresa fallirà e nel 1918 partirà alla volta dell'America dove di lui si perdono le tracce. Ma alla sua scuola si formano molti esponenti di primo piano della moderna danza giapponese, dai coniugi Takada Masao 高田雅夫 (1895-1929) e Seiko せい子 (1900-77)²⁶ a Ishii Baku 石井漠 (1887-1962) che, con evoluzioni poi verso il *neue tanz* tedesco, diverrà a sua volta maestro di artisti come Ōno Kazuo 大野一男 (1906-2010).²⁷

²⁴ Per una tragica coincidenza la morte di Shimamura avviene proprio mentre Sumako è impegnata nelle prove di *Sogno d'un mattino di primavera* di D'Annunzio (*Shunshomu* 春曙夢 tradotto con il titolo di *Midori no asa*, Mattina di verde) su traduzione (con l'aiuto forse di Mori Ōgai) e regia di Osanai Kaoru, per cui Osanai compone anche una canzone sulla scia del successo della canzone di Katjusha in *Resurrezione*. Così Sumako, anche nella finzione del palcoscenico, di fronte alle spoglie dell'amante, canterà il compianto del suo amato nella vita reale. Anche per lo spettacolo di *Carmen* viene composta una canzone, su testo del poeta Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942) con musica di Nakayama Shinpei 中山晋平 (1887-1952), che già aveva musicato la canzone di Katjusha. Cfr. Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Meiji-Taishō hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1985, pp. 173-176. Takada Masafumi, "Il teatro italiano in Giappone nel periodo Meiji-Taishō: prime traduzioni e rappresentazioni di D'Annunzio e Pirandello", in R. Caroli (a cura di), *1868. Italia Giappone: intrecci culturali*, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 143-146.

²⁵ Sulla storia della diffusione e consolidamento dell'opera in Giappone: *Grand Opera*, Tōkyō, Ongaku no tomosha, vol. 30, spring, 2003, pp. 26-87.

²⁶ Anche lei recatasi in America e Europa nel 1922, anche dopo la morte del marito sarà pioniera in Giappone della danza in stile occidentale e fondatrice di una scuola molto feconda. Tra i suoi allievi si annovera Eguchi Takaya 江口隆哉 (1902-1977), che con la moglie Miya Misako 宮操子 studierà in Germania sotto la guida di Mary Wigman e porterà in Giappone la Neue Tanz di scuola tedesca. Presso un suo allievo si forma anche Hijikata Tatsumi.

²⁷ Il balletto accademico in Giappone, dopo l'arrivo di alcune insegnanti russe, raggiungerà una struttura stabile solo nel dopoguerra, con la fondazione del Tokyo Ballet dalla fusione dei gruppi di Azuma Yūsaku 東勇作, Kaitani Yaoko 貝谷八百子, Hattori Chieko 服部智恵子 e Shimada Hiroshi 島田広, con la sua scissione e la formazione di altre scuole (Komaki Masahide 小牧正英, Tani Momoko 谷桃子, Matsuyama Mikiko 松山樹子, Maki Asami 牧阿佐美, Tokyo City

E grande risonanza sommuove poi, al fine della nascita del balletto, la tournée di Anna Pavlova (1881-1931), che nel 1922 in tournée in Giappone a partire proprio dal Teikoku gekijō, stimolerà la nascita di nuove tendenze anche nella danza tradizionale, con Ichikawa Ennosuke II e le varie scuole di danza. In effetti, queste, fiorite a supporto delle coreografie degli attori del kabuki – ove le scene danzate, momenti coreutici indipendenti o incastonati nella trama dei drammi occupano da sempre un ruolo fondamentale sin dalle origini di questo teatro, nel repertorio, nello sviluppo drammatico degli spettacoli e dunque nella dotazione artistica dell'attore – in epoca moderna si erano rese indipendenti conquistando una propria autonomia e valore estetico riconosciuto e, proliferando in nuove correnti e derivazioni, proprio grazie a figure femminili di coreografe che irradiano in questa fase nuove energie innovatrici. Oltre a scuole risalenti ad attori kabuki (Bandō 坂東流, Iwai 岩井流, Nakamura 中村流, Ichikawa 市川流, Onoe 尾上流 ecc.) o ai coreografi che avevano operato al servizio dei teatri kabuki (Shigayama 志賀山流, Ichiyama 市山流, Fujima 藤間流, Nishikawa 西川流, Hanayagi 花柳流, Wakayagi 若柳流, Azuma 吾妻流 e altri), si sviluppano dunque anche nuove correnti, definite *shinbuyō* 新舞踊, suscitate anche dalle proposte di rinnovamento di Tsubouchi Shōyō, che compone nuove coreografie, e fondate anche da donne come Fujikage Seiju 藤蔭静樹 (capostipite della scuola omonima, Fujikage 藤蔭流),²⁸ Gojō Tamami 五条珠実 (1899-1987) che, allieva della scuola Hanayagi, nel 1916 fonda la propria scuola di danza creativa, Gojō 五条流, e altre che emergono in primo piano nell'arte di Tersicore, come Azuma Tokuho 吾妻徳穂 (1909-1998) che assurge alla guida della scuola omonima.²⁹ Un nuovo

ecc.) e compagnie professionistiche di livello via via più elevato che porteranno poi all'ascesa di ballerini di fama internazionale come la ballerina Morishita Yōko 森下洋子 (n. 1948), che danzerà anche con Nurejev o per Béjart, e poi in anni recenti la ballerina Yoshida Miyako 吉田都 (n. 1965), il ballerino Kumakawa Tatsuya 熊川哲也 (n. 1972) *principal* del Royal Ballet fino al 2010 lei, fino al 1998 lui, e in questi ultimi anni anche Nakamura Shōko 中村祥子 (n. 1980) prima a Vienna e poi *principal* al Berlin State Ballet. Morishita, con il marito Shimizu Tetsutarō 清水哲太郎 (n. 1948), è alla guida della scuola e troupe Matsuyama barēdan 松山バレエ団 e Kumakawa, rientrato in Giappone, ha costituito una propria compagnia, il K-Ballet.

²⁸ Allieva prima della scuola Fujima e danzatrice con il nome di Yaeji 八重次, Fujikage Shizue 藤蔭静枝 (1880-1966) fu anche moglie nel 1914 dello scrittore Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) e fondò nel 1931 una scuola indipendente per assumere poi, nel 1957, il nome di Seiju.

²⁹ Un posto particolare, anche per la naturale predominanza femminile, occupano invece le scuole di danza del Kamigata (ossia dell'area di Kyōto e Ōsaka), *Kamigata mai* 上方舞, per lo più legate non tanto al teatro kabuki quanto alla cultura dei quartieri di piacere e dunque a un'arte coreutica prettamente femminile e concepita non per la scena bensì per le sale dei conviti (*zashiki mai* 座敷舞) in cui intrattenere i clienti, dunque su spazi e dimensioni assai ridotte, con musica prodotta da un numero limitato di musicisti, in un'atmosfera di intimità e essenzialità affatto dissimile dal fulgore rutilante, dal virtuosismo osteso dei palcoscenici kabuki, e con una tessitura coreutica concepita per il corpo femminile. A questa tradizione, con accompagnamento di canto (*jiuta* 地唄) e un numero esiguo di strumenti (o il solo *shamisen*), tra le scuole tuttora

impulso creativo sarà suscitato poi da gruppi di ricerca guidati da danzatori come Hanayagi Jusuke II 花柳寿輔 (1893-1970), Hanayagi Sumi I 花柳寿美 (1898-1947), poi sviluppati da Hanayagi Tokubee 徳兵衛 (1908-68) e Juraku II 寿楽 (1918-2007), Nishikawa Koisaburō II 西川鯉三郎 (1909-1983), Fujima Kan'emon III (Kansai) 藤間勘右衛門 (勘齋) (1870-1949) e molti altri.

E sempre in quest'epoca, dopo un lungo processo di maturazione nell'assorbire tecniche e concezioni stranieri, sul piano letterario appaiono anche pièces di autori giapponesi che comunque guardano in maniera evidente ai modelli del dramma moderno occidentale. Dall'imitazione di Ibsen nascono gli *shakaigeki* 社会劇 (drammi sociali) di Nakamura Kichizō 中村吉蔵 (1877-1941), Mayama Seika e altri, dall'influsso di Maeterlinck o Schnitzler i *jōchōgeki* 情調劇 (drammi di atmosfera) di Kubota Mantarō o dello hofmannsthaliano Kinoshita Mokutarō 木下杢太郎 (1885-1945), oltre alle prove più originali di scrittori quali Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976), Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965), Yamamoto Yūzō 山本有三 (1887-1974), Kikuchi Kan 菊地寛 (1888-1948) e altri. In tali sperimentazioni, accanto all'esigenza di trattare problematiche sociali o umane, affiorano in primo piano i conflitti intorno ai temi della libertà del singolo, la famiglia patriarcale e il suo peso o la sua trasformazione/degradazione, le relazioni con un ambiente sociale in inarrestabile metamorfosi nell'aspetto e nei valori, i temi etici della vita quotidiana, nel rapporto tra i sentimenti privati personali e individuali, irrinunciabili, e le costrizioni sociali che rimangono forti e oppressive, e si fa strada una pittura dei caratteri, che si amplierà a dipingere la psicologia dei personaggi.

operanti, risalgono: i *Kyōmai* 京舞 (danze della capitale, Kyōto), dallo stile austero e essenziale, ma ammorbidito, direttamente ispirato al repertorio del teatro nō – rappresentati dalla scuola Inoue guidata con autorevolezza e maestria per lunghi anni dalla caposcuola Inoue Yachiyo IV 井上八千代 (1905-2004) e ora dall'allieva Yachiyo V e da sempre ritenuti disciplina basilare per la guida delle giovani danzatrici (*maiko* 舞妓) del quartiere di Gion di Kyōto; la scuola Yoshimura, nata in tardo periodo Edo, trasferitasi nell'area del quartiere di piacere di Ōsaka in epoca Meiji e oggi anche a Tōkyō, che senza seguire un sistema ereditario ha scelto come guide le allieve più eccellenti, e in anni recenti ha avuto per la prima volta caposcuola un uomo, Yoshimura Yūki IV 吉村雄輝 (1923-1998), allievo del predecessore ma figlio adottivo dell'attore *shinpa* Takata Minoru e ispiratosi nelle sue creazioni, sempre originali e innovative, anche al modello dell'*onnagata* dello *shinpa* Hanayagi Shōtarō; la scuola Yamamura radicata sin dalle origini a Ōsaka, legata a attori kabuki agli inizi ma poi orientatasi anche alla creazione di danze femminili da sala e guidata ora da un uomo, Yamamura Waka III 山村若; e infine la scuola Umemoto 榎茂都. Danze femminili su base *jiuta* si sono poi diffuse anche a Tōkyō con figure di danzatrici di squisita suggestione come Takehara Han 武原はん (1903-1998) e Kanzaki Hide 神崎ひで (1899-1985) della scuola Kanzaki. Non va infine dimenticato che molte delle prime attrici, da Sadayakko a Fujikage, di fatto salgono alla ribalta provenendo dal mondo delle geisha, donne dunque solidamente addestrate a canto, musica, danza e poesia della tradizione, o sono figlie di attori kabuki e quindi indirizzate alla danza in quanto era loro preclusa la carriera nel kabuki, teatro di soli uomini.

Nel 1924, dopo che il grande terremoto del Kantō nel 1923 aveva quasi annientato tra le fiamme le ultime vestigia della nuova capitale, il giovane regista Hijikata Yoshi 土方与志 (1898-1959) e Osanai Kaoru aprono a Tōkyō il primo teatro di *shingeki* a compagnia stabile, il Piccolo Teatro di Tsukiji, ricalcato su quello da camera di Max Reinhardt e dotato degli apparati scenotecnici più avanzati. Sotto la direzione artistica di Osanai e Hijikata si raccoglie un gruppo articolato di tecnici specializzati (Aoyama Sugisaku 青山杉作 per la regia, Wada Sei 和田精 come tecnico del suono, attori come Shiomi Yō 汐見洋, Tomoda Kyōsuke 友田恭助, Asari Tsuruo 浅利鶴雄 e altri che verranno formati), secondo le prospettive più innovative, che escludono però l'autore drammatico (come abbiamo visto, previsto invece dal mondo teatrale della tradizione). Di fatto Osanai guarda ancora, come sempre, oltremare dichiarandosi apertamente e programmaticamente indifferente verso l'immatura drammaturgia nazionale, suscitando le polemiche di scrittori come Kikuchi Kan, Yamamoto Yūzō e soprattutto Kishida Kunio 岸田国士 (1890-1954). Questi, in particolare, reduce dal soggiorno in Francia e dalla guida di Jacques Copeau al Vieux-Colombier, si fa portavoce di un nuovo teatro di parola di scuola francese in cui l'andamento dell'evento scenico è affidato a finezza, leggerezza e godibilità sofisticata dei dialoghi, scioltezza e spirito della conversazione che sono lontani dalle atmosfere spesso assai cupe e opprimenti della drammaturgia nordica, belga, tedesca, scandinava.

Nella sala di sperimentazione di Tsukiji, con le innovazioni delle scenografie costruttiviste di Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), invece continuano a essere proposte pièces dei già noti Shakespeare, Ibsen, Cechov, Gor'kij, Strindberg, ma non mancano nuove acquisizioni come O'Neill, Wedekind, il nostro Pirandello,³⁰ Toller e molti altri, e solo più tardi anche drammi di Tsubouchi Shōyō e drammaturchi giapponesi. In effetti le scelte di repertorio oscillano tra l'ammirazione di Osanai per Stanislavskij e Dančenko e l'attrazione di Hijikata per l'espressionismo tedesco (Reinhard Goering) o Mejerchol'd, ed è con queste che vengono rivelate sintesi sceniche in cui non più il singolo individuo, il personaggio principale o meno e il suo carattere, sono al centro di una dimensione ideale romantic, bensì il meccanismo drammatico si focalizza sulle masse, su individui anonimi trasformati, in guerra o nel lavoro, in moltitudine anonima, come in *Battaglia navale* di Goehring. Ma la scomparsa della presenza catalizzatrice di Osanai segna una perdita gravissima e, sotto la pressione interna del movimento marxista, il Piccolo si frantuma in più frange.

Nel frattempo erano sorte compagnie di teatro proletario che, pur con rozza o schematica semplicità, rigettando le vane sperimentazioni solipsistiche e egocentriche destinate a un pubblico di soli letterati rivendicano e risvegliano

³⁰ Takada M., "Il teatro italiano in Giappone nel periodo Meiji-Taishō...", cit., pp. 146-151.

al confronto diretto con una realtà sociale e politica in cui censura, repressioni e arresti del regime militarista s'inaspriscono sempre più. Se l'epoca Taishō viene chiamata "democratica", di fatto le rivendicazioni sindacali dei lavoratori, sottoposti a sfruttamento estremo in condizioni di lavoro durissime in molti ambiti delle emergenti industrie nazionali, vengono sostenute proprio da spettacoli di teatro condotti da promettenti figure quali Hirasawa Keishichi 平澤計七 (1889-1923) che, come Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933) in ambito letterario, muoiono sotto le violenze poliziesche. In questa fase si segnalano artisti come Senda Koreya 千田是也 (1904-1994), già attore e regista al Piccolo di Tsukiji, il drammaturgo Akita Ujaku 秋田雨雀 (1883-1962), Murayama Tomoyoshi, pittore costruttivista di scuola tedesca già scenografo del Piccolo di Tsukiji, lo scrittore Hisaita Eijirō 久板栄二郎 (1898-1976), e soprattutto il drammaturgo e regista Kubo Sakae 久保栄 (1900-1963). Dalla più aspra politicità, di stimolo a nuova consapevolezza dei lavoratori e di rivendicazione e organizzazione del sistema sindacale sottoposto ad asprissime repressioni, si passa a proporre drammi storico-realisti accademicamente costruiti in forma classica, su testi di Kubo Sakae, Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943), Miyoshi Jūrō 三好十郎 (1902-1958), già drammaturgo 'proletario', i crudi drammi dialettali di Mafune Yutaka 真船豊 (1902-1977), o i lavori di giovani autori come Tanaka Chikao 田中千禾夫 (1905-1995) e Morimoto Kaoru 森本薫 (1912-1946), in cui il realismo di pittura e denuncia sociale tende a focalizzarsi in maniera più sottile e minuta su temi psicologici o esistenziali.

Con l'irrigidirsi del nazionalismo e l'esacerbarsi del cupo clima bellico, nel 1940 tutte le compagnie vengono sciolte, con l'unica eccezione del Bungakuza 文学座 di Kishida Kunio, Kubota Mantarō e Morimoto Kaoru, che escludendo ogni propensione ideologica tenta di far sopravvivere una parvenza di vita teatrale creativa. È da riconoscere, tuttavia, che nel truce periodo di crescente militarismo che sfocerà nella tragica stagione bellica, pur nelle diverse posizioni e reazioni di silenzio, conversione/tradimento, compiacenza o altro di drammaturghi e uomini di teatro, il mondo del teatro è quello, tra gli ambiti delle arti, che più coraggiosamente e strenuamente tenta di opporre la sua forza, il richiamo di umanità e, con tutte le sue energie fisiche e mentali, di resistere a quella tempesta che tumultuosa travolge e acceca, obnubila e annienta uomini, ideali e coscienze.

La contemporaneità

L'arco di tempo che si staglia tra il dopoguerra e l'oggi è contrassegnato dal consolidarsi dello *shingeki* a ruolo di teatro istituzionale, a cui presto si sovrapporranno ondate violente di contestazione del sistema costituito dai

grandi teatri e dalle società di produzione, ondate sospinte da una tempesta di esperienze piccole e grandi di teatri alternativi, movimenti sperimentali e compagini di ricerca.

Nel dopoguerra si riprende il cammino del ‘teatro in traduzione’ secondo gli statuti consueti del ‘realismo naturalistico’ che aveva prevalso – sia nel senso di ideale estetico di descrizione oggettiva e scientifica del credo naturalista; sia nella valenza ideologica del realismo socialista-comunista; sia nella dimensione ‘romantica’ della propensione alla pittura semplice e sommessa della quotidianità negli spettacoli del teatro patetico-sentimentale o di intrattenimento; sia nei drammi di eroi solitari e intrepidi e le loro gesta di cappa e spada – come tonalità dominante e pressoché incontrastata nella precedente stagione. È particolarmente significativo che, dopo il tetro silenzio della guerra, le compagnie di *shingeki* riprendano gli spettacoli in forma congiunta nel dicembre del 1945 con *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, che nel riaffermare quella propensione evidentemente irrinunciabile a un realismo rassicurante, è al contempo epitome dello stato psicologico della popolazione del Paese prostrato: così gli addii, le parole di perdita e rimpianto, lo sguardo di speranza rivolto a Parigi, di Ljuba, Gaiev e di tutti i personaggi che si dipartono nel finale, fanno eco, sul piano teatrale, alla fine di un mondo e al risorgere del Paese nel segno del più classico realismo russo.

In realtà, nella rinascita del Giappone, sotto la spinta dell’occupazione americana e in un clima di aspirazione-ammirazione rivolta alla ‘democrazia’ d’oltreoceano e di ritorno a un’accesa occidentalizzazione, si compie via via l’alleanza delle compagnie principali di *shingeki* con le grosse società di produzione (Tōhō 東宝 e Shōchiku 松竹), che al teatro avevano affiancato il cinema, aggiudicandosi così i grandi palcoscenici della capitale e acquisendo nuove fasce di pubblico. Ma se nella sua storia lo *shingeki* in fondo era stato teatro sperimentale per eccellenza, destinato per lo più a un’élite intellettuale, a un pubblico assai ristretto che guardava ai modelli europei,³¹ di studenti e intellettuali ‘alla moda’, professori o cultori dell’occidente, ora invece viene via via sfumando la distinzione dal teatro commerciale o di massa, di svago sofisticato e intellettuale diletto. Certamente si arricchisce e prontamente si innova: il Bungakuza con star di immensa presenza scenica come Sugimura Haruko 杉村春子 (1906-1997)³² e altri, ai consueti autori di repertorio accosta nuovi talenti americani (da Tennessee Williams a nuovi lavori d’autore giapponese); lo Haiyūza 俳優座³³ che ha tra i fondatori Senda Koreya, con

³¹ Solo il Geijutsuza con Matsui Sumako e Shimamura Hōgetsu, grazie alla popolarità delle canzoni, aveva conquistato più vaste platee, ampliandole in tournée sul territorio nazionale.

³² Celebri sono anche le sue interpretazioni in film di grandi registi, da Ōzu Yasujirō 小津安二郎 (1903-1963) a Kurosawa Akira (1910-1998).

³³ Oltre ai numerosi attori formati nella compagnia, tra i fondatori spicca l’attrice Higashiyama Chieko 東山千栄子 (1890-1980) che anche nel cinema ha lasciato interpretazioni

Tanaka Chikao, oltre agli esistenzialisti francesi, propone Brecht e fa conoscere i testi di Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993); il gruppo Budōnokai ぶどうの会, con l'attrice Yamamoto Yasue 山本安英 (1902-1993), rivela le pièces di Kinoshita Junji 木下順二 (n. 1914); il gruppo Shiki 四季 (1953), guidato da Asari Keita 浅利慶太 (n. 1933), dopo aver inscenato un repertorio 'impegnato' su Anouilh e Giraudoux, introduce con successo i musicals di Broadway, costruendo un'industria di intrattenimento formidabile che miete pienoni, repliche su repliche, con attori sempre professionalmente impeccabili, perfettamente sincronizzati negli insieme ma spesso reiteratamente uguali a se stessi. S'importano anche autori dell'esistenzialismo, da Sartre a Camus, il teatro epico brechtiano, il teatro dell'assurdo, da Ionesco a Samuel Beckett, fino a quell'*Aspettando Godot* che non manca di suscitare vasta eco sulle visioni dei palcoscenici giapponesi.

Ma se nell'ambito della realizzazione scenica con meticolose rappresentazioni lo *shingeki* ha formato artisti di solida e sicura professionalità, che forniscono personale qualificato a cinema, televisione, sceneggiati e teatro di intrattenimento, nel campo della scrittura, questa continua a rimanere quasi sempre slegata dal contesto attore/pubblico e dal palcoscenico anche se non mancano svolte e segni di alto valore: i drammi di Kinoshita Junji che attingono al patrimonio dei racconti popolari e toccano temi 'politici' di attualità; le commedie satiriche di Izawa Tadasu 飯沢匡 (1909-1994), anche se di dichiarata prospettiva conservatrice; i lavori 'surrealisti' di Abe Kōbō a cui, a partire dal 1973, l'autore cerca di dare messinscena secondo propri criteri, mirando con evidenza negli intenti a una sorta di recitazione straniata orientata al modello del teatro brechtiano;³⁴ l'apparizione dell'astro di Mishima Yukio che, se da un lato rivisita la tradizione con atti unici tratti dal *nō* (i famosi "nō moderni", *Kindai nōgakushū*), dall'altro scrive con raffinatissima sapienza imitazioni 'neoclassiche' di 'teatro di parola', spesso architetture statiche di imponente verbosità, sofisticata eloquenza al limite della vanità, in un linguaggio altisonante e magnificente che si esaurisce e trascolora in eloquio, mirando al modello della più classica drammaturgia europea, il neoclassicismo francese, in versione femminile (*Sado kōshaku fujin*, サド公爵夫人, 1965), abbinandovi costruzioni provocatorie sulla lucida spietatezza della politica in versione maschile (*Waga tomo Hitorā* 我が友ヒットラー, Il mio amico Hitler, 1968), dopo aver alternato prove ironiche sul Giappone Meiji quali *Rokumeikan* 鹿鳴館 (1956) a prove più coinvolgenti come *Kurotokage* 黒蜥蜴 (Lucertola nera, 1961), sull'originale poliziesco di Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-

indimenticabili: ad es. la madre in *Tōkyō monogatari* di Ozu Yasujirō 小津安二郎 (1903-1963).

³⁴ Gianluca Coci, Abe Kōbō sutajio to ōbei no jikken engeki, Tōkyō, Sairyūsha, 2005, pp. 224.

1965) con una *femme fatale* protagonista di furti e nefandezze in un'atmosfera di sensualità e decadenza.

Altre sperimentazioni, nel confronto con le tradizioni

D'altro canto, la presenza autorevole e imponente di una altissima tradizione scenica non manca di stimolare comunque fermenti e azzardi molteplici. Dopo la fase di pesante censura dell'occupazione americana, che inferisce soprattutto sul repertorio dei drammi di vendetta del kabuki, ritenuto erroneamente focolaio dello 'spirito samuraico' di fedeltà al signore, fierezza e spirito vindice irriducibile,³⁵ anche i teatri della tradizione respirano l'aria di una nuova rinascita. A cominciare dal nō, che con fascino inesausto, per affrancarsi e dissolvere il ripiego in una stanca iterazione e una dimensione austera di rigidità e consumo ripetitivo, anche se profondo e impegnativo, tenta di infondere nuove creatività nelle discipline artistiche, danza, musica, canto ecc., che lo compongono e soprattutto di dispiegarsi verso nuove combinazioni e accostamenti.³⁶

In ambito musicale, non pochi compositori, come Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996) o Yuasa Jōji 湯浅譲二 (n. 1929), Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 (1929-97) o Ichiyangi Toshi 一柳慧 (n. 1933), Fukushima Kazuo 福島和夫 (n. 1930) o altri,³⁷ si cimentano nella sperimentazione della musica del nō, così come moltissimi non resistono al fascino e si misurano con le architetture di grappoli di suoni dell'orchestra dei musicisti di corte del *gagaku*.

Ancora, Takechi Tetsuji 武智鉄二 (1912-1988) nel 1955 cura la rappresentazione di *Pierrot lunaire* su musica di A. Schönberg e testo di Albert Giraud avvalendosi di gestualità e danza di attori nō come Kanze Hisao e di kyōgen come Nomura Mansaku.³⁸ E in ambito coreutico con *Dōjōji* (1957) Takechi ripercorre il mito dell'attaccamento irriducibile di una giovane donna 'tenacemente innamorata' che insegue il monaco che ha rifiutato il suo amore giungendo a incenerirlo nella campana del tempio sotto cui si è celato, in tre

³⁵ Gli spettacoli del kabuki hanno potuto riprendere solo nel 1947.

³⁶ Una ricca cronologia di tali contaminazioni nel teatro contemporaneo in: Hata Hisashi, "Nōgihō zentei no gendai engeki", in *Iwanami kōza Nō-kyōgen, III Nō no sakusha to sakuhin*, Tōkyō, Iwanami, 1980, pp. 363-367, con commento di alcuni esempi, pp. 368-381.

³⁷ Sui compositori in questione: Luciana Galliano, *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 1998.

³⁸ Sul ruolo di Takechi Tetsuji nell'avanguardia artistica, dal nō al kyōgen, dal kabuki al bunraku, dal cinema alla musica, all'opera: Okamoto Akira e Yomota Inuhiko (a cura di), *Takechi Tetsuji, Dentō to zen'ei*, Tōkyō, Sakuhinsha, 2012, pp. 350.

diversi stili affiancando in un'unica rappresentazione la danza giapponese tradizionale (*buyō*), il *mai* del *nō* e infine il balletto occidentale.³⁹

Alla ricerca di comuni radici del teatro che congiungono l'estremo oriente alle matrici della cultura mediterranea e europea, il gruppo Mei no kai 冥の会, formato da attori come Kanze Hisao, Kanze Hideo 観世栄夫 (1927-2007), Kanze Shizuo 観世静夫 (poi Tetsunojō VIII 鉄之丞, 1931-2000), Nomura Mannojō 野村万之丞 (ora Man 萬), Nomura Mansaku, Hōshō Kan 宝生閑 (n. 1934) e altri, negli anni settanta propone rappresentazioni di tragedie greche e romane con attori e tecniche del *nō* o del *kyōgen*, polarizzandosi in particolare sull'uso della maschera e il suo potere magico,⁴⁰ o sulla presenza catalizzatrice del coro nel conflagrare del dinamismo scenico e narrativo, portando sul palcoscenico *Edipo* (1971) di Sofocle, *Agamennone* (1972) di Eschilo, *Medea* (1975) di Seneca, ma anche *Aspettando Godot* (1972) o ancora un adattamento per il palcoscenico di *Sangetsuki* 山月記 di Nakajima Atsushi⁴¹ 中島敦 (1909-1942) ecc. in collaborazione con Yamazaki Masakazu 山崎正和 (n. 1934), Watanabe Moriaki 渡邊守章 (n. 1933) e altri traduttori e registi.

Proprio Takechi Tetsuji, figura controversa eppure di rilevante originalità, che infine approderà al settore sempre prospero e creativamente sperimentale del cinema porno, tenta un aggiornamento dei teatri della tradizione, intrecciando legami con Mishima e altri sperimentatori, e al contempo anima la rivalutazione del kabuki del Kamigata. Di contro al progressivo accentramento degli spettacoli verso Tōkyō, e quindi un peso sempre più preponderante del kabuki di Edo e del suo repertorio, egli cerca di riattivare la pratica delle peculiarità stilistico-interpretative e drammatiche nel repertorio del kabuki di Ōsaka e Kyōto aiutando, con laboratori di ricerca e pratica, gli attori che per tradizione familiare avevano operato nel Kamigata a riappropriarsi di tecniche, stile estetico repertorio elocuzione e danza, di quel repertorio.

Un ulteriore passo verso il sommovimento, nell'ambito dell'avanguardia più estrema dei piccoli teatri, che a partire dagli anni sessanta giocano un ruolo portante nel rivolgimento dell'universo della scena giapponese, viene compiuto da uomini di teatro come Suzuki Tadashi con il Waseda shōgekijō e poi con la compagnia SCOT a Togamura nei suoi *Toroia no onna* トロイアの

³⁹ questa rappresentazione, a testimonianza del suo valore rivoluzionario, sale alla ribalta ai suoi esordi il danzatore Hijikata Tatsumi, che grande clamore susciterà con le sue performances stimolando la nascita del butō. Morishita Takashi, "Hijikata Tatsumi no 'Seimen', Nakanishi Natsuyuki no 'seimen'", in Keiō Gijuku Daigaku Art Center (a cura di), Hijikata Tatsumi + Nakanishi Natsuyuki Seimen, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Art Space, 2012.

⁴⁰ Watanabe Moriaki, *Kamen toshintai*, Tōkyō, Asahi shuppansha, 1978, pp. 9-62, pp. 65-121. Watanabe Moriaki, "Nō – Kindai kara gendai he", in *Nihon no dentō geinō kōza, Buyō Engeki*, Nihon geijutsu bunka shinkōkai, Kokuritsu gekijō (*hen*), Tōkyō, Tankōsha, 2009, pp. 389-411.

⁴¹ Nakajima Atsushi, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1989.

女 (Le troiane, 1974) o *Bakkosu no shinnyo* バッコススの信女 (Le baccanti, 1978, poi *Dionysus* デイオニユソス). Egli riscrive le tragedie greche, il mondo di Euripide, alla luce di una strada compositiva libera e ferrea ad un tempo avvalendosi della maestria di Kanze Hisao, o di un'attrice di carisma e follia come Shiraiishi Kayoko 白石加代子 (n. 1941), per suggerire anche una vivida metafora del Giappone del dopoguerra. Il balzo innovativo investe la rielaborazione del canone occidentale (tragedia greca) rivisitato in ambito giapponese ma è proprio alla tecnica del *nō*, la sua 'violenza frenata',⁴² a cui guarda nel fondare la sua tecnica attoriale. Una figura d'attore in cui la solidità della presenza scenica e del suo movimento si àncora sui piedi, sul battito e sul contatto con il suolo, origine di energia inesauribile che dal corpo si trasfonde/riverbera alla terra e da questa si ripropaga al corpo, l'importanza dell'appoggio dei piedi, della camminata e della percussione/ battito del suolo, ecc. sono tratti portanti attinti dal *nō* che al contempo risalgono alle origini più profonde dell'arte scenica giapponese sviluppatasi dal rito del *kagura* 神楽 in una dimensione in cui forze ctonie si innervano per attirare energie celesti (uranie) tramite l'attore/medium/sciamano. Su questi principi vengono a ricostituirsi innovati e rivisitati i fondamenti e la tecnica del peculiare sistema di addestramento dell'attore da lui elaborato.

Non si ritrova qui dunque un uso dei classici come pretesti da cui muovere, né come spunti di riflessione e di dibattito su di essi, sulle azioni dei personaggi in rapporto all'oggi, ma creativamente come 'testi' per dare vita e nuova linfa a un nuovo teatro.

Ma anche nel teatro del silenzio di Ōta Shōgo 太田省吾 (*Komachi fūden* 小町風伝, 1977) e mille altre esperienze di contaminazione che conducono al presente, si riconosce un richiamo evidente all'arte del *nō*: qui è l'immagine di Ono no Komachi, poetessa altera di lucente bellezza e intelligenza che, nella vecchiaia decaduta, riappare protagonista di molti *nō* di grande spessore tragico – i famosi sette *nō* su Komachi⁴³ – diventa nel palcoscenico di Ōta una vecchia miserabile silente al cui cospetto, su tempi lentissimi e immensamente dilatati, si susseguono visioni, sogni, 'ricordi del passato' che appaiono e svaniscono.

Più di recente Okamoto Akira 岡本章 (n. 1949) del gruppo teatrale Ren-*niku kōbō* 錬肉工房, dai suoi molteplici legami intercorsi con Kanze Hisao e con Ōno Kazuo, dalla prospettiva dei rapporti tra *nō* e teatro contemporaneo, sul modello di Mishima, ha avviato una sua sperimentazione nei *Gendai nōgaku shū* 現代能楽集 (Raccolta di *nō* contemporanei). E in modo diverso anche il drammaturgo Kawamura Takeshi, che nel 1980 aveva fondato il grup-

⁴² Suzuki Tadashi, "Burēki no bōryoku", *Bessatsu Taiyō Nō*, winter, 1978, p. 180.

⁴³ *Sekidera Komachi, Ōmu Komachi, Sotoba Komachi, Kayoi Komachi, Sōshiarai Komachi, Amagoi Komachi (Takayasu Komachi), Kiyomizu Komachi.*

po Daisan erochika 第三エロチカ tra studenti dell'università Meiji, ora con la direzione artistica di Nomura Mansai ha avviato una serie di *Gendai nōgaku shū*.

Anche nel campo del teatro dei burattini le sperimentazioni sembrano orientarsi verso nuove direzioni. Da un lato, artisti contemporanei, fini fotografi come Sugimoto Hiroshi 杉本博司 (n. 1948) si sono dedicati alla regia, a messinscene con nuova sensibilità di classici di Chikamatsu, come il *Sugimoto bunraku Sonezaki shinjū* 杉本文楽 曾根崎心中, portato di recente anche in Europa (Madrid, Roma, Parigi).⁴⁴ Egli, curando anche dal punto di vista scenico e architettonico spettacoli di nō, si è rivolto anche al teatro dei burattini ponendo l'accento su un uso raffinatissimo di luci e oscurità e scegliendo un allestimento scenico di gusto contemporaneo, sofisticato, semplice ed essenziale, affatto differente da quello tramandato per tradizione negli spettacoli consueti del repertorio e in tal modo ha proiettato in primo piano la presenza fascinosa e inquietante dei burattini ridando loro una nuova vita. D'altro canto, si colgono tentativi come quello di drammaturghi-registi in voga come Mitani Kōki che, nelle sue incessanti avventure, in *Sorenari shinjū* 其礼成心中 (2012), con fresco umorismo, ha rivisitato le storie di amanti suicidi per amore avvalendosi dei magnifici burattini e della recitazione e *shamisen* dell'illustre arte del bunraku, ma anche lui con una scenografia e una regia del tutto nuova.

In ogni caso, l'esperienza dello *shingeki* coscientemente ha scelto di ignorare i teatri della tradizione, nel perseguire per principio un teatro di parola, un teatro via via appreso e importato da Europa o America, ricalcato o ricreato su modelli esterni. Di fatto invece, come sopra esposto, l'universo dei teatri della tradizione, pur assai differenti l'uno dall'altro, ben lungi dal teatro di prosa, non sono puro e semplice teatro di parola, bensì arte dello spettacolo in senso pieno. Il nō si profila come teatro totale in cui parola-poesia, danza e musica si confrontano in una rete sinestesica di meravigliose partiture in cui corpo dell'attore, danza, suono degli strumenti, trovano il compimento di un mirabile equilibrio, e nella figura di Zeami il compiersi di un'unità d'intenti che si concretizza nell'attore-compositore-drammaturgo.

Nel kabuki, invece, in seguito a una progressiva specializzazione dei ruoli, è la presenza centrale dell'attore a catalizzare le energie della scena sul suo corpo e sulla sua arte, in un esuberante e debordante profluvio barocco di segni, di colori, di costumi trucco e scene, nell'estetica fiorita di dinamismo e melodie che sia nei drammi realistici sia nei drammi danzati trovano la loro

⁴⁴ B. Ruperti, "Il pegno e la limpidezza d'un amore impossibile, Lo spettacolo di teatro dei burattini 'Sonezaki shinjū tsuketari Kannon meguri' (1703) di Chikamatsu Monzaemon, con la regia di Sugimoto Hiroshi" in *Sugimoto Bunraku "Sonezaki shinjū"*, *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*, Roma, Istituto giapponese di cultura, 2013, pp. 44-62

coerenza e continuità, nonché vertiginoso bilanciamento, nelle presenze sceniche di attori in competizione e tensione tra loro.

Nel teatro dei burattini invece, la solidità dell'impianto drammatico, di grande tragica complessità e varietà d'effetti scenici, trova la sua compiutezza e coesione nell'unità interpretativa dei narratori condotti dal ritmo dello *shamisen*, mentre sulla scena, a quell'andamento si conformano i movimenti dei burattini, mossi magistralmente dai burattinai, tutti in vista, senza la ricerca di una parvenza di finzione/illusione di realtà, tutti travolti dall'ondata delle emozioni della narrazione del *tayū* a sua volta sospinto dal tempo percussivo scandito dello *shamisen*.

D'altro canto, il mondo della tradizione ha una sua struttura rigida e gerarchizzata, autodifensiva e compatta, costruita sul sistema dell'*iemoto* 家元 (caposcuola) e/o delle dinastie familiari o della relazione imprescindibile di maestro-discepolo, fondata sulla legittimità della tradizione, sulla corretta trasmissione di saperi e di sapienze, sull'autorità che da queste proviene e dunque non si presta facilmente a essere trasformata o stravolta dall'interno. I tentativi di innovare o rivitalizzare, arricchire o contaminare o stravolgere queste arti da parte di allievi o discendenti sapienti finiscono con il negare l'autorevolezza finora acquisita, con il rischio di inficiare la sostanza stessa e i valori fondanti della propria competenza. D'altro canto, una innovazione dall'interno si deve confrontare con la fluidità dei moduli su cui la struttura formale si organizza ma al contempo, pena la perdita dell'identità stessa, anche con la rigidità dell'alta codificazione dei *kata* (modelli esecutivi), del *nō* o del *kyōgen*, arti tuttora di immutata attualità, che sprigionano suggestioni e infiniti cimenti: l'estetica di rarefatta essenzialità, di suggestione minuta e distante, la grazia e il fascino sottile e al contempo l'estremo rigore delle forme e della struttura, nella sequenza di moduli (*shōdan* 小段) verbali-poetici, recitativi, melodici, musicali, coreutici, composti secondo una logica di successione perseguita modularmente in infinite possibilità di combinazioni.

Questo complesso meraviglioso di modelli esecutivi, la sapienza e maestria del sistema scenico, di quell'arte che fa degli attori, *shite*, *waki*, *ai*, coro, ma anche l'orchestra di percussioni e flauto nel *nō*, combinazione di essenzialità unica; l'asciutta ma prorompente giovialità e umorismo degli attori del *kyōgen*, con la leggerezza sottile di dialoghi e movimenti in rigorosa linearità che scoppia in sorprese stralunate, in ilarità incontenibile; il fascino travolgente di passioni veicolato dal teatro dei burattini, con la possanza e espressività dei narratori, l'energia e destrezza musicale dei suonatori di *shamisen*, la delicatezza e minuzia dei manovratori di burattini; l'estetica esuberante e decadente e la ricchezza di doti sceniche, del corpo, della voce, dei movimenti, di coreografie e costumi degli attori del *kabuki*, organizzati in compagnie di interpreti specializzati e al contempo versatili, super marionette mosse al ritmo delle musiche e del gioco della scena. Che sia la dimensione impalpabile

e inquietante dei *nō*, con la reiterata cornice del sogno in cui a un viaggiatore appare una divinità, uno spettro, lo spirito di una pianta, una creatura misteriosa, per rivivere vissuto e emozioni della propria esistenza, o la semplicità e concretezza terrena, sana e svagata, l'umorismo gioviale, divertente e essenziale del *kyōgen*, sia l'ostensione sensuale e venustà del corpo dell'attore del *kabuki*, esibito in mille artifici scenici, da danza a canto e musica, o ancora sia la delicatezza e al contempo travolgente passionalità dei frementi e fragili burattini del *bunraku*... la presenza dei teatri della tradizione sono un fattore ineludibile.

E dunque, in questo tentativo di 'campionatura' delle più varie sperimentazioni, non si può fare a meno di volgere lo sguardo sul grandioso insediarsi della 'tradizione' nella cultura scenica del Giappone contemporaneo, non si può ignorare quella visione multidisciplinare che echeggia già nella storia e che si effonde illuminando le odierne attualizzazioni.

Incessanti mutazioni: il corpo e le interazioni tra le arti

Alla fine degli anni Sessanta, dal dilagare delle contestazioni studentesche emerge il fenomeno dei piccoli teatri *underground*, al tempo chiamati in Giappone *angura* アングラ. In aperta rottura con lo *shingeki*, con le sue grandi compagnie e il suo realismo naturalistico – anche quello marxista, pure di alta coscienza civile ma di fatto rigido, accademico e tetragono, e comunque in qualche modo 'estraneo' all'esperienza giapponese, di maestri come il Kubo Sakae di *Kazanbaichi* 火山灰地 (Terre di ceneri vulcaniche, 1938) – contro il sistema di produzione culturale e di intrattenimento (sistema produttivo, formativo e creativo, nonché drammaturgico) dei grandi teatri organizzato in industria e ormai sclerotizzato, con il suo *star system*, il battage pubblicitario, il sistema di vendita dei biglietti e la facilità e imponenza di produzioni e incassi.

I "piccoli teatri" sorgono nel pieno della crisi che ha trasformato le compagnie di *shingeki* in compagnie elefantiache e gerarchizzate per anzianità in un clima di accesa competizione, e poi via via disertate da attori in cerca di altre vie di sbocco, di libertà e indipendenza creativa. Essi scaturiscono affrancandosi da figure di autori di teatro professionisti e 'letterati' superati di fatto – sul piano dell'aderenza alla quotidianità del nuovo sistema sociale capitalistico in crescita – ormai anche da drammaturghi che emergono dal mondo del lavoro, che sul piano del realismo sanno trasportare con maggiore evidenza e convincente competenza e familiarità le esperienze personali, le problematiche quotidiane di quell'ambiente, della realtà sociale sulla scena. Essi lievitano sull'onda dei gruppi che pullulano dall'universo studentesco e che in quanto

a freschezza e inventiva portano senza dubbio nuovo ossigeno e una visione del teatro affatto inedita.

Questi teatri nascono dunque dall'impulso della libertà di espressione, contro il sistema sempre più macchinoso delle grandi compagnie, Bungakuza e Haiyūza per prime, imperniate sulla figura dell'attore in gerarchie e scelte sempre più standardizzate e sempre più carenti di drammaturchi innovativi che collaborino in qualche misura con quelle compagini: l'idolo da abbattere, o ignorare, è uno *shingeki* che tende a isterilirsi in esercizi accademici, soccorso solo da nuove acquisizioni o svolte che rimbalzano dal mondo teatrale occidentale, che tardano però a venire o che si diradano, mentre il pubblico cercherebbe qualcosa che nasca e parli del proprio paese, del proprio suolo, della nuova realtà dell'arcipelago.

In effetti, lo *shingeki*, in luogo di produrre propri testi giapponesi, sin dai suoi primi passi si concentra sulla formazione e sulla 'tecnica' del teatro, ossia su traduzione e produzione della tradizione e della modernità del teatro europeo, dando precedenza assoluta e concentrandosi sugli aspetti della "tecnica" più che della "invenzione", dunque assegnando un ruolo predominante all'attore e poi alla regia.⁴⁵ Nel dopoguerra tale impostazione, di fatto, ritrova conferma con un ulteriore perfezionamento delle 'tecniche' e un'ulteriore accentuazione della supremazia dell'attore.

Ma, contro e lungi da tutto questo, alle radici di questa prepotente ribellione s'innerva il movente della dimensione politica che, più che dai testi prodotti da drammaturchi lavoratori, emersi dalle esperienze aziendali, prorompe veemente dalle nuove istanze delle compagini studentesche, reduci dalla lotta in manifestazioni e dimostrazioni violentissime contro il rinnovo dei trattati di sicurezza (Anpo)⁴⁶ che confermavano una soggezione del Giappone all'America vincitrice. Dalla sconfitta e dalla delusione politica irrecuperabile per il fallimento di queste lotte, del movimento studentesco ma anche e soprattutto dello schieramento del partito comunista e degli intellettuali a esso organici, dalle inevitabili prese di distanza dalla violenza terroristica del Nihon Sekigun 日本赤軍 (brigate rosse giapponesi), affiora l'impulso alla rielaborazione di questi impetuosi accadimenti, il convergere della contestazione politica in

⁴⁵ Nishimura Hiroko, "Nihon no dōjidai engeki", *20seiki no gikyoku II, Gendai gikyoku no tenkai*, Nihon engeki gakkai, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002, pp. 7-29.

⁴⁶ Nel 1960 (e poi nel 1970) il Giappone è chiamato al rinnovo dei trattati di sicurezza nazionale che sanciscono una soggezione di fatto agli USA. Nel 1960 in particolare, con un picco nei mesi di maggio e giugno, contro l'intenzione del primo ministro liberal democratico Kishi di rinnovare il trattato si rivoltano fortissime le manifestazioni delle compagini studentesche, dei partiti all'opposizione, ma anche di sindacati e gruppi di cittadini, con dimostrazioni fuori dal Parlamento. Dopo vari gravi incidenti e violenze, il trattato viene firmato ma il governo Kishi sarà costretto a dimettersi e subentrerà il primo ministro Ikeda.

uno stillicidio creativo che tracima e confluisce in un'immensa ondata della dimensione creativa riformatrice.

Nel clima frenetico di creatività e riscoperta di quegli anni, un fremito, una vibrazione, una scossa tellurica, cercano di liberare nuovi spazi e nuove dimensioni dal manto polveroso della storia secolare dei teatri della tradizione e dalla cappa oppressiva della caparbia ostinazione a perseguire l'imitazione della modernità europea e americana. Insofferenti di un *mainstream* sponsorizzato e costrittivo, insofferenti dello sfilare davanti allo sguardo incantato di un pubblico passivo dei maestri e grandi attori dello *shingeki*, un grande numero di giovani si radunano intorno a un manipolo di personalità fortemente originali, incuranti delle idee correnti che erano maggioranza. Questi sono artisti che si affidano a un istinto e a un pensiero che sanno sommuovere, emozionare e stupire il pubblico giovanile.

Nelle dimostrazioni politiche degli anni '60 si affollano grandi promesse ma anche grandi delusioni e poi si farà strada anche il senso di impotenza, e solo con una dirompente forza innovativa, sia per quanto riguarda la coraggiosa sperimentazione di azioni, luci e colori, sia per l'impegno di temi scandalosi non più legati alla denuncia delle drammatiche condizioni dei lavoratori del periodo prebellico, riescono a scrollarsi e risollevarsi affidandosi a istinto e riflessione sui fondamenti, sulle sorgenti e sugli strumenti del teatro.

I nuovi gruppi cercano una propria identità tramite la creatività nell'azione scenica vista in prospettiva multidimensionale, non solo di parola ma di corpo. Il punto di partenza primario vitale e inevitabile sono il corpo e l'attore, i testi scritti con il corpo e l'invenzione...e i luoghi e lo spazio, senza bisogno degli spazi precostituiti, comprati distribuiti noleggiati o ceduti dalle industrie di produzione, dove incontrare il pubblico e condividere azione, visione, tempo, idee e emozioni.

Il nuovo movimento, tra il proliferare di compagnie e luoghi di azione/spettacolo, sceglie non solo i sotterranei, gli antri bui o le piccole sale ricavati in anfratti e angoli oscuri nel ventre della metropoli, ma anche e soprattutto la mobilità degli spazi scenici, all'aperto, in strada, in teatri tenda, persegue la multidimensionalità delle azioni drammatiche, anche con il ricorso a collages, pastiche, citazioni e contaminazioni sempre nuove, sperimenta una scrittura alternativa dei linguaggi scenici. Si propone anche un recupero dell'immaginazione popolare, una drammaturgia che rivaluti le matrici culturali autoctone riscrivendo e adattando classici del *nō* e *kabuki*, o comunque ricorrendo a evidenti richiami alla tradizione, come accade in parte in drammi di una donna come Akimoto Matsuyo 秋本松代 (1911-2001), con *Hitachibō Kaison* 常陸坊海尊 (Kaison, monaco di Hitachi, 1964) o con le riscritture ispirate ai suicidi d'amore di Chikamatsu Monzaemon, *Chikamatsu shinjū monogatari* 近松心中物語 (Storie di suicidi d'amore di Chikamatsu, 1979), portati in scena

poi con la regia di Ninagawa Yukio, o in alcuni lavori di Fukuda Yoshiyuki 福田善之 (n. 1931).

Ma nella ricerca della centralità del corpo, non il ‘corpo sociale’ degli individui, nei loro ruoli precostituiti nella società organizzata, bensì il “corpo di carne”, la fisicità sensuale, provocatoria del danzatore-attore, corpo osteso sulla scena, carnalità scandalosa che è nel kabuki, o il corpo che recupera le movenze e le valenze della gestualità del retroterra autoctono, delle origini e delle cultura rurale e risicola del Nord: stella polare del firmamento scenico a cui molti uomini d’arte e di teatro del tempo guardano è Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986),⁴⁷ presenza imprescindibile che getta le basi per una nuova comprensione delle risposte/risorse percettive emozionali, empatiche o di rifiuto, del corpo. Scatto dopo scatto, egli intesse danze di morte dopo danze di scandalo, cariche di violenza inusitata, di una carnalità incombente, in cui fiammeggia la violenza, veemente passionalità declinata in ogni espressione fisica, folgorante e conturbante ‘bellezza’, umorismo grottesco e scandalo, che apre l’anfora dell’eros, la forza perturbante del corpo, della sua nudità e del suo dinamismo. Muovendo dapprima dalla riflessione su maestri europei, dalla crudeltà di Antonin Artaud alle provocazioni oscene di Jean Genet, Hijikata riconquista poi i sensi delle proprie origini, la forza inesauribile del corpo immerso nella natura e nel cosmo, tra terra e cielo, ma sulla terra saldamente ancorato nella concezione autoctona, primigenia del movimento, il battito del piede, la solidità della figura stante sul suolo, l’energia che da terra a corpo percorre come elettricità, la febbricitante e invasata dinamicità, che richiama i poteri delle danze sciamaniche, di lavoro e di espressioni popolari, funzionali o dionisiache, che si scatenano ai ritmi di tamburi e musica, riti e canti nelle estati giapponesi, la possessione dei vivi e gli spiriti dei morti, un universo di straordinario fascino che accomuna il Giappone alle nostre radici, e che fluttua via via dall’estremo oriente alla Grecia presocratica. È la presenza impressionante di Hijikata, la sua rivoluzione del corpo e la ricostruzione del teatro sul corpo, che polarizza l’attenzione e l’ammirazione di uomini di teatro e intellettuali-letterati finissimi come Mishima, o Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987),⁴⁸ ma anche nuovi uomini di teatro poliedrici come Kara Jūrō,⁴⁹ suo allievo, poeti invaghitisi dei carrozzoni del teatro di meraviglie e ‘anormalità’ come Terayama Shūji,⁵⁰ giovani aspiranti attori e poi drammaturghi come Satō Makoto, futuri registi come Ninagawa Yukio,⁵¹ grafici emergenti

⁴⁷ Vedasi il capitolo primo del presente volume.

⁴⁸ Scrittore e saggista, studioso di letteratura francese, che ha rapporti di amicizia con Mishima e Hijikata. Prolifico autore di saggi e traduttore di testi originali e ‘scandalosi’, dall’opera del marchese De Sade, per cui subirà anche un famoso processo per oscenità, a Georges Bataille.

⁴⁹ Vedasi il capitolo secondo del presente volume.

⁵⁰ Vedasi il capitolo secondo del presente volume.

⁵¹ Vedasi il capitolo quarto del presente volume.

che esordiscono quasi con lui e disegneranno poi poster e immagini, scenari e altro anche per altri uomini di teatro del tempo, come Yokoo Tadanori 横尾忠則 (n. 1936). E non a caso anche dalle file della compagnia di Kara uscirà una figura imponente che incute timore e reverenza come Maro Akaji 磨赤児 (n. 1943) che diventerà a sua volta danzatore e *leader* carismatico del gruppo di danza butō Dairakudakan 大駱駝館, nonché una schiera di allievi come Kasai Akira 笠井 夤 (n. 1943) e altri.

Attraverso la vitalità delle origini, del corpo materico che pulsa d'energia del cosmo, della natura, frenetico, indubitabilmente 'dionisiaco', con Hijikata e gli altri si compie la rivendicazione della violenza dei corpi e delle passioni contro la ragione o la supponenza della parola, la bramosia verso l'altro, l'eros perennemente un po' come in trance, nell'esaltazione amorosa/fisica, movenze e estetica stravolgenti che distruggono l'armonia equilibrata e geometrica dell'accademia o del balletto e, con il corpo, liberano la mente. Infrangendo barriere di morale, tra bello e brutto, elegante fine o truce e sgradevole, grottesco quasi buffo e provocazione irriverente, contorsioni e pose volutamente antiestetiche, antiaccademiche, antisimmetriche, fragilità, decadenza e caduta, contorcimenti al suolo e porgersi allo spettatore in pose e atteggiamenti bassi e irriverenti, il corpo, deformato, destrutturato, distorto e rannicchiato o accartocciato, sospeso, rattrappito o torturato, il corpo impedito e imbrigliato nella sua libertà, da malattia, vecchiaia, debolezza o debilitazione o cecità, dal freddo o da costumi ingombranti,⁵² un corpo da mendicante o da assatanato, ma mosso in movimenti minutissimi, millesimali, tremiti minimi o convulsivi, contro una precisione sorvegliata, non è mezzo o strumento ma è esso stesso al centro della creazione.

Nelle sue esibizioni, tra cadenze e brutali 'contraddizioni' prima di tutto occhieggia l'energia del corpo, una percezione dell'arte che si fonda sulla natura dell'emozione, tra impulsi e intenzioni della creatività che oscillano tra influenze interdisciplinari, immagini attinte dall'arte contemporanea, tra surrealismo e cubismo, tra Francis Bacon e Picasso, tra Klimt e Dalì, Egon Schiele, espressionismo e molto altro, artisti e immagini che così frequentemente ricorrono nei *butōfu* 舞踏譜, ossia nei quaderni di coreografia originalissimi di Hijikata.

D'altro canto, l'interdisciplinarietà del disegno/indagine è insita nella sperimentazione d'avanguardia come strumento di esplorazione e convergenza delle più diverse discipline plastiche e dello spettacolo e per comprendere il clima vivace e fervidamente creativo di questa fase non è possibile prescindere dunque dalle interazioni tra le dimensioni artistiche più disparate, in una prospettiva che non può che essere interdisciplinare, dal defluire di energie

⁵² Ichikawa Miyabi, "Butō - Kaisetsu", *Gendai engeki 60's-90's, Bessatsu Taiyō, Tōkyō*, Heibonsha, 14.3.1991, p. 145.

creative al confluire dei progetti e impulsi sperimentali, che dal campo delle arti figurative alla musica sperimentale avevano spaziato fino a estendersi a livello internazionale con Fluxus fino a oltreoceano, in America.⁵³

L'arte, anche figurativa, fa intuire le qualità esperienziali più sfuggenti della mente, e se danzatori e uomini di teatro si servono ugualmente del corpo per strutturare lo spazio, non si può prescindere dalle interazioni tra questi e dalla necessità di restituire il ricco intreccio di relazioni tra le discipline nel crogiuolo creativo di quegli anni. Vediamo così che il solo sguardo alla letteratura non può bastare, come l'universo del teatro non è fatto solo da drammi in cui la parola domina incontrastata, bensì non si può eludere la danza che prima tra tutte con Hijikata stimola proprio una nuova visione del corpo, e non si possono ignorare le interazioni anche con le arti figurative: è in questa fase che nasce la proliferazione di collages d'immagini e l'originale stile pop art di grafici come Yokoo Tadanori, nei suoi incontri con Mishima, con i suoi posters che sin dagli esordi diventano emblemi degli spettacoli di Kara Jūrō o Terayama Shūji, nei film di Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) in cui appare anche come protagonista; o di fotografi come Hosoe Eikō 細江英公 (n. 1933), che ritrae in maniera seducente l'esibizionismo muscolare di Mishima così come la figura di Hijikata Tatsumi che si staglia sul paesaggio del Tōhoku, desolato⁵⁴ eppure vivo e carico di ricordi e nostalgie per molti giapponesi, che richiama le radici del Giappone rurale ora proiettato verso un'industrializzazione travolgente.

In effetti, nel pieno deflagrare di una tempesta rivoluzionaria che investe tutto, cose e persone, beni e idee, ma soprattutto rovescia il senso, crolla un mondo e le sue certezze tra i lacerti abbandonati, questo far ruotare in interazione storia e sperimentazione, sulla base anche dell'asserto centrale del 'corpo', porta al recupero del nucleo primordiale dell'anima giapponese, di un'identità mai perduta.

In un mondo spesso segnato dalle ferite della bruttezza, inquinato e devastato, le espressioni estetiche contemporanee si appellano a una complessità/ semplicità del linguaggio e della sua azione che mirano ad attingere all'essenzialità del teatro, e questa semplicità è sinonimo di grandezza, anche se alternata a incessanti provocazioni.

⁵³ Con figure d'artisti che spaziano da John Cage a Ichiyanagi Toshi 一柳慧 (n. 1933) a Takemitsu Tōru, da Noguchi Isamu 野口勇 (1904-1988) a Ono Yōko 小野洋子 (n. 1933), a Akiyama Kuniharu 秋山邦晴 (1929-1996). L. Galliano, "Il compositore Toshi Ichiyanagi, New York e Fluxus", *Il Giappone che cambia*, Atti del XXVII Convegno di studi sul Giappone, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 179-190.

⁵⁴ K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010.

Rivoluzione, mobilità e impulsi creativi

Salgono così alla ribalta in questo periodo uomini di teatro, figure su cui il presente volume si focalizza che non finiranno per sfocare all'orizzonte ma continueranno a operare e agitarsi come presenze dominanti. Sono individui che pilotano e plasmano la trasformazione, rifiutando compromessi o accettandoli ma in nome di un ruolo del teatro che non si vuole smarrire, anzi si vuole recuperare. Alternano raffinate suggestioni sceniche a effettacci sfrontati, riferimenti colti a pesanti doppi sensi in un impulso vitalistico che tenta in ogni modo di sottrarsi alla consapevolezza della morte imminente e che tenta di affermare almeno l'energia di una creatività ribelle che non si adegua o china il capo. Convinti della funzione sociale dei saperi, credono che questi valgano solo se messi in gioco e in discussione nel confronto con il pubblico. Sono dei veri outsiders, marginali e ribelli irriducibili, mentre gli esponenti della generazione seguente non riusciranno forse a esserlo più, ma si trasformeranno via via in tecnici, in specialisti e professionisti del linguaggio della scena.

Il tema politico in particolare è irrinunciabile per il Jiyū gekijō 自由劇場, poi teatro mobile Kurotento 68/71 黒テント68/71 di **Satō Makoto** 佐藤信 (n. 1943) che, in giro per il paese, propone con la sua tenda nera tematiche politiche di aperta contestazione, con la serie di drammi (pentalogia) centrata su Nezumi kozō Jirokichi 鼠小僧次郎吉,⁵⁵ figura storico-mitica di bandito che aleggia nell'immaginario popolare sin dal kabuki e a cui ora il drammaturgo anela con uno stile visionario. La contestazione di imperatore e istituzione imperiale (richiamati alle responsabilità del conflitto), le attese del mitico Nezumi Kozō, di cui vari personaggi decidono di assumere le spoglie per trovare sollievo e speranza alle sofferenze della gente comune, si coniugano all'immagine delle farfalle, figura del sogno, i sogni del popolo ingannato e ricondotto perennemente verso l'alveo di un nuovo sistema politico-economico di sopraffazione e assoggettazione. E il gruppo, sorto dalla scissione dallo Haiyūza, attraverso le sperimentazioni nel Jiyū gekijō con Kanze Hideo, si dota anche di un apparato critico fondando la rivista *Dōjidai engeki* 同

⁵⁵ (1797-1832) Figura di ladro-bandito che, secondo la leggenda sorta intorno a lui, si sarebbe opposto ai potenti del regime Tokugawa. Nella realtà storica figlio di un tuttofare al servizio presso il teatro Nakamura, dedito al gioco, ben presto si trasforma in un ladro solitario protagonista di moltissimi furti prodotti introducendosi nelle residenze a Edo dell'aristocrazia militare, delle grandi famiglie samuraiche del tempo. Catturato una prima volta, mentendo, viene solo sottoposto a tatuaggio e, condannato all'esilio, si allontana da Edo, ma tornatovi, dopo numerose altre imprese ladresche, viene catturato e, con pena particolarmente severa, condannato a morte con giro per la città alla gogna e esposizione del capo (i familiari, il padre, sono esentati dall'identica pena in quanto l'avevano diseredato o avevano reciso i legami con lui). Secondo la leggenda, ripresa in kabuki o in romanzi storici anche in epoca moderna, molta parte del frutto dei suoi furti, alla Robin Hood, sarebbe stata distribuita a poveri, a persone in stato di necessità.

時代演劇 (1970-73) con la sua versione internazionale *Concerned Theatre Japan*, ideologicamente e teoricamente corroborate dall'approccio critico di Tsuno Kaitarō 津野海太郎 (n. 1938) e David G. Goodman. Affacciato a principi pragmatici, Satō Makoto mette insieme una compagine maschile con star donne in cui si contestano le stagioni rigide e militaresche del passato e le oppressioni del presente in nome dell'immaginario popolare: il bandito Nezumi Kozō dà la stura a sussulti solitari e collettivi che aspirano al riscatto in attesa di una 'rivoluzione' disattesa. O ancora nella sua tenda nera allestisce spettacoli che irridono la guerra e mettono in gioco l'interazione tra eros e potere, il ruolo 'pericoloso' della donna che perpetua la 'nazione' ma al contempo può castrare il 'potere' maschile (*Kigeki Abe Sada* 喜劇阿部定, 1973 e *Abe Sada no inu* 阿部定の犬, 1975) coinvolgendo la platea anche tramite le musiche composte da Kurt Weill per *L'opera da tre soldi* di Brecht. Dinamiche costruttive e distruttive che interagiscono e brutali contraddizioni del presente e di un passato incancellabile e incombente si intrecciano nei suoi testi, in cui tramite una multiformità di personaggi costruisce una sua storia del Giappone contemporaneo (trilogia *Kigeki Shōwa no sekai* 喜劇昭和の世界, 1972-79) in cui si palesa il continuo *gap* tra il popolo e la 'rivoluzione', e d'altro canto l'irriducibile e testarda resistenza al sistema che guida il cammino e le orme del leader, la sua volontà a non rinunciare al ruolo di 'stimolatore storico', di chi cerca di risvegliare le coscienze. Ma sul piano degli spettacoli, quelli del gruppo di Satō Makoto sono tentativi agguerriti che una censura o opposizione latente, o ostruzionismo, tentano invano di sedare o far tacere: le forti e irrinunciabili rivendicazioni politiche con eventi sempre e comunque 'sovversivi' trasposti nelle province stridono, creano imbarazzi o vengono puntualmente ignorate o discriminate tra la finta indifferenza dalle autorità locali, uccise dal silenzio della stampa o dei grandi quotidiani, ma al contempo (come per la maggior parte dei nomi trattati in questo volume) i suoi drammi 'visionari' sono insigniti di premi come il Kinokuniya engeki shō 紀伊国屋演劇賞 o Kishida Kunio gikyoku shō 岸田国土戯曲賞.

Dopo un periodo di silenzio e riflessione Satō si riattiva all'insegna del teatro asiatico con presenze e collaborazioni in vari festival internazionali. A questo affianca la regia di opere, soprattutto del repertorio tedesco, da *Wozzeck* di Büchner musicato da A. Berg alla *Lulu*, Offenbach, ma anche Janáček, Debussy e altri, o pièces del repertorio drammatico ormai 'classico' da Beckett a Jonesco.

Su tutto incombe lo spirito indomito, bellicoso, della rivolta ancora aleggiante che vuole scompaginare l'ordine dell'ordinata metropoli, in apparenza sussiegosa verso potere, mondo umano e necessità sociali, spesso conformista in adeguamento alle esigenze prioritarie di paese e comunità, solidarietà patria che emerge sempre forte nei momenti di crisi, eppure metropoli eccentricamente irripetibile.

Anche il Jōkyō gekijō 状況劇場 di **Kara Jūrō** 唐十郎 (n. 1940), nella sua celebre “tenda rossa” che, tra mille contestazioni, si conquista una base nei pressi di un santuario shintoista, Hanazono jinja 花園神社 di Shinjuku, nel cuore pulsante del quartiere di divertimento basso, gaudente e crasso della capitale, torna a valorizzare il corpo con il suo *tokkenteki nikutairon* 特権的肉体論 (teoria del corpo privilegiato) e rivivifica l’esperienza itinerante dei *kawara kojiki* 河原乞食, ‘artisti mendicanti’ come erano chiamati anche gli attori del kabuki, portatori del ‘perturbante’ nella quotidianità della comunità/società stabile, fonte di turbamento e disordine nelle sicurezze delle popolazioni stanziali che nel mondo rurale conducevano esistenze scandite dai ritmi delle colture risicole e radicate su un regime di sussistenza fondato su collaborazione e dipendenza reciproche.

Inanellando storie dentro storie, incastonando mondi dentro mondi o dimensioni del reale, anche sul piano creativo dell’invenzione di storie in qualche modo i drammi di Kara muovono dalla creatività libera e ardita del kabuki, eppure innovata dalla sensibilità contemporanea, in racconti che manifestano perennemente propensioni a uscire dalla realtà verso una realtà altra, dal sogno verso un sogno altro, eppure assai interconnessi con accadimenti dell’attualità che hanno segnato storie individuali e collettive del paese. Tra elementi surreali, citazioni colte e trame multiple, l’immaginazione, che rifiuta la logica di coerenza costruttiva della drammaturgia occidentale o accademica a cui aveva guardato lo *shingeki*, si presenta rapsodica e imprevedibile: intorno a un episodio gravitano le storie di più cerchie di personaggi per rinunciare alla linearità cronologica, procedendo non a ritroso nell’ordine degli eventi ma per avvenimenti e trame parallele. Lo scivolare in situazioni surreali che si alternano in un carosello grottesco di vicende rocambolesche funge da stimolo per la platea, da risveglio della fantasia e, al contempo, li scopre fantasmi, rappresentazioni dell’abisso che squarciano la superficie. Il tempo e lo spazio del teatro si concentrano e si dilatano, si assolutizzano e si smarriscono, superando confini e solchi preordinati.

Se Satō e Kara scelgono la mobilità delle tende ai margini o nel cuore della metropoli, o in tournées avventurose, faticose e estenuanti per convivenza e condivisione dei membri della compagnia, **Suzuki Tadashi** 鈴木忠志 (n. 1939) con il Waseda shōgekijō 早稲田小劇場 opera all’inizio nei pressi dell’università Waseda e la sua troupe scaturisce dunque in seno all’ambiente studentesco. Ma nel 1976 compie una svolta radicale e imprevedibile: fonda infine una sua scuola (SCOT) nel villaggio di Toga, assai distante dalla capitale, nel profondo della prefettura di Toyama, nel NordEst, in un’area sempre più soggetta a spopolamento. Per recuperare autenticità nel senso primario del teatro, per instaurare un rapporto perduto della compagnia/attori con la comunità rurale e un rapporto autentico e sacrale con il pubblico metropolitano che accorre a Toga, per opporsi radicalmente allo spopolamento delle campagne,

in controtendenza con tutti egli fugge da Tōkyō e incastona i suoi spettacoli in uno spazio ‘sacro’, pulsante di reminiscenze, intimità e calore, restaurando un antico *minka* (casa colonica tradizionale in legno costruita intorno a un pilastro ligneo centrale e il focolare) e facendo poi progettare all’architetto Isozaki Arata 磯崎新 (n. 1931) un apposito palcoscenico all’aperto di straordinaria suggestione. La sua è un’idea di teatro ponderata, che mira all’essenza dell’arte scenica, mediando tra un repertorio di classici, europei e non, anche in forma di collage,⁵⁶ rivissuti e rivitalizzati da una recitazione e dominio del corpo costruito con un severo addestramento radicato nei teatri della tradizione giapponese (nō in particolare) innestati con tecniche, metodologie e linguaggi innovativi nella recitazione. Il suo ritorno è alla radici imprescindibili dell’arte dello spettacolo, il cui rito-incontro di attori/sciamani con la comunità prevede anche momenti di confronto con altre troupes internazionali in occasione dei festival organizzati a Toga, con la partecipazione di gruppi di ricerca provenienti da ogni angolo del globo. I drammi incardinati nella comunità locale o in quella provvisoria che accorre da altri luoghi del Giappone, richiedono alla compagnia una preparazione di stringente rigore, di ferrea disciplina codificata secondo un metodo ammirato a livello internazionale che impone dedizione totale.

Ma se Kara come Zeami è uomo di teatro completo, autore, regista ma sempre anche protagonista attore dei suoi lavori, se Suzuki Tadashi è regista, coordinatore meticolosissimo e severo della compagnia dei suoi attori, con attenzione a testi e luoghi dell’azione scenica, se Satō Makoto è autore e sceneggiatore di drammi, ma anche regista, così come Ninagawa Yukio, **Terayama Shūji** 寺山修司 (1935-1983) invece è l’unico che muove dalla poesia, dalla letteratura, da un’altra formazione che è non di corpo ma di parola, e si spinge comunque poi fino a negarne la supremazia, per affermare anche lui ancora una volta il teatro come esposizione di ‘corpi speciali’, strani, bizzarri, come baraccone delle meraviglie con donne cannone, nani, mostruosità, la carnalità delle figure umane e lo scandalo del ‘diverso’.

Terayama Shūji, artista completo, poeta e regista, con il gruppo Tenjōsajiki 天井棧敷 (1967), attua le più radicali provocazioni d’avanguardia, proiettando il teatro sempre fuori di sé, fuori dalla necessità del testo, facendo resu-

⁵⁶ Celebri sono *Gekiteki naru mono wo megutte I* (1969) e II (1970): il primo è una sorta di ‘lezione di arte drammatica’ guidata da un maestro a allievi attori attraverso testi giapponesi e occidentali, da Hototogisu di Tokutomi Roka a *Konjiki yasha* di Ozaki Kōyō, da *Zō* di Betsuyaku Minoru a *Tōjūrō no koi* di Kikuchi Kan, dallo *Cyrano de Bergerac* di Rostand all’*Aspettando Godot* di Beckett, a *Mabuta no haha* di Hasegawa Shin, in una tragica straniante discrepanza tra l’altezza dell’eloquio e la gestualità che l’accompagna; il secondo un collage imperniato sulla interpretazione di Shiraiishi Kayoko, che impersona con impressionante veemenza la follia di un’attrice reclusa che recita brani sparsi, scene madri di drammi di Beckett, Izumi Kyōka, Tsuruya Nanboku.

scitare le atmosfere delle fiere, dei baracconi delle meraviglie, fuori dalla professionismo attoriale, fuori dalla professionalità affidandosi alla drammaticità di corpi ‘singolari’, ‘stravaganti’, segnati dalla ‘diversità/difformità’, proiettati sulla scena nella loro crudezza e nell’incontro di ‘impreparazioni’ diverse, fuori dall’edificio teatro, inteso come luogo deputato all’incontro attore-pubblico, per giungere al teatro in strada, disperso nella metropoli, fuori dagli schemi attore/spettatore/uomo comune confondendone i confini e scompaginandone le sfere. Operando in poesia, cinema, teatro e mille altre attività creative e ludiche, la sua carica emotiva si rivela forse ancora più squassante nelle opere nate per il teatro, ove talora prevalgono vizi familiari, risvolti erotici, incesti, passioni e vendette per giungere fino all’assenza e frantumazione della storia.

Incurante dei pericoli in un processo di iperattivismo e dissipazione di sé, capace di trasformarsi in mille guise, radicale e spregiudicato, noto per le sue arditezze, con acume e temerarietà cerca di sovvertire gli stereotipi del teatro e di esplorare percorsi inediti in continui progetti aperti che nel confronto con le intenzioni impreviste degli altri collaboratori sono pronti per essere riprogettati e suscitare la sorpresa dell’improvvisazione. Proiettando le gesta degli attori in uno spazio ai margini o in orizzonti enormi, atlantici, rispetto alla mobilità e intimità della tenda, cerca di agire contro un teatro racchiuso tra le quattro mura, reso marginale dal mondo della comunicazione. Mescolando realtà e fantasia, macabro osceno futile, esibisce la falsità, disseziona e scompone, abbatte pareti, barriere e ostacoli, con una radicalità intemerata, in una fascinosa catena di rimandi mnemonici, in un rimescolio dei pezzi del teatro totale affrancato dalle convenzioni, dissolvendo le relazioni diacroniche e sincroniche tra dimensioni e proporzioni. Lotta con Sartre, Artaud, Jean Genet, M. Foucault, il surrealismo, in una progettazione esatta ed elegante, insolita radicalità in apparente osservanza della norma ma sempre proiettata nel differenziale tra il finito e l’infinito.

Alla tempesta elettrostatica del dopoguerra deve il suo humus anche l’esordio della carriera del più importante regista dei grandi teatri nel Giappone d’oggi: **Ninagawa Yukio** 蜷川幸夫 (n. 1935) che, dopo aver debuttato come attore e collaborato poi fino al 1973 con il drammaturgo Shimizu Kunio, verrà accolto nei grandi teatri d’intrattenimento, sedotto dalla potenza economica e di produzione di una società come la Tōhō, dove si afferma per le sue soluzioni sceniche di grande imponenza, la capacità di dar forma possente e nello stesso tempo vividamente vicina all’esperienza giapponese al grande repertorio classico: da Shakespeare alle tragedie greche, da adattamenti drammatici di testi tradizionali come *Chikamatsu shinjū monogatari* ispirato ai drammi per burattini di Chikamatsu Monzaemon o la celebre storia di spettri in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 di Tsuruya Nanboku IV 鶴屋南北, scritti contemporanei come i nō moderni di Mishima Yukio o i lavori di Akimoto

Matsuyo e molti altri, da Izumi Kyōka a autori suoi coevi, Kara Jūrō, Shimizu Kunio, Noda Hideki, ma anche da Hugo a Cechov, da Ibsen a Brecht. Egli è anche sempre disponibile a decostruire i suoi spettacoli di maggior successo per rifarli con un nuovo stile, in un continuo misurarsi con se stesso, con il suo staff tecnico e con nuovi interpreti, le stelle del momento, giovani star del mondo dello spettacolo affiancate a artisti di provata padronanza scenica, traendo sempre il massimo dall'interazione di tutti i partner *ad libitum* come in una jazz session.

L'architettura smisurata degli scenari, che si prospetta con la grandiosità di gradinate dominanti, enormi costruzioni o strutture in verticale, grandi masse di individui che si impongono per presenza e dinamismo d'insieme, e la profusione del volteggiare o precipitare di fiori, il turbinio di neve, petali o pulviscoli, assunti e rielaborati dalla tradizione, con vibrazioni variabili, attingono a un repertorio iconografico difforme e vastissimo, che muove liberamente dai temi storici a quelli letterari, dal sacro al profano, dalla cultura visiva, dal cinema al palcoscenico. Senza intorpidirsi dinanzi alla vastità dei compiti, Ninagawa si perita di disseminare di riferimenti e citazioni grazie alla capacità di padroneggiare la complessità e di immaginare l'altro. Immerse nel flusso dei suoni e delle immagini, due linee di forza sono percepibili: alle alchimie di corpi degli attori, spesso mossi in grandi masse con straordinaria efficacia, a pose e passi messi alla prova in resistenze atletiche, a voci e declamazione di forte intensità, si giustappongono strutture artificiali imponenti e forme naturali che nascono da un'esplosione di energia concentrata che si spande in uno sfarfallio di petali, cadute di camelie o dispersioni casuali e incessanti, come in perenni dissipazioni, separazioni e sradicamenti, sempre lì a segnare il trascorrere del tempo e delle esistenze.

Nelle sue produzioni si riscontra un uso spregiudicato in libertà nell'approccio con i classici, eppure rispettoso (senza tagli indebiti dei testi drammatici) e fresco nella resa spettacolare e visiva, in un linguaggio icastico fiammeggiante per efficacia; da uno studio meticoloso del contesto creativo dell'autore, dalla lettura di quei testi scenici egli dipana alcuni fili interpretativi all'interno dell'universo della scena ricavandone effetti di grande impatto. È una sapiente pittura orchestrale tra gigantismo e magnificenza, monumentale e fragile, che sotto la superficie del testo sa muoversi a proprio agio tra fonti occulte, modelli vicini e remoti, suggestioni di rara limpidezza, e punta molto sulla dimensione visiva (non più strettamente verbale) e sull'apertura paesaggistica, tra naturale e artificiale, in una scrittura di vocazione iconica. Ma se Suzuki Tadashi richiama il rigore sontuoso e l'essenzialità austera del *nō*, Ninagawa invece eredita la profusione e l'esuberanza quasi barocca, la fastosità fugge-

vole del kabuki e l'esaltazione dell'attore stella dal fascino fulgente.⁵⁷

Il quadro della generazione si completa con le figure di due drammaturghi ruvidi e taglienti come **Betsuyaku Minoru** 別役実 (n. 1937),⁵⁸ che esordisce collaborando con Suzuki Tadashi, e **Shimizu Kunio** 清水邦夫 (n. 1936) che invece aveva debuttato proprio con Ninagawa. In Shimizu la partenza è drammaticamente politica, con *Shinjō afururu keihakusa* 真情あふるる軽薄さ (Una leggerezza tracimante vero sentimento, 1969). L'impatto di questo spettacolo è travolgente: il pubblico in fila fuori dal teatro senza accorgersi si ritrova proiettato nel bel mezzo della violenta disputa-dibattito tra forze 'politiche' contrastanti, nel pieno della tensione dialettica tra un servizio d'ordine che si impone sulla gente in coda, chi (un giovane) si ribella alla sottomissione, e chi, confuso tra la folla, in apparenza gentile si rivela spia/servizio segreto/ agente poliziesco e ordina senza riguardi la repressione di chi si oppone all'ordine costituito rappresentato dalla fila, rendendo così palpabile al pubblico, involontariamente coinvolto in quella messinscena, la violenza incontrollata di quegli anni e di quelle manifestazioni, i meccanismi del potere e del controllo sociale. Diventa poi un drammaturgo affermato, oltre che regista, tanto da fornire i suoi testi anche alle compagnie *shingeki* (Haiyūza, Bungakuza ecc.), e per film, drammi radiofonici o televisivi. Dalle file della compagnia di Ninagawa e Shimizu spiccano la figura di attore-regista Ishibashi Renji 石橋蓮司 (n. 1941) che con l'attrice Midori Mako 緑魔子 (n. 1944) fonderà il Gekidan Dainana byōtō 劇団第七病棟, compagnia singolare che porterà in scena pièces di Kara, Yamazaki Tetsu e altri contemporanei in luoghi sempre diversi, luoghi abbandonati della metropoli, ruderi rovine sale abbandonate o dismesse, avvalendosi dell'atmosfera di desolazione rivivificata dal dinamismo straordinario dei suoi spettacoli.

In Betsuyaku il linguaggio scabro, asciutto, volutamente dimesso, evita la battuta di grande impatto che pronunciata in una guglia emozionale s'imprima nella mente dello spettatore, scansa ogni effetto da *coup de théâtre* assumendo la quotidianità, anche la cronaca con i suoi crimini disturbanti, per disvelarne l'assurdo, l'irrazionalità, ispirandosi anche a Beckett. In scenari spogli, tra un attesa beckettiana o l'intrusione di personaggi, personaggi di fiaba, vittime della bomba atomica, revenants da racconto di Poe o simbolici spettri ibseniani, storie ispirate a giochi di parola o proverbi, si sviluppano sintesi drammatiche sulle dinamiche interne tra individui, in famiglia o in comunità religiose e non, sui rapporti tra individuo singolo e città, nel linguaggio, nell'educazione e nella scuola, nel segno della sobrietà, di un'apparente placidità, ma segnate da incrinature, crimini insondabili, frantumazioni e evoluzioni impreviste verso l'assurdo o il nonsenso.

⁵⁷ Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995, p. 111.

⁵⁸ Vedasi il capitolo quinto del presente volume.

Umorismo e disincanto, silenzio e tragico nel quotidiano

La generazione successiva, attiva a partire dagli anni '70, parte dunque con un prezioso arsenale di precedenti e rimandi testuali, un cammino poderoso segnato da maestri e passato ingombranti con cui confrontarsi. Ma già il mondo viene scandagliato attraverso gli occhi di chi ha perso speranza e guarda con amarezza, riflette la fase di disseminazione, di dispersione di occasioni e energie, di sradicamento delle speranze o di aspettative ideologiche o politiche.

Anche la seconda generazione, pur delusa e spolticizzata, in realtà tratta temi politici e drammatici anche se si rivolge a questi con una prospettiva disillusa e si proietta votandosi all'ironia e all'umorismo anche verso le istanze finora perseguite, le lotte e gli ideali smascherati dagli eventi. È la generazione del disincanto, ugualmente rigorosa e minutamente analitica eppure lucida e amaramente comica. Tra la paura che sull'illusione di un mondo rinnovato prevalga la verità di una irrimediabile sconfitta e la persistenza nell'inganno di poter fugare le nuvole che incombono su una società ottusa e volgare, si sceglie la schiettezza dell'ironia e dell'umorismo.

Numerosi sono in questi anni gli autori comici, ironici, parodistici e acutamente critici: tra questi **Inoue Hisashi** 井上ひさし (1934-2010) è senza dubbio un autore originale, vivacissimo anche se drammaturgo vecchio stampo che crede nella supremazia della parola, che sa padroneggiare da grande maestro in giochi e battute incessanti come fuochi d'artificio. In lui l'aspetto ludico, che risale manifestamente alla tradizione letteraria del periodo Edo, gioca un ruolo determinante e la ricchezza di invenzioni e di produttività creativa l'hanno fatto tranquillamente attraversare i campi più disparati della scrittura, dalla televisione (che gli ha dato la notorietà con la sceneggiatura di un programma per bambini) al teatro, al cinema, alla letteratura in opere di fiction e metafiction.⁵⁹

Ma in ambito più specificamente teatrale in senso pieno, e con temi di asprezza ben più 'sgradevole', si misura **Tsuka Kōhei** つかこうへい (1948-2010), che non manca di far notare il suo essere coreano in Giappone, con tutto il bagaglio pregresso di discriminazione e umiliazioni che questo ha comportato. In un tono beffardo Tsuka Kōhei esplicita al pubblico una schiettezza inusuale in Giappone mettendolo di fronte anche alle sconfitte, a delusioni e al ridicolo in cui rischia di precipitare, ma facendolo ridere di quei momenti. Una matrice di irriverenza e satira aumenta la mordacità, vicina all'epigramma, sfiorando il grottesco nelle situazioni e nelle battute, e la carica dissidente del testo ne alimenta le punte velenose ed eversive, fino a condurre a un clima spesso soffocante, ma l'umore prossimo alla risata amara, sorridente e talvolta

⁵⁹ C. Mazza, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscarina, 2012.

irridente, rischiarata la coscienza. Simile eppure differente è il teatro di **Takeuchi Jūichirō** 武内銚一郎 (n. 1947), dalla risata amara e il black humour. Ma mentre Takeuchi, in un palcoscenico con bizzarri oggetti o trovate alla Marcel Duchamp, tratteggia figure di uomini soli (ex giovani) ancora aggrappati alle illusioni della ribellione, talora ancora attivisti e potenziali terroristi, o invece individui rimpiccioliti e umiliati dalle delusioni e rientrati nei ranghi sociali, e tuttavia ancora legati all'ideale della lotta, legati comunque dall'amicizia nel portare il loro 'inutile' fardello, prostrati dal peso e ancora pronti a combattere, Tsuka invece non ha né pietà né simpatia. Una ricognizione interiore, in una sintassi fisica impassibile e stralunata applicata con rigore, dà vita a bizzarre tipologie umane, a surreali schemi di comportamento su cui si impone un definitivo ironico svelamento che diventa toccante testimonianza generazionale. Il pubblico vi si riconosce o riconosce figure a lui prossime, o proprie sagome passate, e ride, divertito e lucido. L'umorismo di Tsuka Kōhei, come di Hisashi, è giocato anche sulle parole con minime varianti linguistiche e l'aspetto urticante di denuncia sociale esercita la sua ironia tagliente, il suo sarcasmo sulle sconfitte dei fratelli maggiori, smaschera il rancore degli uni e il senso di colpa degli altri.

Ma la particolarità del lavoro di Tsuka è anche nel processo con cui gli attori si preparano nelle prove e portano in scena il testo da lui scritto. In realtà il testo viene costruito e ricostruito durante le prove, ridefinito via via dagli attori stessi che se ne impadroniscono e lo fanno proprio per renderlo poi sul palco al momento della rappresentazione come cosa propria. Con un processo di introiezione estenuante per i suoi attori – e non a caso dalle file della sua compagnia sono usciti poi interpreti versatili provati a tutte le esperienze, professionisti di primissimo ordine che poi si sono lanciati in altri campi con successo a tutti i livelli – il testo viene costruito precipitando gli attori nella situazione e facendo sì che il testo venga riscritto da loro stessi con lunghissime prove. La prova diviene dunque un momento formativo più della scrittura e della rappresentazione stessa.

Ma in questo torno di anni sale alla ribalta anche **Ōta Shōgo** 太田正吾 (n. 1939) con il Tenkei gekijō 転形劇場 (sciolto nel 1988), che prima sperimenta anche riduzioni nel suo stile di drammi kabuki come *Sakurahime Azuma bunshō* 桜姫東文章 di Tsuruya Nanboku, ma poi, ispirandosi al palcoscenico nō, arriva a esiti affatto dissimili, a un teatro al limite del silenzio. *Komachi fūden* e la serie inaugurata con *Mizu no eki* 水の駅 (La stazione dell'acqua, 1981) sono sintesi sceniche di silente e pacata quiete ove le presenze, i gesti e il tempo sono al centro della rappresentazione. Con lo snodarsi di quadri, di scenari desolati, di campi tra natura e cultura, di masse di terra e discariche di oggetti abbandonati in una cava in *Chi no eki* 地の駅 (La stazione della terra, 1985), di sabbia su cui sono personaggi come lì abbandonati e di cui rimangono le impronte in *Kaze no eki* 風の駅 (La stazione del vento, 1986), appro-

da all'assenza della parola o comunque al prevalere dei silenzi. Sulla scena dell'antico palcoscenico *nō* dello *Yarai Nōgakudō* 矢来能楽堂 di Tōkyō, la vecchia *Komachi* assume le sembianze di una mendicante nella sua baracca che ripete i suoi gesti, fa bollire l'acqua per il tè, scivola e si muove con lentezza trascinata e dilatata. Lasciata sola con i suoi silenzi increduli e i suoi sguardi impauriti, con piccoli rimbombi che squarciano il silenzio, fatto di barlumi sospesi nel vuoto, intorno le trascorrono altre figure che disegnano piccoli eventi che sono sue allucinazioni, sogni, visioni nel loro divenire, senza fretta e senza posa per poi svanire. Così la stazione dell'acqua è il trascorrere di personaggi intorno a questo luogo, una fontana, come animali all'abbeveraggio, viaggiatori che vanno e vengono, lasciano oggetti, e attraverso il contatto con l'acqua vedono riemergere il loro passato. Teatro dell'essenziale e del tempo che passa, centellinando pause e dilatando i tempi fino a coincidere con il tempo reale riesce a pervenire a cospicua intensità e fluida compattezza; con calibratissimo defluire di momenti casuali in un'ininterrotta traccia gestuale senza sponda si affaccia in bilico su un abisso di dolore che man mano va disvelandosi e dissolvendosi fino al vuoto. Anche sul piano della scenografia gli spettacoli di Ōta, come nel *nō*, fanno prevalere l'invenzione superlativa di un'idea di teatro fondato sulla semplicità della coreografia. Alchimista capace di trasformare il nulla apparente in un'onda incessante di pensiero ed emozione, egli è sicuro nel costruire attraverso segni infinitesimali, eppure nitidi e incisivi per chi stia seduto in sala e per chi voglia disporsi a interpretare il flusso di gesti, parole ma soprattutto, il silenzio. Così, nell'assistere, lo spettatore percepisce il senso del tempo, l'esistere nel tempo dei nostri pensieri e del nostro agire o parlare: anche senza ricorrere alla struttura stessa del nostro linguaggio, che di per sé richiede il tempo, si ritrova a percepire direttamente il fluire e si ritrova a meditare su propri pensieri e emozioni. Le iterazioni microscopiche del mondo fanno emergere fenomeni temporali mentre noi spettatori, noi esseri coscienti, ci ritroviamo ad abitare il tempo vedendo solo un'immagine sbiadita del mondo che interagisce con miriadi di variabili oltre il velo di ricordi e emozioni. Così come *Komachi* o gli 'avventori' della stazione d'acqua strutturiamo il nostro vivere comune viaggiando in un tempo ondivago e in recinto/palcoscenico vuoto, ove magnifici interpreti senza lasciar calare la tensione dilungano e sfumano. Se la percezione del tempo, lungi dall'essere un'esperienza primaria e universale, è piuttosto una ricca costruzione sociale, cresciuta lentamente nella storia, qui torna alla dimensione della coscienza e del ricordo di personaggi e spettatori, indotti a riflettere su vita e morte, a richiamare anche loro visioni, ricordi, il vuoto.

Dopo il disincanto dagli anni ruggenti si attraversa anche la 'crisi dei sentimenti' che digrada fino all'oggi. Negli anni '70 e poi '80 nel fenomeno dei piccoli teatri, sempre guidati da personaggi che spesso coniugano la scrittura con il mestiere di attore e regista, l'impeto polemico dei contenuti politici va

scemando, mentre il gioco scenico si fa più riflessivo, interiorizzato, ironico e divertente sui temi sociali, o più ludico e immaginifico, effondendo in visioni oniriche o nel fantastico.

Un caso speciale sono tra questi **Okabe Kōdai** 岡部耕大 (n. 1945), e Yamazaki Tetsu 山崎哲 (n. 1946).⁶⁰

Nei drammi di Okabe, l'energia delle province, lo spirito sprezzante e vivido di Matura, nel sud del Kyūshū, il confronto che provoca scintille nel cozzare tra esistenze di pescatori, minatori e gente lì arenata da diverse provenienze, negano esplicitamente ogni illusione sulla compattezza e omogeneità della società e 'nazione' giapponese. Lo sprizzare di potenza dei corpi nello scontro verbale e fisico, nel dinamismo di energie che colgono il fervore del sole del sud, riconfermano l'alto valore acquisito e irrinunciabile del corpo e della sua presenza pur nella vividezza delle parlate, dei dialetti, del testo verbale proferito sulla scena. Nella divergenza tra un universo maschile fatto di potenza, orgoglio, incontro e scontro, anche distruttivo, e l'universo femminile affidabile e saldamente ancorato alle necessità e alla concretezza della vita, si consuma un teatro fatto di dialoghi ma di vitalità, sangue e sudore: una sorta di western alla giapponese in cui gli uomini non riescono a manifestare il loro esistere che tramite il confronto fisico, violento, mentre la donna invece riesce a dare continuità e solidità all'esistenza, ma la loro energia esce vincente nel paragone con il vuoto umano e sociale della crescita economica prodigiosa della metropoli nelle sue trasformazioni.

Con **Yamazaki Tetsu**, la cronaca minimale, che spesso supera per paradossalità e per eccessi la finzione o l'immaginazione, diventa sintesi drammatica. Una rassegna di casi polizieschi, di avvenimenti aberranti della cronaca che nel presente del Giappone puntualmente si ripetono e agitano e sommuovono le coscienze della società, anima il nucleo di molti suoi testi. Autodistruttiva volontà di rivalsa verso gli altri, discriminazioni e violenze, narcisi sensibili e disturbati nei rapporti con gli altri, esplosioni di crudeltà e di violenza repressa, i casi più sconvolgenti della cronaca diventano materiale in scena, anche se sempre con una prospettiva imprevedibile e inusitata, che lancia una luce sempre di sguincio, trasversale, obliqua su ragioni e moventi degli accadimenti.

Yamazaki Tetsu mescola i toni alti della tragedia con l'urgenza dell'attualità, mostrando riluttanza di fronte all'enormità del male: non l'affronta mai di petto, eppure riesce più di molti psicologi, sociologi, commentatori televisivi, educatori, a far riflettere seriamente, dolorosamente, su ragioni, spesso inspiegabili e imperscrutabili, e responsabilità. Così i personaggi, protagonisti e non, si stagliano nel buio simili a meri fantasmi della coscienza, in una recitazione in cui le parole faticano a uscire dalle labbra, come incagliate, in un rapporto straniato tra linguaggio e corpo. Egli condensa al proprio interno una

⁶⁰ Vedasi capitolo settimo del presente volume.

tensione fortissima al racconto di cronaca, ma non asseconda e neanche sottolinea le atmosfere cupe della storia, per gusto dello scandalo e voyeurismo, trasformandoli in materia scialba e consunta, bensì con suprema sprezzatura la sua rivisitazione funge da contrappunto dissacrante, gioca a non drammatizzare il sangue abbondantemente versato e a far affiorare i più segreti e rimossi rancori. Non sceglie la spettacolarizzazione del pulp, né rovescia il mondo, per cui il bene diventa il male e l'ordine delle cose è sovvertito. Ogni dettaglio illustrativo fa riferimento a tratti del vivere quotidiano, in apparente normalità, non fruga senza limiti di discrezione, bensì con audacia spirituale e capacità di superare le percezioni dell'uomo medio analizza, o meglio presenta i risvolti di violenze represses, implose, che poi d'un tratto esplodono. Tra le loro immagini precipitate in una realtà degradata, contaminata da echi televisivi, gli avvenimenti della cronaca acquisiscono una provocatoria immediatezza al di là di qualunque costruzione drammaturgica o filtro critico. Disvelato nella sua cruda essenza di male e di violenza insensata l'evento o la serie di eventi si tramutano in potente, moderna, parabola antropologica e filosofica.

Leggerezza del sogno, miti del passato e di un futuro imminente

La terza generazione, che si fa breccia negli anni '80, si ispira alla leggerezza di giovani cresciuti nel pieno benessere del Giappone follemente sperperatore, ebbro di crescita di quegli anni, giovani che non hanno esperito o sofferto in alcun modo la stagione tumultuosa delle lotte.

Senza dubbio il più emblematico paladino di queste nuove tendenze è **Noda Hideki** 野田秀樹 (n. 1955): brillante, intelligente e colto (studente dell'Università di Tōkyō dove solo dopo accesissima selezione si può avere accesso), non è il giovane problematico, lo spirito rivoltoso, il contestatore o il politicizzato, lo studente che si lancia nel teatro con aspirazioni molteplici e che qui trova una sua strada e si conquista un ruolo, anche ribelle e provocatorio, nel contesto culturale. I suoi spettacoli, costruiti su ricchissime invenzioni di giochi di parole prima e poi invece sviluppati su *fabulae* più consistenti, nascono ancora come teatro studentesco, in seno alla prestigiosa università, e tra note sognanti che volteggiano sospese, duttile naturalezza, ibridazione colta di suggestioni o collocazioni ondivaghe sull'asse storico e letterario, oscillano tra l'avventura meravigliosa, l'universo mitico di Wagner, la fantascienza e la favola, il dominio dell'adolescenza infinita, assai prima e meglio per qualità di Harry Potter sia nei romanzi che al cinema. Le messe in scena sono costruite su una rapidità straordinaria da gioco elettronico o film d'avventura o animazione: l'attore protagonista (Noda Hideki che riassume in sé inventore e autore delle storie, attore protagonista, anima del gruppo teatrale, regista e scenografo) corre e zumpa all'impazzata con una velocità di movimento,

azioni trasformazioni e metamorfosi da Speedy Gonzales. Seduzioni incessanti del viaggio adolescenziale di formazione, tra *bildungs roman* e Peter Pan, colori sublimi di visioni fantastiche, smarrimento spaziale e interiore, accostando l'aspra materialità della vita alla dimensione onirica del percorso d'iniziazione, di scoperta di sé e degli altri, in un proliferare di eventi, materie avventurose o mitiche e nessi logici, ellissi, trovano spazio con tempi contrattissimi e ritmo crescente e martellante nella presenza pervadente di scenografie imponenti. Foreste segniche abitate da creature angeliche, ramificazioni e peripezie segnate da fremiti immaginifici e dalla relativa simbologia fosforescente e crittografica, si susseguono all'impazzata fino al finale: quando per un momento tutte le fila si interrompono, i fili scomposti e ingarbugliati si sciolgono, i protagonisti vengono al dunque e, dopo mille inseguimenti, dopo una frenetica caccia al tesoro, si fermano a riflettere, approdano a un messaggio di umanità profonda. Trame d'avventura, episodi a sfondo sentimentale con incursioni estemporanee nei dintorni della fantascienza, inventiva ravvivata da apporti del mondo televisivo, dell'animazione o manga, volute sintattiche a balzi, occorrenze suggellate da finali frenetici che culminano nel lieto fine, con valenza esistenzializzante in una ricerca di sé... in una trasognata atmosfera prima iperattiva poi romantica.

Questa estetica di incisività sintetica e velocità, di rapporto ludico con le cose, in cui molta gioventù giapponese senza dubbio si riconosce per comune formazione, cultura, riferimenti culturali, immaginario letterario, filmico, fumettistico, musicale e televisivo, nello scorrere di continui *coups de théâtre* regala a queste creature un aspetto leggendario e agli spettatori grandi emozioni che vanno oltre lo svago o il profondo intrattenimento. Il funambolo Noda Hideki sprigiona esotismo fiabesco senza critica evidente all'attualità. Autore dalle molte ascendenze e letture, lieve e profondo nei contenuti, virtuoso nella forma, ambizioso nelle intenzioni, senza dubbio sa insegnare a giocare senza smettere di crescere; mantenendo una freschezza innocente non ha dimenticato, o non vuole dimenticare la spensieratezza dell'infanzia, quello stato d'animo ricolmo di pensieri e promesse di futuro. Il teatro di questa generazione 'spensierata' (o meglio travolta dallo studio frenetico per l'accesso alle scuole migliori), ossessionata o disperata, sente la necessità di spiccare il volo, prova una manifesta inclinazione per gli aspetti ludici e (in apparenza) divaganti, di evasione onirica o di caduta nel mondo dei giochi elettronici. La sua scrittura lussureggiante come una giungla e come una giungla alternata di ombre di luci – molteplici gli influssi esercitati sul suo mondo visionario, molte le fonti rivisitate, dai fumetti per ragazze della popolarissima Hagio Moto 萩尾望都 (n. 1949) (con *Hanshin* 半神), a scrittori 'decadenti' quali Sakaguchi Anko 坂口安吾 (1906-1955), di *Sakura no mori no mankai no shita* 桜の森

の満開の下,⁶¹ o Dazai Osamu (1909-1948) di *Hashire Merosu*, da Shakespeare (*Riccardo III*, *La dodicesima notte*) a Wagner dell'Anello dei Nibelunghi con la trilogia *Stonehenge* 石舞台星七変化 ossia *Byakuya no walküre* 白夜の女騎士, *Suisei no Siegfried* 彗星の使者, *Valhalla jōhatsu* 宇宙蒸発 – riesce a trasferire la sua energia a beneficio di chi ne fosse esposto.⁶²

D'altro canto ritroviamo qui il gigantismo emozionato, innovativo, delle installazioni scenografiche ereditate da Ninagawa, ma anche da Terayama, in molti altri gruppi del Giappone, come l'Ishinha 維新派 di Ōsaka la cui compagnia costruisce e allestisce da sé degli spazi scenici all'aperto 'ultra-teatrali' di spettacolari installazioni e metropoli del futuro,⁶³ o come Shinjuku Ryōzanpaku 新宿梁山泊 con le sue tende e spazi mobili emanazione della tenda nera di Satō Makoto, fino alla costruzione di nuovi spazi postindustriali con macchinari e attrezzi ipertecnologici di Tōkyō Guranginyoru 東京グランギニョル poi M.M.M. guidato dall'artista sperimentale Ameya Norimizu 飴屋法水 (n. 1961). Sono gruppi teatrali che danno vita a un mondo di fantascienza costruito sulla sperimentazione, sulla nostalgia e sulla visionarietà del futuro, in sintonia con la grandiosità ciclonica o faraonica di certi spettacoli di danza, scanditi da musiche di iteratività ossessiva e incantatoria. dei gruppi Sankaijuku 山海塾, guidato da Amagatsu Ushio 天児牛大 (n. 1949), o Dairakudakan.

Ma a questi via via si affiancano a moltitudini altri fenomeni: la comicità svagata e stralunata della troupe di Tōkyō kandenchi 東京乾電池 guidata dall'originale umorismo di Emoto Akira 柄本明 (n. 1948); i rock musicals da Tōkyō kiddo burazāsu 東京キッドブラザース a Misutā Surimu Kampanī ミスタースリムカンパニー;⁶⁴ dalla compagine che con J. A. Seazer in qualche

⁶¹ Sakaguchi Ango, *Sotto la foresta di ciliegi in fiore e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1993.

⁶² Kisaragi Koharu, "Shitsugo no dandizumu – Noda Hideki", *Toshi minzoku no shibai koya*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1987. Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami, 1995, pp. 194-206.

⁶³ *Gendai engeki 60's-90's*, cit., p. 65.

⁶⁴ Sulla linea del musical, oltre a quelli commerciali d'intrattenimento in stile Broadway del Gekidan Shiki di Asari Keita, regista anche di opera, un passo importante l'aveva segnato *Shanghai bansukingu* 上海バンスキング (1979), spettacolo realizzato da Onshiatā jiyūgekijō オンシアター自由劇場 di Kushida Kazuyoshi 串田和美 (n. 1942) e altri, gruppo rimasto nello stesso teatro quando Satō Makoto si lancia nella sua avventura con la tenda nera. La pièce, scritta da Saitō Ren 斎藤麟 (n. 1940), narra le vicende di una pionieristica banda di musicisti jazz allontanatisi dal clima sempre più truce e xenofobo del Giappone militarista e approdati nella Shanghai degli anni turbolenti tra il 1936 e la fine della guerra. Con gli attori stessi che si esibiscono dal vivo al clarinetto, tromba, sax tenore, trombone ecc. e con l'originale interpretazione dei protagonisti, l'attrice Yoshida Hideko 吉田日出子 (n. 1944) al canto e Sasano Takashi 笹野高史 (n. 1948) alla tromba, lo spettacolo tra melodramma, sentimenti, musica (di Koshibe Nobuyoshi 越部信義, n. 1933) e umorismo, partito in sordina riscuoterà un successo fragoroso diventando il musical giapponese più significativo. Dal gruppo nasceranno

modo eredita il lascito di Terayama Shūji, l'Engeki jikkenshitsu Ban'yū inryoku 演劇実験室万有引力, alla personalità originale e poliedrica del regista Ryūsanji Shō 流山児祥 (n. 1947) con la sua troupe; il senso ludico con Daisan butai 第三舞台 di Kōkami Shōji 鴻上尚史 (n. 1958) o la spettacolarità di Daisan erochika di Kawamura Takeshi 川村毅 (n. 1959); i gruppi femminili Aoi tori, Nitosha, Jitensha kinkurō e altri;⁶⁵ la rivisitazione divertita del kabuki nel Gekidan Chōjūgiga 劇団鳥獣戯画 con Chinen Masafumi 知念正文 (n. 1950) o la nostalgia del neokabuki e il gusto delle metamorfosi invenzioni e trasformismi con *onnagata* (Sasai Eisuke 篠井栄介, n. 1958) in Hanagumi shibai 花組芝居 con Kanō Yukikazu 加納幸和 (n. 1960); l'assurdo grottesco e la sperimentazione multiculturale e la grandiosità di Papa Tarafumara パパ・タラフマラ di Koike Hiroshi 小池博史 (n. 1956) o il gusto dell'avventura con Gekidan☆Shinkansen 劇団☆新感線, o ancora il raffinato stile intellettuale metropolitano di NOISE di Kisaragi Koharu 如月小春 (1956-2000) in cui suoni e immagini si combinano in performance.⁶⁶

Noda Hideki a un certo punto, nel 1992, chiude però la favolosa stagione di Yume no yūminsha 夢の遊眠社, il suo mitico gruppo, giunto al suo culmine di gloria approdando anche a uscite internazionali, al festival di Edimburgo o di New York, e si prende una pausa, con un anno di studio (1992-93) che lo conduce a Londra. Ritemprato dal soggiorno londinese, torna più maturo e saldo per intraprendere con sicurezza il ruolo non più solo di autore-regista-attore di un proprio gruppo ma per fare anche con varietà di esperienze il regista per altri autori e altre compagnie. Nel 2001 inizia anche la collaborazione con l'attore kabuki Nakamura Kankurō (Kanzaburō XVIII) cimentandosi in regie per il repertorio kabuki rivisitato alla sua maniera.

Più acuminata critica sociale si percepisce nel fondo dei lavori di **Watanabe Eri** 渡辺えり (n. 1955), autrice e attrice a un tempo dei suoi spettacoli con gruppi femminili, oltre che riconosciuta interprete in drammi o sceneggiati televisivi.

Con simiglianze con Kara Jūrō per l'incastonarsi di storie una dentro l'altra, con affinità forse generazionali con Noda Hideki, per il ricorso a protagonisti adolescenti, tuttavia le sue opere hanno sprazzi che emergono dal racconto intimo e trovano un indugio amorevole e duro verso la realtà, con personaggi giovani ma anche di mezza età delusi. In essi differenze generazionali o tematiche femminili – trattate con forte rivendicazione anche da Kishida Rio 岸田理生 (1946-2003) che aveva esordito nella scrittura drammatica con Terayama – specchio di un'evoluzione esistenziale, pronunciano un raggelante atto

il Tōkyō vaudeville show, Tōkyō kandechi e Tōkyō ichikumi, tutte e tre compagnie improntate a comicità e una vena umoristica fondate sullo spirito di affiatamento tra gli interpreti.

⁶⁵ Vedasi capitolo nono del presente volume.

⁶⁶ Vedasi capitolo nono del presente volume.

di accusa senza indulgere, tra tratti surrealisti e teatro dell'assurdo, in una propensione al distacco dalla realtà e alla miscela di differenti effetti e stili. Nelle opere incentrate su giovani (*shōnen mono* 少年物) sul modello dell'«eterno fanciullo» simboleggiato da Peter Pan, frequenti in questa stagione, affiorano comicità e autismo, solitudine e tecnologia, gioco e divertimento, narrazione fantastica e interiore, atmosfera da favola, problemi della quotidianità (bullismo e altro) e cacce al tesoro, interrelazioni con i manga del maestro Mizuki Shigeru 水木しげる (n. 1922) o altri fumettisti, stimoli di fantasticherie, dimensione onirica e presenze fantasmatiche, con trapassi di dimensione tra vivi e morti. E nella maturità questi motivi lasciano spazio a rimorsi e rimpianti, temi della memoria, mente e coscienza, problemi dell'umanità e responsabilità individuali, uomo e natura, solidarietà di gruppo e condivisione di dedizione e ristrettezze economiche. La drammaturga narra una storia dentro l'altra con una calligrafia di desolazione antilirica, con la cordialità, seducente simpatia e ruvidezza di una scrittura scenica che traccia un'amara parabola sugli incerti confini tra intimità e solitudine, con la partecipazione diretta degli attori alla creazione del testo spettacolare in un processo di sviluppo e crescita progressivi di attore e personaggio.

Quiete, frantumazioni e innesti tecnologici

Tra le esaltanti novità degli anni '80 c'era stato l'ingresso di ingenti sponsorizzazioni da parte delle grandi imprese del Sol Levante disposte a investire nelle produzioni culturali e anche nello spettacolo, nei teatri, nelle sale e nelle compagnie, in un'atmosfera di euforia e consistenti disponibilità economiche: da Wacoal al Seibu Sezon group con i loro teatri, al Tōkyū group con il Bunkamura che poi darà vita al Theatre Cocoon, a Matsushita (Panasonic) con il palcoscenico dedicato a Shakespeare (Panasonic Globe za), a Mitsubishi, da Kintetsu nell'area di Ōsaka, al Daiei Group a Kōbe, agli investimenti sui musical di Broadway di Suntory, Terebi Asahi, TBS, Kadokawa shoten ecc.

A questa svolta strutturale, sul piano dei contenuti nel mondo fittizio delle scene si era accompagnata una viva propensione a voli dell'immaginazione. In particolare, come in parte accennato, ricorrenti erano le storie proiettate verso universi di un futuro imminente, verso visioni apocalittiche, ambientazioni tra rovine di una guerra post-atomica, compresenze di umani e androidi, da Daisan butai a Daisan erochika, in un contesto di sempre più vasta circolazione delle informazioni, di sviluppo dei media, di diffusione di produzioni e cinematografie di fantascienza, di influsso di analoghi prodotti americani. Se il teatro fino ad allora aveva guardato alla dialettica tra passato e presente, ora invece lo sguardo si volge verso il passato, percepito come freschezza e novità, e verso il futuro, presentito con la nostalgia di chi sin da bambino l'ha

frequentato nei sogni e nei giochi. L'atmosfera, pur in un benessere diffuso, è di inquietudine da fin de siècle, ad es. con Ikuta Yorozu 生田萬 (n. 1949), con il suo *Buriki no dōbutsuen* ブリキの動物園 (Lo zoo di latta, 1992), che richiama esplicitamente lo zoo di vetro di Tennessee Williams ma si perde nello spazio infinito e guarda con nostalgia al globo terrestre proiettato verso un destino di rovina. Ma certamente si ispira anche al precursore del genere, ossia *Hogiuta* 寿歌 (Canto augurale, 1979) di Kitamura Sō 北村想 (n. 1952), dove però l'epopea di sopravvissuti a una guerra nucleare, un uomo e una donna artisti in viaggio, si risolve con la gustosa umanità del dialetto di Ōsaka nei loro incontri con strani personaggi erranti. Così in spettacoli di Daisan butai, in *Tenshi wa hitomi wo tojite* 天使は瞳を閉じて (Gli angeli chiudendo le pupille, 1988) la fine del mondo è provocata da un incidente nucleare dovuto alla fusione di reattori d'una centrale – che richiama in quegli anni quello di Černobyl e oggi, ahimé, quello di Fukushima – e tratteggia una metropoli protetta sotto una cappa enorme, trasparente morbida e estensibile, che per molti versi nella struttura è specchio della società giapponese. Così nel gruppo Daisan erochika *Nippon wōzu* ニッポン・ウォーズ (Nippon wars, 1984), e altri episodi in serie, inscena un sommergibile con androidi che si ribellano contro gli umani e si rifà alla fantascienza americana, al fumetto e animazione AKIRA di Ōtomo Katsuhiro 大友克洋 (n. 1954), a motivi colti dal film *Blade Runner*, con uno spirito tuttavia non cupo e fosco, bensì carico di umorismo in frequenti aperture verso una dimensione metateatrale.

Ma nel 1991 si assiste allo scoppio della bolla finanziaria e il panorama socio-economico muta repentinamente volto. Negli anni '90, tuttavia, in compenso si assiste alla massiccia entrata in campo delle amministrazioni o degli enti locali che investono direttamente nella cultura, non solo con la costruzione di infrastrutture, centri culturali, spazi multifunzionali, palcoscenici e musei, ma anche con un intervento diretto sulla produzione estetica: come l'amministrazione della città di Mito che si affida alla direzione artistica di Suzuki Tadashi, o municipalità nella prefettura di Kanagawa che incaricano Ōta Shōgo per il centro culturale cittadino, o nella provincia di Hyōgo che si affidano a Yamazaki Masakazu, fino a pervenire a livello di potere centrale all'istituzione nel 1990 dell'ente per la promozione delle Arti e la Cultura (Japan Arts Council) che, oltre a sovrintendere ai teatri nazionali, inizia a offrire contributi ai piccoli gruppi teatrali.

Alla spettacolarità e prodigalità di fantasia creativa nella festa del pieno della bolla speculativa, dopo lo scoppio, di riflesso si contrappone una pronta reazione orientate in molteplici direzioni, a cominciare da ristrutturazione e ricostruzione del senso del teatro e delle sue manifestazioni secondo almeno tre direttrici evidenti: la riscoperta della tradizione e del classico; il ritorno al

‘racconto’; la predilezione per un teatro silenzioso.⁶⁷ Il recupero dei classici, iniziato sull’onda lunga già negli anni ’80, prosegue nello *shingeki*, nel teatro commerciale di intrattenimento, nei grandi teatri, ma si riverbera anche nelle produzioni creative e frementi dei piccoli gruppi, all’insegna di Shakespeare, Čechov, i tragici greci, fino a Tennessee Williams o Thornton Wilder, e altre rivisitazioni, quali quelle originali del regista Matsumoto Osamu 松本修 (n. 1955) e la compagnia MODE.

Il ritorno alla centralità della storia da raccontare si palesa nell’opera di Katō Ken’ichi 加藤健一 (n. 1949) e il suo gruppo, o in Mitani Kōki 三谷幸喜 (n. 1961) con il suo umorismo di qualità, o nella troupe nippo-coreana Shinjuku ryōzanpaku, guidato dal regista Kim Sujin 金盾進 (n. 1954), l’attrice Kim Kumija 金久美子 (n. 1958), l’attore Musaka Naomasa 六平直政 (n. 1954) e altri con *Ningyo densetsu* 人魚伝説 (La leggenda degli uomini pesce/sirene, 1990) del drammaturgo Chong Wishin 鄭義信 (n. 1957). Così la forte propensione al racconto riemerge nei lavori di autori come Sakate Yōji 坂手洋二 (n. 1962), con il gruppo Rinkōgun 隣光群, che pure non trascura i temi sociali e anche politici, del passato e di urgente attualità, che avevano caratterizzato la formidabile ondata del teatro underground.

Ma la terza tendenza, contro l’urlo e la protesta, l’appariscenza e l’impatto travolgente e coinvolgente del teatro di contestazione, vede l’inclinazione verso un teatro silenzioso, pacato, discreto e sobrio, che nel passato era tuttavia stato in parte anticipato da artisti come Betsuyaku Minoru o come Ōta Shōgo. Così appaiono drammaturghi-registi quali Iwamatsu Ryō 岩松了 (n. 1952), che per Tōkyō kandenchi ritrae anche con tratti comici la quotidianità della vita di quartiere, o Miyazawa Akio 宮沢章夫 (n. 1956), in cui dalla realtà affiorano però aspetti inquietanti, memorie e amnesie, ricordi rimossi, misteri, mentre i dialoghi nel loro procedere lento si punteggiano di incomprensioni, fraintesi, equivoci, pause, dubbi.

Una quarta tendenza è il progressivo allentamento della coesione fortissima, dell’autosufficienza autocratica delle compagnie, che erano per lo più l’unità-base del movimento dei piccoli teatri in Giappone, ossia comunità compatte e solidali raccolte intorno a un regista, a un autore, a volte anche attore (comunque riuniti in una o due figure di leader carismatici), che realizzavano creazioni sceniche fatte in casa dai membri della troupe stessa nei propri luoghi/palcoscenici con i propri attori secondo intenti e metodi insieme perseguiti. Ora invece, in parallelo, si registra l’avanzare inesorabile anche di spettacoli concepiti appositamente per la singola produzione con una compagnia radunata ad hoc,⁶⁸ con ospiti ‘esterni’ provenienti da altri gruppi o indipendenti e,

⁶⁷ Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 238-246.

⁶⁸ Così in larga misura operava già Tsuka Kōhei e vi sono anche gruppi particolari che, ad es. Jitensha kinkurūto, scritturano di volta in volta gli attori da affiancare al cast fisso costituito

nel senso inverso, si assiste a uscite di membri delle compagnie verso produzioni di altri. Aumentano così anche gli attori *freelance* che arricchiscono in tal modo il proprio bagaglio interpretativo, competenze, repertorio e generi, superando la tendenza alla maniera, all'irrigidimento in stilemi, alla dipendenza eccessiva dal metodo costruito e perpetuato all'interno della singola troupe e arricchendo la compagnia ospite di nuovi stimolanti apporti.⁶⁹ Tra le cause di queste sostanziali metamorfosi, si possono individuare l'appannarsi delle figure di leader, le maggiori mobilità e opportunità di interscambio, i mutamenti sociali nelle dinamiche del gruppo, il mutamento del pubblico che in generale più che la ripetizione di un repertorio consolidato e di provato successo predilige l'incessante novità di nuove produzioni, con rinnovate combinazioni di interpreti, con accostamenti e mescolanze inediti, sotto la coreografia e la direzione artistica di registi emergenti o affermati messi incessantemente alla prova. Ma – e questo è il rischio di questi tentativi – non sempre la freschezza eccitante dell'esperienza e il composto eterogeneo di artisti provenienti da diverse compagnie e formazioni e metodi, anche in tensione e dialettica efficace, trovano un giusto equilibrio e danno un risultato non stridente, convincente per omogeneità o esito estetico. In compenso, alcuni gruppi, come MODE di Matsumoto Osamu, o Aoi tori o la regista Kino Hana 木野花 (n. 1948), per superare la presenza sedimentata di stilemi recitativi, di abitudini consolidate degli attori di volta in volta coinvolti nei loro spettacoli, li sottopongono a dure e estenuanti 'prove all'impronta', in cui la ripetizione sempre variata delle parti mira a spogliarli progressivamente di tecniche, espedienti e artifici sedimentati, dello stile personale assunto a abitudine costruito nel corso della carriera, nelle esperienze passate, per giungere infine a un'inedita freschezza nel confronto con il nuovo ruolo.

A questa nuova generazione, tra i moltissimi, appartengono due nomi noti anche in Europa, **Hirata Oriza** 平田オリザ (n. 1962)⁷⁰ e, più di recente, **Okada Toshiki** 岡田俊樹 (n. 1973).

Il primo è il fortunato leader del gruppo Seinendan 青年団 e gestisce un proprio teatro, il Komaba Agora gekijō こまばアゴラ劇場. Al teatro gridato, urlato degli anni '60 o '80, alla velocità e vivacità forzate dei predecessori, egli intende contrapporre la realtà delle cose così come sono, facendo recedere la soggettività e facendo parlare le cose stesse, mostrandole così come sono nella loro semplicità e drammaticità. Così prospetta un teatro pacato, silenzioso, un eloquio 'naturale' di cui ha anche teorizzato una sua estetica e tecnica. Egli la chiama teoria teatrale del linguaggio parlato contemporaneo: a suo av-

dalle attrici della compagnia.

⁶⁹ Yoneya Naoko, "Gendai engeki no atarashii ugoki", *Gendai engeki 60's-90's*, cit., pp. 160-163.

⁷⁰ Vedasi capitolo ottavo del presente volume.

viso, il teatro moderno in Giappone è venuto assegnando maggior peso all'introduzione e alla traduzione del teatro euroamericano e anche la creazione di testi drammatici si è sviluppata dunque seguendo la traiettoria delle teorie occidentali. Di conseguenza nel teatro giapponese sia lo stile, sia il tono, sia la struttura logica dei dialoghi presentano delle forzature che l'hanno allontanato rispetto dalla lingua giapponese comune e, per assegnarle sostanza di realtà, gli attori nella recitazione e nei gesti hanno elaborato forme distorte. La sua teoria di un teatro fondato su un linguaggio parlato odierno si propone una riforma di questo, dal momento che la quotidianità delle persone comuni non è fatta di successioni di eventi drammatici, bensì di un tempo spesso coperto da momenti tranquilli, calmi e sereni, freddi e distanti, e la semplice presenza degli uomini in scena di per sé è sufficientemente teatrale, ricca di sorprese. I suoi spettacoli si presentano dunque recitati con toni sommessi, talvolta impercettibili e non nettamente distinti come parola declamata o proferita; i dialoghi tra coppie multiple procedono in parallelo; gli attori si parlano anche con le spalle rivolte al pubblico; i personaggi procedono nei loro dialoghi in maniera piana e monotona. In questo si manifesta il suo ideale e l'intento di ricostruire sul palcoscenico una parola 'naturale', il linguaggio che dovrebbero avere i giapponesi, in una riconsiderazione delle concezioni teatrali finora formulate in maniera distante dalla lingua giapponese come essa è.

Tuttavia, con un modo smalzato di fare teatro, anche ad uso d'occidente, e con una teoria a uso del Giappone, ha culminato negli anni recenti con astute sperimentazioni provocatorie di umano e robotico, portando sulla scena degli androidi, agghiaccianti marionette di sorprendente perfezione che a differenza del bunraku non si caricano di una forza emotiva tracimante, esprimendo il dolore umano più di un qualunque attore in carne e ossa, bensì portano all'estremo la sua idea d'un teatro quieto, sobrio, che da naturale si è fatto asettico, insensibile, e infine disumanizzato. Nel segno dell'abilità del Giappone nell'ibridare le proprie idee con quelle di altri popoli e civiltà, nel segno dell'accesa propensione a meccanizzazione e robotica, la messa in scena fugge in senso inverso rispetto a altri gruppi: rifugge da ritorni all'origine, alla fonte, al primitivo e al barbaro, non insegue un legame rivivificante arcaismo-vitalità, ma persegue invece l'emblema dell'ultramodernità, la supremazia dell'elettronico-tecnologico, annulla sentimento, 'teatralità' e finzione, in nome dell'artificiale, il paradosso della postmodernità. Re-dinamizzando un corpo sociale senescente non con l'umanità dello scandalo di corpo e passioni dell'attore, non con l'eros della presenza fisica di corpi esibiti sulla scena, ma con l'artificialità di automi perfettamente programmati e soggetti al loro programmatore/regista. L'asciuttezza dello sguardo, il dialogo secco, la snellezza delle strutture narrative, la concentrazione espressiva delle sequenze, l'interrelazione tra generi organizzato in microsequenze culmina nell'egemonia del-

la tecnica trasformatrice e disumanizzante in una scrittura ‘naturale’ che odora di postmoderno, tanto ingegnosa da sembrare fredda e patinata.

Okada Toshiki 岡田利規 (n. 1973), alla guida del gruppo chelfitsch チェルフイツチュ, distorsione del termine *selfish*, scrive sul palcoscenico storie appena abbozzate infestate da un gorgo di voci faticose e sovrapposte, spezzate, ripetitive, singhiozzanti e cariche di tic e ossessioni. Una maniera singolare, aspra e ingegnosa, forse borderline, fluttuante o psicotica, che evita il senso che ogni espressione del volto dà alla parola o che la parola dà a se stessa – senso che trasforma i gesti sulla scena in azioni – risolvendo le voci in monologhi-narrazioni ripetitive, fasce di sonorità enigmatiche, movenze inconsulte e iterate e isteriche, in un linguaggio sperimentale che sembra satira delle scorie di un goffo linguaggio aziendale o degli analocuti inconcludenti fatti di linguaggio strascicato, sciatto e ripetitivo, delle parlate e dei gerghi giovanili. Gli sviluppi delle vicende, già molto destrutturate, se esistono, si intrecciano con i commenti su di essa di molteplici ‘personaggi’ (es. *Sangatsu no itsukakan* 三月の5日間, premio per testi drammatici Kishida Kunio nel 2004). Negli assoli degli attori, narrazione di ‘personaggi’ anonimi, giovani sproloquianti, egli asseconda, aspetta, ne sottolinea all’impronta ogni minima variazione, ne cattura i momenti più sfuggenti: fulmineo e beffardo riepilogo di vite di cui non resta che un contorno vuoto, una manciata di versi. La banalità dei dialoghi è solo citazione di un oggi rumoroso e confuso attraverso cui si intravedono derive umane, senza attese di riscatto, speranze o disincanti. Non è più teatro che scruta la realtà esterna o sprofonda nell’inconscio, ma una partitura di balbuzie, gesti di nevrosi, sguardi assorti o persi, mentre la voce accosta toni di pacato buonsenso a argomenti del tutto dissennati. A fornire mille bagliori diversi a quel profluvio di parole basta il riflesso che scorgiamo nei tic nervosi dei gesti. Non tentando imitazioni magistrali, che risulterebbero tanto roboanti quanto di superficie, di un linguaggio magnifloquente come quello di Mishima, né di quello esagerato e iperbolico, o sovversivo e debordante come in Kara, né di quello asciutto e sobrio di Betsuyaku o Shimizu Kunio, Okada fa sciorinare ai suoi ‘attori/personaggi’ una logorrea sempre più necessaria a riempire il vuoto, nel tentativo di far breccia nell’inconscio, nei gesti riflessi. C’è molto di ‘contemporaneo’ che sembra cogliere gli umori di un’epoca in cui la creazione scenica trascende di continuo i suoi confini meramente estetici, abbatte le barriere della finzione per diventare laboratorio di idee, contenitore di storie umane, inconsapevole (?) voce del disagio e della sofferenza, ma assai di rado strumento di intervento sociale. Le frasi dinamiche, incessantemente incompiute, sono intrappolate entro claustrofobiche pareti/sequenze, accompagnate da reiterati gesti stereotipati condotti con disinvolta o inavvertita scompostezza rispetto ai modelli di genere, foriera di uno straniante effetto autistico, o quasi schizofrenico, confuso, ansioso o distante, inquieto o pacato, tremulo e inibito.

Intersezioni, frammenti e fuggevole precarietà

Nella complessità degli anni più recenti bisogna sapersi districare tra le mille manifestazioni e metamorfosi proteiformi di una scena contemporanea sempre mutevole e cangiante. Arduo è riconoscere in questo crogiuolo degli snodi fondamentali della storia del teatro, o della danza contemporanea: alcuni dei momenti cardine della stagione e della nuova generazione d'artisti sono evidenti in alcune prove che ciascuno degli autori che mi hanno affiancato hanno cercato di individuare.⁷¹

In tale vastissimo arco cromatico si stagliano esiti multiformi: tra puntigliose rappresentazioni delle vicende shakespeariane o accurate proposte di altri classici del canone occidentale, sempre rispettose, mai dissacranti o sgangherate, a volte più disinvoltate e spigliate; tra squarci di luce, che promanano dalle scene e dai luoghi, e fulmineo precipitare nelle tenebre di dramma degli eventi; tra ricerche sull'identità, con anonime figure che provano e cambiano nevroticamente, che si agitano inquiete sui palcoscenici e fuori; tra una comicità esuberante che frequenta e predilige il nonsense o l'assurdo; tra gli estremi di una dimensione verbale scabra che aspira al nulla e una volontà di restituire sentimenti più universali anche solo tramite la presenza di uomini sulla scena. In tale arcobaleno tematico e spirituale, parole e gesti si fanno talora incandescenti, o tersi e limpidi per asettico lindore, in una straordinaria temperie ludica formata da migliaia di individui ognuno dotato di una sua grammatica originale, talora di intelligenza fremente e vivida.

In generale si può riconoscere un'altissima professionalità a tutti i livelli, dalla regia alla danza, dalla recitazione alla scenografia: ciascun regista artista uomo di teatro coreografo danzatore ha la statura della straordinaria competenza e si fa spalleggiare da attori e collaboratori di provata destrezza.

Ma si riscontra anche una sensazione di provvisorietà, la presenza di formule da cantiere aperto ancora in fase di elaborazione. Sia nella danza che nel teatro traspaiono molteplicità di sguardi e prospettive più che aspettative del prodotto finito, metamorfosi figurative del reale sempre sfuggenti. Difficile è dunque tracciare o individuare le caratteristiche più spiccate, tra varietà, interdisciplinarietà, interazioni e contaminazioni. In una ricognizione di un vasto e sfaccettato campionario, un caleidoscopio multiforme, forse si possono elencare solo alcuni snodi tematici: così oltre al profondo legame con la tradizione, o al suo diniego, si presenta la propensione alla combinazione eterogenea di diversità, la trama intrecciata di una scrittura di tessere, elementi molteplici, accostamenti di dissimili, intermittenze, un organismo fascinoso e complesso di collages; la permanenza di tracce cospicue di linguaggi spe-

⁷¹ Si vedano in particolare gli ultimi due capitoli, nono e decimo, sulle tendenze più recenti della scena, da recitazione a danza/arte coreutica.

rimentali, d'avanguardia e conformismo, ma non omogenee, bensì irregolarmente distribuite e dosate.

Da un lato, luccica l'arte antica del levare, per sottrazione e riduzione all'essenziale, che trova nel *nō* il suo esempio classico più illustre; dall'altro riaffiora talvolta la profusione ridondante e debordante di colori immagini e segni che sono del kabuki, entrambe completamente reinventate. A queste propensioni estetiche si affiancano originali prove individuali o di gruppo intorno a una produttività incessante, una discontinuità feconda e questa creatività diffusa, disperata e meticolosa, questo agitarsi intorno al gusto e al bisogno del 'creare' e del 'fare' si rivelano come senso esistenziale a cui aggrapparsi per vivere, in una società incurante di tante sofferenze.

Da un lato, si manifesta la permanenza rassicurante e emozionante dei classici, del canone occidentale, con Shakespeare e l'opera musicale, il balletto e i musicals. Dall'altro permane il fascino del racconto, delle storie da raccontare, sempre nuove e multiformi, sia in una dimensione teatrale che metateatrale. Tuttavia la narrazione sulla scena via via si sfrangia, subentra l'inconcluso: il frammentismo di tono associativo e divagante, cifra espressiva delle nuove generazioni della precarietà, un barbagliare di frammenti, di trame esilissime. La vita interiore liberata da ogni peso diventa esperienza struggente di una ricerca dell'infinito che intreccia mirabilmente ricordo e riflessione poetica, ovvero sfuma tenue in pura e gelida leggerezza. L'assenza apparente di un nucleo tematico che non sia l'autenticità delle esistenze presenta solamente fili, ombre, allusioni, ricerca di semplicità, autenticità, sgomento e inquietezza, l'accontentarsi del finito, della discontinuità innegabile dell'esistenza.

Se nella tradizione, nel kabuki o nel teatro dei burattini, si presentava anche la maestria/magia nel frastornare lo spettatore tra una mole ingente di personaggi e azioni, questo si semplifica oggi di necessità in gruppi minimali, pochi interpreti, singoli artisti che con grande mobilità si distribuiscono tra Giappone Europa America, l'oltremare o i palcoscenici sparsi nella metropoli.

L'enorme dovizia di gruppi e eventi scenici si fa testimone di un rapido ricambio generazionale e di uno snellimento rispetto a un passato più espansivo e prodigo, anche per disponibilità economiche; d'altro canto riscuotono unanimi consensi accadimenti dove ogni singolo, solitario, si abbandona sulla scena e fuori la scena a impressioni personali, in un continuo sovrapporsi di realtà e finzione, in associazione imprevista di situazioni e figure, in una sorta di suggestivo cortocircuito poetico e biografico, in cui a fine spettacolo l'artista dialoga con il pubblico, risponde, chiarisce, confessa.

In Italia talora il teatro non sembra più in grado di catturare la realtà con i meri artifici della finzione, e un linguaggio con grandi apparati scenografici, costumi d'epoca, recitazione impostata ecc. rischiano di non essere più credibili; si tende a ripiegare su un teatro che per ritrovare una sua verità non può limitarsi a sviluppare una trama, ma tende a riflettere su se stesso, a

osservarsi dall'esterno, a discutere criticamente sul come e perché, rappresentare in incessanti operazioni di smontaggio e rimontaggio,⁷² in una negazione dell'azione con una ulteriore affermazione del pensiero, della riflessione, del sentimento ma in definitiva della parola. Si compiono sforzi per strappare i grandi classici del teatro dai loro contesti, per farne taglienti schegge di vita. Ovvero si vuole scavalcare la finzione per cercare di arrivare alla verità, con il manifesto di intenti di un teatro che graffia e fa male, che vorrebbe essere il massimo della verità ma è al tempo stesso il massimo dell'artificio.

In Giappone, in rivolta contro il grigiore o lo squallore quotidiano, mentre la cronaca smentisce la fine della tragedia con le sue passioni furenti e 'inspiegabili' e conferma al contempo l'affievolirsi e lo stingersi dei sentimenti (umani), nuovi e antichi testi o trame sceniche possono comunque diventare riflessi di un'angoscia personale, parlare per un attimo al presente devastato, con poesia, riprese strazianti, passi di danza, trovate divertenti o talvolta superflue, ripetitive.

Tuttavia grande partecipazione di pubblico riscuotono anche le situazioni d'umorismo sfrenato e nonsense, la parodia e la 'riscrittura', la comicità che è liberazione, giovialità che si fa finalmente sguaiata, libera da vincoli, a briglie sciolte, nell'impulso verso il gioco, verso uno svago contro il dominio sociale di contegno e decoro costanti. D'altro canto, gli spettacoli 'seri' corrono sull'ambiguo confine tra vero e finto, tra realtà e finzione, nel ricordo e nella ricerca di una bellezza perduta, irraggiungibile, e nel degrado che ci circonda si dibattono nella difficoltà di dare al dolore allo stato puro una qualsiasi forma drammaturgica.

Uno dei grandi temi dell'episteme giapponese è il vivere nel fluire del tempo: l'evanescenza del criterio della durata, del non persistere di oggetti, individui, eventi, tempo, si congiungono con vite aggrovigliate e intense alla deriva, manifestando sovente una relazione tenue, eppure sempre presente, con la realtà. La visionarietà delle trame o delle coreografie si congiunge con una fluidità tecnica e una scioltezza, lentezza e ossessione, affetti e automatismi, con spirito immaginifico sempre più surrealistico e straniante, oggi venato talvolta da un fondo cupo di realtà ma mai da un minimalismo arido.

Gli immaginari di un futuro imminente o incombente, di metropoli alla *Blade Runner*, di ere post-atomiche dopo l'incidente di Černobyl degli anni '80, d'altro canto, con Fukushima sono tornati attuali. Ma ora, superando luoghi comuni e rimestamenti, lasciando da parte filoni cinematografici ormai abusati, lo sguardo sul fluire del mondo ricorre come parte di una visione cosmica tesa a ricreare mondi/microcosmi in fuggevole divenire. Sui palcoscenici non si compie dunque nulla di fragoroso ma si percepisce il senso perdurante e vago della precarietà delle cose e dell'incertezza, e la lieve e profonda ricerca

⁷² R. Palazzi, *Il Sole 24 ore*, 17.11.2013.

di meraviglia e emozione, quasi infantile, contro la desolazione antilirica del presente, la ricerca di un chiaroscuro emotivo e di un'armonia fuggente, tremula, fragile, forse perduta o non più attingibile, ma emozione da perseguire.

Nella pratica della scena, la presenza di un 'tutto studiato', ossessivamente provato e scrupolosamente reiterato, prevale su un 'tutto all'improvviso', quell'imprevisto che lascerebbe figurarsi ipotesi, potenzialità, legami e sviluppi. Anche se non mancano gruppi che perseguono la recitazione all'improvviso, come Aoi tori o altri, che perseguono il brivido dell'incontro degli interpreti come in una jam session. Se il nuovo assetto del mondo e della società disorientano, si ondeggia tra 'quotidianità' e 'fantastico' di prospettiva quasi 'romantica', e il pensiero di un'epoca tende a declinare sempre attratto dal nulla.

Scene allusive si presentano costantemente protese verso un metaforico aldilà/oltre, oppure si propende verso il tema cruciale della vita, l'esistenza, o sul rapporto amore-morte, su passionalità declinate in ogni espressione del corpo, esaltando la figura dell'attore inscritta come nel kabuki in splendidi scenari in una prospettiva bidimensionale o pluridimensionale. A questi motivi si alternano iridescenze visionarie, linguistiche, corporee, anche psichiche, anche se mai torbide, solo sfumate nel segno di superficialità e leggerezza, o incastonate in foreste intricate e quasi impenetrabili di segni e d'artifici.

D'altro canto, sul piano delle materie dell'espressione, le dimensioni e le possibilità della scena e dei linguaggi vanno oggi ampliandosi e modificando i propri equilibri, con l'irrompere del tecnologico, di protesi artificiali, di presenze robotiche e con l'ibridazione, l'accesa commistione cibernetica di innesti con l'umano, già suggeriti dalla fantascienza negli anni '80, anche con effetti umoristici, e riproposti ora da Hirata Oriza sull'onda dell'ulteriore enorme avanzamento tecnologico. Si è compiuto il superamento dei limiti uomo e androide, laddove sempre più la quotidianità l'impone al comune cittadino nelle sue azioni più normali e banali dell'esistenza, che in apparenza mirano a rendere tutto il più agevole...e intanto accresce il disagio, che è di altra natura e sempre più radicato. E scontata è l'irruzione sempre più massiccia del multimediale, la proliferazione di performances con i nuovi media, una nuova drammaturgia e coreutica ipertecnologica.

In effetti, spettacoli che giocano sull'incessante passaggio dal testo al commento del testo, in uso in Italia, dove prevale la razionalizzazione o un'incessante e invadente discorsività, l'eccedenza logorroica del verbale, in Giappone sono sostituiti da apparizioni, da un prevalere dell'iconico, del visivo e uditivo-musicale anche ossessivo: la diminuzione delle parole si concretizza in una tendenza alla performance, alla creazione spaziale attraverso musica e arti scenografiche ma sempre dunque inscritta e fuggitiva nel tempo.

Tentativi di deformare il tempo, prolungandolo in lentezza rallentata o comprimendolo in brevità iperaccelerata, si traducono in una ricerca che concen-

tra percezione e riflessione proprio sullo scorrere del tempo, ma talora finisce con lo smarrire la strada delle emozioni che scaturiscono da una tecnica invisibile, dalla fragilità del corpo, dalle sue zone d'ombra, e sceglie piuttosto di confidare nella sicurezza e nella perfezione tecnica di un corpo perfettamente disciplinato. Ma, se pure mascherato dietro una bellezza esteriore, il gioco scenico o coreografico in molti casi si riverbera in gesti o azioni in cui la componente affettuosa è emotivamente sempre viva e vibra internamente di consonanza con il pubblico e la sua realtà.

Talora le creazioni sulla scena si prospettano come esperienze chiuse in una crisalide di disperazione, palesando la lucidità di fronte alla morte (e il fluire del tempo): senza più illusione di trionfi tramite scrittura, parola e poesia, i palcoscenici/luoghi teatrali talvolta esprimono la visione tragica di un'apocalisse senza palingenesi. Un lucido sguardo indagatore, pur non avendo potenza luminosa, tenta di rischiarare l'oscuro della vita, della psiche, della società.

Talora gli spettacoli suggeriscono anche un mondo arcano, dimensioni parallele, un castello incantato di gesti e visioni, non più intrise di fermenti pre-romantici ma di gusto post-moderno. Le infinite possibilità della ricerca coreutica, nell'assenza di una calda umanità necessaria a tanta danza contemporanea spesso compiaciuta dei suoi virtuosismi, perseguono una scrittura ricca di stilemi assolutamente nuovi, usi sonori e timbrici avventurosi e sperimentali, si giustappongono all'irruzione di un nostalgico e commovente lirismo.

La tendenza alla dissoluzione, attraverso linguaggi variegati e affascinanti, si affianca al richiamo di modelli, archetipi, suggestioni e reciproci rimandi, l'estetica della memoria e della citazione. La policromia dei sensi e il ritorno esacerbato dell'arcaismo – che nella danza della nostra tradizione significa un ritorno al lascito greco classico, e nella tradizione giapponese significa il ritorno alle radici primordiali della civiltà rurale – anche fondendosi con l'ipertecnologia, generano una coreutica/azione scenica che persegue di proposito l'abbandono in trance, l'euforia, l'impulso a riempire di passioni e sensazioni sovraccitate lo spazio vacante in scena. Gli assoli spesso selvaggi vengono a comporre quadri di follia invasata, vertigine sensuale, squarci ancestrali o brutture della civiltà, in un rapporto con il processo creativo tra licenze e derive, erranze e transitorietà, nella sete di rappresentare attraverso la creatività e nel tentativo imprescindibile di rigenerare il teatro.

Ma, con raffinata sensibilità metropolitana, su altro versante si costruiscono sapientemente affreschi onirici di gusto contemporaneo, di algida e sofisticata freddezza, di limpido nitore. E d'altro canto, in tanta fuggevolezza virtuale, nell'inconsistenza di sentimenti e immagini, affiora impellente la necessità della centralità del luogo e dell'oggetto fisico, del corpo e delle sensazioni ed emozioni in diretta e in divenire, palpabili, che del teatro nella compresenza di pubblico e 'attori' sono statuto essenziale e vitale. Si riafferma il valore in-

controvertibile e irrinunciabile dell'esperienza diretta e unica dello spettacolo dal vivo, delle sensazioni che solo esso ci può regalare e che null'altro potrà sostituire.

Difficile è dunque, in queste discordanti tendenze, riuscire a evidenziare le mille lucenti sfaccettature, ma anche il buio e la speranza della creatività, la violenza possente e anche la molteplicità e l'inquietudine, la professionalità e anche la spontanea e finissima delicatezza del mondo della scena, e fuori della scena, del Giappone contemporaneo. Ma per lo meno sarebbe utile pervenire all'individuazione dei fili robusti che percorrono e reggono quel tessuto così complesso, ornato e policromo.

In questo volume, come manifestano gli ultimi capitoli, non si è esitato a cogliere la sfida con piglio interdisciplinare, senza illudersi di poter catturare un nodo d'oro che tutto tenga insieme, ne decifri il senso ultimo e ne delinei l'anima genuina. Confidiamo comunque che sia riuscito a dipingere un affresco dell'orizzonte in cui il teatro si trova immerso e mostri in filigrana la molteplicità, animato dall'istanza di incontrare e comprendere un mondo che si rivela sempre più complesso laddove laboratori di idee, cantieri di tendenze, mille azzardi s'innervano lungo varie linee di ricerca.

Ripercorrere le straordinarie tappe del panorama culturale di una società in rapido, straordinario cambiamento, ridisegnare il mondo della scena nel Giappone odierno, dovrebbe aiutare a far percepire i modi in cui le pratiche umane forgiavano il mondo, l'immaginario e la conoscenza che di esso abbiamo. Il presente volume privilegia alcuni momenti tra i più significativi legati al cambiamento, uno spaccato della modernità e della contemporaneità: a questa stagione, ossia al dopoguerra in particolare e ad alcuni protagonisti è dedicato, nel soffermarsi su alcune di queste figure imprescindibili, di particolare rilievo a tutt'oggi di una stagione emozionante nelle espressioni estetiche contemporanee.

Bibliografia essenziale

- Gendai engeki 60's-90's*, Bessatsu Taiyō, Tōkyō, Heibonsha, 14.3.1991, pp. 168.
- Nihon no dentō geinō kōza, Buyō Engeki*, Nihon geijutsu bunka shinkōkai, Kokuritsu gekijō (*hen*) Hattori Yukio (*kanshū*), Tōkyō, Tankōsha, 2009, pp. 525.
- 20seiki no gikyoku, Nihon kindai gikyoku no sekai*, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai *hen*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 1998, pp. 404.
- 20seiki no gikyoku II, Gendai gikyoku no tenkai*, Nihon engeki gakkai, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai *hen*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002, pp. 480.
- 20seiki no gikyoku III, Gendai gikyoku no henbō*, Nihon engeki gakkai, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai *hen*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005, pp. 622.
- Performing Arts Network Japan, The Japan Foundation
<http://www.performingarts.jp/indexj.html>
- Theater Japan*, The Japan Foundation, 1989, 1993.
- Performing Arts Now in Japan*, The Japan Foundation, 1995.
- Performing Arts in Japan 2003*, The Japan Foundation, 2003.
- Performing Arts in Japan: Traditional Music Today*, The Japan Foundation, 2005.
- Theater in Japan: An Overview of Performing Arts and Artists*, The Japan Foundation, 2008.
- Akiba Tarō, *Nihon shingeki shi*, Tōkyō, Risōsha, 1955-1956 (1971), 2 voll.
- G. Azzaroni, M. Casari, *Asia il teatro che danza*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 378.
- P. Cagnoni, “Giappone” in *Enciclopedia del Teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 48-55.
- P. Cagnoni, *Scritti teatrali*, Venezia, Cafoscarina, 2006, pp. 200.
- K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 278.
- G. L. Coci (a cura di), *Japan Pop, Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne, 2013, pp. 716.
- P. Eckersall, E. Scheer, *The Ends of the 60's: Performance, Media and Contemporary Culture*, Sydney, UNSW and Performance Paradigm, 2006, pp. 167.
- P. Eckersall, *Theorizing the Angura Space: avant-garde performance and politics in Japan, 1960-2000*, Netherlands, Brill, 2006, pp. 240.
- P. Eckersall, Uchino T., Moriyama N., *Alternatives: Debating Theatre Culture In The Age Of Con-fusion*, Brussels, PIE Peter Lang, 2004, pp. 168.
- D. Keene, *Dawn to the West, Japanese Literature of the Modern Era (Poetry, Drama, Criticism)*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 391-497.
- D. G. Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the Return of the Gods*, New York, M. E. Sharpe, 1988, pp. 350.

- Jortner D., K. McDonald, K. J. Wetmore (ed.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, pp. 294.
- Kawatake Toshio, *Kindai engeki no tenkai*, Tōkyō, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 1982, pp. 236
- Matsumoto Kappei, *Nihon shingekishi: shingeki binbō monogatari*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1966, pp. 655.
- Nagahira Kazuo, *Kindai gikyoku no sekai*, Tōkyō, Tōkyō daigaku shuppankai, 1972, pp. 281.
- Ochi Haruo, *Meiji Taishō no gekibungaku, Nihon kindai gikyoku shi he no kokoromi*, Tōkyō, Hanawa shobō, 1971, pp. 520.
- B. Ortolani, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 472.
- G. Ottaviani, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Milano, Ponte alle Grazie, 1994, pp. 304.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Meiji-Taishō hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1985, pp. 601.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Taishō-Shōwa shoki hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1986, pp. 616.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Shōwa senzen hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1990, pp. 692.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Shōwa senchū hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1993-95, 3 voll.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi, Shōwa sengo hen*, Tōkyō, Hakusuisha, 1998, pp. 692.
- Ōzasa Yoshio, *Shin Nihon gendai engekishi*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 2009-2010, voll. 5.
- Ōzasa Yoshio, *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, Tōkyō, Gekishobō, 1980, pp. 285.
- Ōzasa Yoshio, *Sengo engeki wo utsu*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 2001, pp. 246.
- Ōzasa Yoshio, *Gendai engeki no mori*, Tōkyō, Kōdansha, 1993, pp. 443.
- Ōzasa Yoshio, *Dorama no seishinshi*, Tōkyō, Shinsuisha, 1983, pp. 265.
- B. Powell, *Japan's Modern Theatre: a Century of Change and Continuity*, London, Routledge/Curzon, 2002, pp. 248.
- J. T. Rimer, *Toward a Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, Princeton, Princeton University Press, 1974, pp. 317.
- R. T. Rolf e J. K. Gillespie (ed.), *Alternative Japanese Drama: ten plays*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992, pp. 376.
- B. Ruperti, "Gli anni del Meiji: l'incontro con l'Occidente", *Sipario*, nn. 507-508, gennaio 1991, pp. 20-26.

- B. Ruperti, “Il teatro della contemporaneità: il realismo stanislavskiano e il suo superamento”, *Sipario*, n. 509, marzo 1991, pp. 76-81.
- B. Ruperti, “La creazione di nuovi nō in epoca moderna – Il fascino inestimabile di un’arte”, *Prove di drammaturgia*, anno XVII, n. 1, febbraio 2012, pp. 12-18.
- N. Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Bari-Roma, Laterza, 2007, pp. 154.
- N. Savarese, “Oriente e Occidente” in *Enciclopedia del Teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 48-55 (pp. 598).
- N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari-Roma, Laterza, 2009, pp. 576.
- Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu: gendai engeki wa kataru*, Tōkyō, Riburopōto, 1983, pp. 498.
- Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995, pp. 246.
- Senda Akihiko, *Gendai engeki no chōryū*, Tōkyō, Shōgakkan, 2001, pp. 446.
- Senda Akihiko, *Sainō no mori: gendai engeki no tsukuritetchi*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 2005, pp. 280.
- SHŌYŌ KYŌKAI, Waseda daigaku Tsubouchi hakase kinen Engekihakubutsukan, *Engeki hyakka daijiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1960 e 1983, 6 voll.
- Sugai Yukio, *Kindai Nihon engeki ronsō shi*, Tōkyō, Miraisha, 1979, pp. 233.
- J. J. Tschudin, *La ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L’Harmattan, 1989, pp. 352.

MUTAMENTI DEL LINGUAGGIO
ESTETICO E SEGNO DELLA DANZA:
ANKOKU BUTŌ

Katja Centonze

*Per tale ragione, se si parla di maestri,
i miei maestri di butō sono i defunti.*

Hijikata Tatsumi¹

L'arte coreutica *ankoku butō* 暗黒舞踏 nasce come fenomeno autoctono nel Giappone del secondo dopoguerra. Questa forma di danza d'avanguardia investe campi poliedrici, spaziando dall'arte fino a inoltrarsi nell'indagine coreologica. Il suo fondatore, Hijikata Tatsumi 土方巽 (Akita, 1928-1986) e cofondatore Ōno Kazuo 大野一雄 (Hakodate, 1906-2010), hanno disseminato dei germi di rivoluzione scenica che nelle successive generazioni hanno contribuito a far crescere delle soluzioni artistiche disparate che sono raggruppate sotto la definizione più ampia di *butō* (o "Butoh", come diffusosi oltremare).² In linea di massima l'*ankoku butō* è contiguo alla crisi di un corpo che deve esprimere in maniera diversa dalla tradizione, dalla danza moderna e classica, l'atto performativo e la situazione della performance.

Restringere il suo quadro risulta sempre complesso, dal momento che chiama in gioco disparati problemi esegetici di tipo critico, storico, estetico. Nel confrontare la letteratura critica che accompagna il fenomeno e le opinioni e posizioni prese dagli stessi danzatori o testimoni emergono delle evidenti discrepanze per esempio sulla periodizzazione, categorizzazione o definizione stessa del termine *butō*. Il problema viene alimentato da un ulteriore fattore che riflette la difficoltà generale di teorizzazione della danza, nel momento in cui il prodotto artistico non viene materializzato attraverso un testo scritto

¹ Hijikata Tatsumi, "Kaze daruma (kōen)", in Motofuji Akiko, Tanemura Suehiro, Tsuruoka Yoshihisa (a cura di), *Hijikata Tatsumi zenshū II*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2005, p. 120.

² La comparsa storica del *butō* ha contribuito anche alla preparazione del terreno per la formazione della danza contemporanea giapponese negli anni '80. Per il rapporto tra entrambe le forme artistiche vedi Katja Centonze, "Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese" in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2006, pp. 87-93; K. Centonze, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", in K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 111-141.

come nell'attività teatrale o cinematografica.³ Il prodotto è effimero e accade *hic et nunc*. Il materiale di studio visivo sulla scena di danza degli anni '60 è per lo più rappresentato da fotografie.

Per quanto concerne la documentazione filmica di queste performance underground si può affermare che in questo periodo storico si delinea a malapena una coscienza di “registrazione oggettiva”. Dunque, rari sono i filmati e le registrazioni cinematografiche degli eventi diretti da Hijikata negli anni '60, che, inoltre, corrispondono solo parzialmente all'accaduto. Per esempio *Nikutai no hanran: Hijikata Tatsumi to Nihonjin* 肉体の反乱—土方巽と日本人 (La ribellione del *nikutai*: Hijikata Tatsumi e i giapponesi), la performance manifesto di Hijikata presentata in ottobre 1968 al Nippon Seinenkan 日本青年館 e programmata per due giorni, ci è pervenuta grazie al filmato *Nikutai no hanran*, un 8mm che dura 14 minuti ripreso e montato da Nakamura Hiroshi 中村宏, in cui l'audio è stato ricreato.

Anche se grazie a Imura Takahiko 飯村隆彦 e alla pratica del suo *cine-dance*, una forma d'arte che combina la danza con la ripresa su pellicola, vengono prodotti due filmati *Anma* あんま (Il massaggiatore, 1963) e *Barairo dansu* バラ色ダンス (La danza rosa, 1965), le rispettive performance dirette da Hijikata non sono rispecchiate oggettivamente come documento, ma diventano occasione per la creazione di un'opera d'arte a sé intelaiata su una prospettiva del tutto soggettiva.⁴

Senza dubbio, un documento filmico, in cui si può assistere alla peculiare performatività di Hijikata e Ōno Yoshito 大野慶人 (n. 1938), è il cortometraggio *Heso to genbaku* へそと原爆 (L'ombelico e la bomba atomica, 1960) di Hosoe Eikō 細江英公 (n. 1933), che custodisce delle rare scene in cui ci viene tramandato lo spirito di sperimentazione corporea avanzata da Hijikata in quegli anni.⁵

Hijikata e Ōno Kazuo sono complementari e costituiscono, secondo Ōno Yoshito, importante rappresentante della prima generazione di performer *butō*, l'uno la struttura del *butō* (Hijikata) e l'altro il suo cuore.⁶

³ Per quanto riguarda il problema delle metodologie nel campo degli *dance studies* si veda per esempio Alexandra Carter e Janet O'Shea (a cura di), *The Routledge Dancer Studies Reader*, London e New York, Routledge, 2010.

⁴ Nel campo degli studi performativi appare di recente l'attenzione per il *cine-dance*. Vedi Peter Eckersall, “Catastrophe in Association—Butōoh Cine Dance as Cross-Media Performance Art”, in Barbara Geilhorn, Eike Grossmann, Miura Hiroko e Peter Eckersall (a cura di), *Enacting Culture - Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, München, Iudicium, 2012, pp. 207-217.

⁵ Per *Heso to genbaku* vedi K. Centonze, “Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō”, in B. Geilhorn, E. Grossmann, Miura H., P. Eckersall (a cura di), *Enacting Culture...*, cit., pp. 228-232.

⁶ Ōno Yoshito, durante la celebrazione del 103esimo compleanno del padre Kazuo, 27 ottobre 2009, Kazuo Ohno Studio, Kamihoshikawa, Yokohama.

Lo stile di Ōno Kazuo e quello di Hijikata differiscono visibilmente. Il maestro Ōno aveva calcato la scena fino a poco tempo prima della sua scomparsa nel 2010 a 103 anni, apparendo negli ultimi anni persino in sedia a rotelle. La sua danza presenta una carattere che conserva *in nuce* elementi pertinenti alla radice moderna della sua espressione artistica.

Entrambi i corifei sono eredi del Ausdruckstanz tedesco, la danza moderna europea all'insegna dell'espressionismo che influisce fortemente sulla cultura del corpo giapponese durante gli anni '20 e '30, soprattutto grazie all'attività di due importanti danzatori: Ishii Baku 石井漠 (Akita, 1886-1962) e Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900-1977). È interessante notare che i due pionieri del *gendai buyō* 現代舞踊, termine con cui viene definita la danza moderna in Giappone, siano originari della parte settentrionale dell'arcipelago, come Hijikata e Ōno Kazuo, e altri artisti che hanno determinato la storia della danza in Giappone. Lo storico Gunji Masakatsu 郡司正勝 sostiene infatti, che in quelle regioni è irrefrenabile l'impulso a danzare. Egli sottolinea come, per esempio, la regione montagnosa del Tōhoku nel nord-est del Giappone, prevalentemente abitata da risicoltori e dominata da un rigido clima, da estati corte e inverni lunghi, vide la sua popolazione condurre una vita piena di stenti e sottoposta al flagello della morte per fame. Proprio in tali condizioni di vita estreme, secondo Gunji, prevale fortemente l'esigenza della danza come arte di liberazione.⁷

Ōno è allievo diretto di Eguchi Takaya e Hijikata studia ad Akita dal 1946 con un allieva di Eguchi, Masumura Katsuko 増村克子. Sarà proprio la danza moderna, oltre alla danza classica occidentale, a cui i due contrapporranno sperimentazioni alla ricerca di una nuova forma d'espressione coreutica.

Verso la fine degli anni '50, e con più impeto durante gli anni '60 vediamo delinarsi la creazione di un nuovo linguaggio scenico del corpo, che decostruisce la grammatica della danza occidentale e la sua Forma, opponendosi, per un certo verso, anche al tradizionale teatrale e alle forme imposte da essa.

Prima del butō: l'importanza di Hijikata e la via verso il corpo che si ribella nelle arti sceniche

La danza iconoclasta *butō* si innesta sulla scia di un cambiamento generale nel campo dell'arte consacrata all'avanguardia, alla performance e allo happening, che in larga parte si riconnette al complesso contesto storico determinato

⁷ Gunji Masakatsu, "Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers", in Michael Haerdter e Sumie Kawai (a cura di), *Butoh: Ein Tanz aus Japan*, Berlin, Alexander Verlag, 1968, p. 96. Vedi anche K. Centonze, "La preghiera della lepre di Rimbaud, il mistero di Akita e la pietra scagliata dal *butō*", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 685-702.

dalla sconfitta del paese subita nella seconda guerra mondiale. Sicuramente l'attività delineatasi negli anni '50 del Jikken kōbō 実験工房, collettivo artistico formatosi attorno alla figura di Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979) nel 1951, rappresenta una voce importante per le sperimentazioni d'avanguardia all'insegna dell'ibridazione delle arti, annoverando tra i suoi esponenti uno dei compositori più rinomati, Takemitsu Tōru 武満徹.⁸

Il gruppo Gutai bijutsu kyōkai 具体美術協会, che era attivo fin dagli anni '50, i Neo dadaizumu organizā(zu) ネオ・ダダイズム・オルガナイザー (ズ), gruppo osmotico che operava prevalentemente sotto il vessillo dello *hangeijutsu* 反芸術 (anti-arte) ed i cui eventi ebbero luogo per la prima volta nelle strade di Ginza nell'aprile 1960,⁹ lo High Red Center ハイ・レッド・センター, fondato dall'artista Nakanishi Natsuyuki 中西夏之 (n. 1935) insieme a Akasegawa Genpei 赤瀬川源平 (n. 1937) e Takamatsu Jirō 高松次郎 (1936-1998) nel 1963, il gruppo Mono ha もの派 sono solo alcuni degli esempi che si potrebbero addurre come sintomi di una forte necessità di innovazione e rivoluzione delle forme artistico-espressive.¹⁰ Non manca la figura influente di Ono Yōko,¹¹ la cui via si incrocia in diverse occasioni con quella di Hijikata, il quale appare per esempio durante l'evento *Works of Yoko Ono* il 24 maggio del 1962 al Sōgetsu Kaikan Hall.

Soprattutto durante gli anni '60 si distinguono nelle arti performative numerosi esponenti animati da una forte reazione politico-sociale e culturale al rinnovo del Trattato di Sicurezza (1951) e all'ingerenza politica degli Stati Uniti.

Le collaborazioni interdisciplinari erano una prassi in questo decennio e intrecci fra la danza di Hijikata e i diversi campi costituivano l'humus delle creazioni artistiche. Hijikata era dotato di uno spiccato intuito per le operazioni multimediali in un periodo in cui, come afferma il compositore Tone Yasunao 刀根康尚 (n. 1935), il teatro multimedia non era ancora in voga.¹² Le scelte

⁸ Cfr. K. Centonze, "Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness", in K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan...*, cit., p. 55.

⁹ Gli artisti coinvolti erano: Akasegawa Genpei, Arakawa Shūsaku 荒川修作, Ishibashi Waketo 石橋別人, Iwasaki Kunihiko 岩崎邦彦, Ueno Kizō 上野紀三, Kazakura Shō 風倉匠, Shinohara Ushio 篠原有司男, Toyoshima Sōroku 豊島壮六, Yoshimura Masanobu 吉村益信, e successivamente: Yoshino Tatsumi 吉野辰海, Tanaka Shintarō 田中慎太郎, Tanabe Santarō 田辺三太郎, Kishimoto Sayako 岸本清子. La seconda mostra venne tenuta alla Yoshimura Gallery a Shinjuku (1-10 luglio 1960).

¹⁰ Riguardo l'avanguardia nel dopoguerra vedi K. Centonze, "Avant-Gardes in Japan...", cit., pp. 41-59.

¹¹ Anche se Yoko Ono è un importante nodo di congiunzione tra la scena d'avanguardia di New York e quella di Tōkyō, non si può affermare che il campo della danza nuova giapponese sia stata contaminata da quella statunitense.

¹² Tone Yasunao, "Kaze wo kutte sarishi fūsen" (Il palloncino che mangiò il vento e se ne volò

del danzatore erano sempre molto oculate. Imprese strategiche con artisti di ambiti diversi segnano il periodo “pre-*butō*”,¹³ in cui il danzatore si dedica a collaborazioni con determinati esponenti dell'avanguardia come Kawara On 河原温 (n. 1933), Kanō Mitsuo 加納光於 e Kanamori Kaoru 金森馨 (1933-1980) per quanto riguarda le arti visive, e Mayuzumi Toshiro 黛敏郎 (1929-1997), figura di rilievo nelle sperimentazioni di musica elettronica a cavallo tra gli anni '50-'60.

Un centro di importanza fondamentale per la sperimentazione coreutica era la scuola di danza moderna Tsuda Nobutoshi (Tsuda Nobutoshi kindai buyō gakkō 津田信敏近代舞踊学校) conosciuta anche come Tsuda buyō juku 津田舞踊塾. Questo studio di danza è stato fondato nel 1952 a Meguro (Tōkyō) da Tsuda Nobutoshi (1910-1984), ideatore e promotore di espressioni alternative alle forme convenzionali, e dall'allora moglie Motofuji Akiko 元藤燐子 (1928-2003).¹⁴ Giovani performer come Wakamatsu Miki 若松美黄, con il quale ha collaborato agli inizi Hijikata, frequentavano lo studio di Tsuda elaborando nuove formule coreutiche e performative. Lo stesso Hijikata entra a far parte dello studio nel 1959 e ne assume la direzione nel 1962. Proprio questo laboratorio sarà il tempio del *butō* di Hijikata: l'Asbestokan.¹⁵ Questo spazio vedrà passare danzatori, artisti, letterati, poeti, musicisti, registi e personaggi che hanno plasmato la scena e la cultura degli anni '60, radunandosi attorno alla figura del carismatico corifeo, il quale con le sue scelte radicali dà una configurazione ben precisa, anche se cangiante nel corso della storia, a quell'elemento intorno a cui, a mio avviso, ruota la rivoluzione di questo decennio: il *nikutai* 肉体, il corpo di carne.¹⁶

Nel 1949 Hijikata vide per la prima volta danzare Ōno Kazuo nello spettacolo *Daiikkai Ōno Kazuo buyō kōen* 第一回大野一雄舞踊公演 (Primo spettacolo di danza di Ōno Kazuo), rimanendo profondamente colpito. Entrambi calcano la scena nel 1954 in *Karasu* 鴉 (Corvo) di Andō Mitsuko 安

via), in *Aida*, vol. 148, maggio 2008.

¹³ Per l'affermarsi della denominazione *ankoku butō* a partire dal 1962 vedi sotto.

¹⁴ Sull'importanza nella storia coreutica giapponese svolta da Tsuda vedi Yoshida Yukihiko, “Tsuda Nobutoshi to monkaseitachi” (Tsuda Nobutoshi e gli allievi), *Corpus. Shintaihyōgen hihyō*, nr. 4, 2008 (marzo), pp. 27-32.

¹⁵ Lo stabile era stato donato alla Motofuji da suo padre, imprenditore nella produzione di asbesto (amianto), da cui il nome Asbestokan.

¹⁶ Sul *nikutai* in Hijikata vedi K. Centonze, “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165; “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *Asiatica Venetiana*, 8-9, 2003-2004, pp. 21-36; “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘*nikutai*’ in Murobushi Kō”, in *Global COE Programme. Theatre and Film Studies* 2007, vol. 1, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts, Tōkyō, Waseda University, 2008, pp. 85-110; “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*”, cit.; “Avant-gardes in Japan...”, cit., pp. 33-59.

藤三子, della cui compagnia Hijikata faceva parte, apparendo allora sotto lo pseudonimo di Hijikata Kunio 土方九日生.¹⁷ L'apparato scenografico di *Karasu* era affidato all'artista rappresentante del surrealismo giapponese: Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996).

Senza dubbio un personaggio importante a partire dagli anni '50 è Oikawa Hironobu, discepolo di Étienne Decroux ed esperto di Commedia dell'Arte. Ponte culturale tra l'ambiente della danza e la cultura francese, il fondatore dell'Artaudkan アルト一館 è stato sicuramente determinante nel veicolare la concezione teatrale di Antonin Artaud al milieu artistico giapponese. Oikawa è stato fonte di ispirazione per Ōno Kazuo nelle sue formulazioni sperimentali e ha offerto diversi stimoli anche a Hijikata Tatsumi. Tra le persone che si sono formate con lui possiamo nominare il “padre” della danza contemporanea giapponese Teshigawara Saburō 勅使河原三朗.¹⁸ Nel 1957 Hijikata danza con il Ballet Tōkyō バレエ東京 in *Mori no uta* 森の歌 (La canzone delle foreste) diretto da Oikawa. Quest'ultimo considera di importanza storica soprattutto gli anni dal 1956 al 1960 nella formazione del nuovo linguaggio artistico di Hijikata fortemente in opposizione alla linea dominante.¹⁹ Secondo lui, Ōno Kazuo era alla ricerca della pelle, mentre Hijikata dei muscoli e dello scheletro.²⁰

Anche se vi persistono delle differenze sostanziali al livello di concezione estetica del corpo e del suo uso nella performatività, suggerirei che, a livello pre-iconografico, si possono ravvisare delle somiglianze tra le figure di Decroux ritratte nella collezione fotografica *Sports*²¹ e alcuni particolari pertinenti alla *corporeality* nelle prime manifestazioni della danza sperimentale di Hijikata, come emerge dalla collezione fotografica *Tokyo* (1964), di William Klein²² scattate nel 1960, e da *Heso to genbaku*. La corporeità scultorea esibita da Decroux nudo con indosso il solo “*fundoshi*”, vale a dire il corpo muscoloso e sportivo, che riproduce i canoni ellenistici di armonia e proporzione, appartiene ad un mondo a cui l'avanguardia di Hijikata si oppone radicalmente abbracciando al suo posto l'anti-estetico, il grottesco, la sincope. Ma nonostante ciò, per esempio l'uso della “maschera neutrale” in Decroux, il quale avvolge la testa con un tessuto, coprendo così il viso per neutralizzare

¹⁷ Il nome di battesimo di Hijikata è Yoneyama Kunio 米山九日生.

¹⁸ Su Teshigawara vedi capitolo X del presente volume.

¹⁹ Oikawa Hironobu, “1959nen – 1960nen no Hijikata Tatsumi (1)”, <http://scorpio-oik.blogspot.jp/2007/08/1956601.html>

²⁰ Oikawa Hironobu, “Hijikata Tatsumi *Gesurā Teru Gunron* (3)”, http://scorpio-oik.blogspot.jp/2007/09/blog-post_18.html

²¹ Foto di Étienne Bertrand Weill non datate in Decroux, Étienne, “Photo Essays: *Sports*”, in John Keefe e Simon Murray (a cura di), *Physical Theatres. A Critical Reader*, London e New York, Routledge, 2007, pp. 165-168.

²² Il fotografo era un amico di Jean Genet e Hijikata sperava molto nel poter entrare in contatto con il letterato francese tramite Klein.

l'identità e le espressioni facciali, è sicuramente una costante che ricorre nelle immagini *butō* a noi pervenute dei primi anni '60. La mia tesi è che, in questo caso, certi accorgimenti siano stati assimilati durante l'esperienza con Oikawa e poi metabolizzati in una nuova formula. A questo si aggiunge un fattore complementare a cui Hijikata probabilmente si è ispirato nella sua danza: gli *hikosa zukin* 彦三頭巾, i lunghi cappucci neri che celano la testa delle danzatrici nel *bon odori* 盆踊 del Nishimonai 西馬音内 praticato nella città di Ugo 羽後 (Akita).²³

Un elemento di distinzione del periodo iniziale della danza d'avanguardia di Hijikata, che emerge anche dalla testimonianza della Motofuji,²⁴ è l'accorgimento estetico di scurirsi la pelle, fattore per cui si parla anche di un "butō nero". L'odierna immagine prevalente del corpo *butō* è quello coperto dalla biacca, ma prima della pratica dello *shironuri* 白塗り,²⁵ Hijikata si avvaleva del "cerone nero allungato con l'olio".²⁶ Probabilmente il danzatore era rimasto impressionato dalla sensuale danzatrice e coreografa Katherine Dunham, quando durante la sua permanenza di un anno in Giappone (Kyōto), provava presso lo studio di danza di Andō Mitsuko nel 1957.²⁷ La Dunham è definita matriarca e regina madre della black dance e pioniera della *African-American modern dance*, tecnica che integra nella *modern dance* elementi di danza afro.²⁸

Anche qui la pellicola sperimentale di Hosoe Eikō è fonte preziosa: in una scena di *Heso to genbaku* viene inquadrato il petto di Hijikata, il quale inizia a graffiare via il colore scuro che lo copre.

Dunque, la concezione sul corpo elaborata da Hijikata costituisce un punto di riferimento centrale per le operazioni artistico-culturali degli anni '60 e '70. Le sue scelte radicali riguardo il corpo danzante si riflettono ad ampio raggio sulla concezione generale del corpo anarchico preso a vessillo della rivoluzione performativo-culturale degli anni '60, il *nikutai*. Il flusso dalla danza all'ambiente di sperimentazione teatrale, che si configura nella dimensione

²³ Vedi K. Centonze, "La preghiera della lepre di Rimbaud, il mistero di Akita e la pietra scagliata dal *butō*", cit., p. 695; Ishii Tatsurō, "Nishimonai no bon odori to Hijikata Tatsumi", in *Aura wo hanatsu yami: Shintaikōi no supiritto jānī*, Tōkyō, PARCO shuppan, pp. 144-151.

²⁴ Vedi citazione di Motofuji Akiko sullo *shironuri* e sul termine *butō* a p. 18??.

²⁵ Per lo *shironuri* vedi K. Centonze, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, 2004, pp. 69-73.

²⁶ Vedi citazione di Motofuji Akiko riguardo a *Kinjiki* a p. 10??.

²⁷ Inata Naomi, *Hijikata Tatsumi. Zetsugo noshintai* (Hijikata Tatsumi. Lo *shintai* dopo la rottura), Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tōkyō, 2008, p. 61.

²⁸ Sulla danza di Kathrine Dunham vedi Ramsay Burt, "Kathrine Dunham's Floating Island of Negritude: The Kathrine Dunham Dance Company in London and Paris in the late 1940s and early 1950s", in Alexandra Carter (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, London e New York, Routledge, 2004, pp. 94-106.

dell'*angura*, è più che determinante nella storia della performance e dell'arte d'avanguardia giapponese.²⁹

Kinjiki: il primo passo verso la rivoluzione semiotica della danza

Uno dei problemi esegetici del fenomeno *butō* è rappresentato dalla datazione della sua nascita. Si conviene che la breve performance *Kinjiki* 禁色 (Colori proibiti) ideata da Hijikata e eseguita insieme al giovane e attraente Ōno Yoshito il 24 maggio del 1959 abbia segnato il debutto ufficiale di questa forma di danza.³⁰

Morishita Takashi spiega come Hijikata aspirasse a diventare un danzatore jazz, frequentando dal 1953 la scuola e compagnia di danza Unique Ballet Group di Andō Mitsuko e Horiuchi Kan 安藤三子・堀内完ユニーク・バレエ・グループ, con la quale appariva su diversi palcoscenici e in programmi televisivi. Ma sembra che il corifeo dopo qualche anno abbandoni questo intento maturando una concezione di espressione corporea completamente diversa rispetto alla danza occidentale. In questi anni il danzatore era profondamente colpito e influenzato dalla lettura di Jean Genet, a tal punto da autbattezzarsi “Hijikata Genet” nel 1957.³¹

Con *Kinjiki* partecipa insieme a Ōno Yoshito alla serata del sesto anno per giovani talenti indetto dal Zennihon geijutsu buyō kyōkai 全日本芸術舞踊協会 (lett. Associazione dell'arte coreutica di tutto il Giappone)³² al Daiichi Seimei Hall suscitando un enorme scandalo e provocando uno shock tra il pubblico. Hijikata viene punito con l'ostracizzazione dall'Associazione. Egli si ispira per il titolo all'omonimo romanzo di Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), senza riprendere il filo narrativo dell'opera letteraria, e per la messa in scena all'omoerotismo che affiora dagli scritti di Jean Genet. Il breve intervento musicale era a cura di Yasuda Shūgo 安田収吾.

²⁹ Sul *butō* e il teatro vedi Tanemura Suehiro, *Hijikata Tatsumi no hō he. Nikutai no rokujūnendai*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2001, pp. 165-234.

³⁰ Per uno studio approfondito su *Kinjiki* vedi Gōda Nario, “‘Hijikata Tatsumi’ sakuhin nōto 2”, *Asubesutokan tsūshin*, nr. 5, 1987, pp. 38-43; K. Centonze, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, in *Japan Pop*, cit., pp. 653-684.

³¹ Morishita Takashi, “Nikutai no hanran. Kīwādo no idiomu wo yomu: Hijikata Tatsumi no sainēji kenkyū 1. Rebellion of the Body: Trying to Decipher the Keywords and Signs, trad. K. Centonze, in Honma Yū et al. (a cura di), *Nikutai no hanran: Butō 1968/sonzai no semiorojī. Hijikata Tatsumi's Rebellion of the Body: Imagery and Documents of Butoh 1968*, Tōkyō, Research Center for the Arts and Arts Administration, Keiō University, 2009. pp. 18-19.

³² Attualmente conosciuto come Gendai buyō kyōkai 現代舞踊協会 (Associazione della danza contemporanea).

I due danzatori, entrambi scalzi, appaiono su una scena debolmente illuminata. I movimenti di entrambi sono alquanto desueti e sfuggono al convenzionale concetto di danza. Il giovane uomo (Ōno Yoshito) ha solo addosso un paio di mutande color limone e un foulard nero attorno al collo, l'uomo più anziano (Hijikata) solo un paio di pantaloni neri. Quest'ultimo, non emergendo quasi mai dalla zona in penombra, porge al giovane una gallina bianca, e il ragazzo, con il corpo irrigidito, inizia a stringerla forte tra le cosce. La relazione che intercorre fra l'uomo e l'animale, sfocia nell'esplicita ambiguità: la forza è tale da far pensare che l'atto stesse per culminare nello strozzamento della gallina.³³ L'intreccio sodomitico si profila con il corteggiamento da parte di Hijikata, che rapisce il giovane. I due danzatori rotolano uno sopra l'altro nel buio, e dai gemiti che emergono dalla oscurità si intuisce l'incontro omosessuale.

Motofuji Akiko, che ha visto *Kinjiki* da un posto laterale all'ultima fila in galleria, ricorda in *Hijikata Tatsumi to tomo ni* 土方巽とともに (Insieme a Hijikata Tatsumi, 1990), che all'entrata in scena di Hijikata era calato un profondo silenzio nella platea.

Le giovani spettatrici, in tensione tra l'emozione dell'attesa e di paura, continuavano a fissare lo spettacolo senza musica. Si poteva udire una dolce melodia di armonica e si poteva intravedere, ogni tanto e solo lievemente il corpo nudo di Ōno Yoshito. Hijikata sta in piedi in maniera maldestra. Sul suo corpo nudo e nero di cerone diluito con l'olio d'oliva c'eraso quell'indumento, i pantaloni. Hijikata comincia a correre e fa due, tre giri sulla scena. Dopodiché si accovaccia ai piedi di Yoshito. Hijikata porge a Yoshito la sacra gallina, come scambio di amore. I due si mettono l'uno sopra l'altro nel buio completo, e dall'oscurità si può udire proprio il gemito di un incontro omoerotico. Con il corpo sporto in avanti, un nuovo impulso mi attraversa dalla punta dei piedi alla cima dei capelli. Una performance stupefacente, mai vista prima. Nonostante ciò, numerose spettatrici si erano alzate ed erano tornate a casa. Alla fine, dalla platea si era elevato il tumulto.³⁴

Motofuji racconta che le prove per *Kinjiki* avvenivano fino a notte fonda con il calvo Hijikata, che assomigliava in quel periodo a Yul Brynner.³⁵ Lei era incaricata della gallina che doveva apparire in scena. La danzatrice, che sposerà Hijikata nel 1968, ricorda che una gallina costava allora 500, 600 yen e che la loro gallina livornese deponesse le uova dove capitava.³⁶ Dunque, durante *Kinjiki* del maggio 1959, la gallina non venne uccisa.

³³ Per un'analisi sull'animale in scena vedi: K. Centonze, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", cit., pp. 661-666.

³⁴ Trad. mia. Motofuji Akiko, *Hijikata Tatsumi to tomo ni*, Chikuma shobō, Tōkyō, 1990, p. 56.

³⁵ *Ibidem*, p. 55.

³⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

Uno dei grandi miti che aleggia sulla storia e esegesi del *butō* di Hijikata è cristallizzato nell'interpretazione riguardo la scelta del titolo *Kinjiki*, che induce molti a dedurre una contiguità narrativa e contenutistica con il romanzo di Mishima. Ritengo importante sottolineare che, nonostante il titolo *Kinjiki*, l'atmosfera da creare in scena fosse ispirata al personaggio Divine di *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) di Jean Genet. Sembra che questo fattore abbracci con più attinenza l'idea realizzata dal coreografo. A mio avviso, un elemento che fa propendere per questa interpretazione, oltre al forte influsso che lo scrittore francese esercitava in quegli anni su Hijikata, è la scelta dell'esclamazione "Je t'aime" vibrata diverse volte durante il duo. Ōno Yoshito sottolinea come egli non avesse letto prima della performance il romanzo di Mishima, e che non pensa che ci sia stata l'intenzione di interpretarne il contenuto in scena.³⁷ Ciò che al giovane danzatore veniva chiesto da Hijikata, era semplicemente di far apparire il suo corpo nella sua piena e fresca bellezza, e di irrigidirlo, condizione che si opponeva completamente alla pratica di ammorbidire il corpo, come Ōno Yoshito aveva fatto nella sua educazione coreutica perseguita fino ad allora.³⁸

Inoltre, nel 1960 Hijikata crea per Ōno Kazuo l'assolo *Divine shō* デイヴイーン抄 (Selezione Divine) una improvvisazione imperniata sulla figura di Divine, l'anziano prostituito di *Notre-Dame-des-Fleurs*.

A mio avviso, un'ulteriore precisazione necessaria è che Mishima non ha assistito alla performance iconoclasta del maggio 1959. Lo stesso scrittore puntualizza nel suo saggio "Gendai no muma: *Kinjiki* wo odoru zen'ei buyōdan" 現代の夢魔—禁色を踊る前衛舞踊団 (Incubo del contemporaneo: il gruppo d'avanguardia che danza *Kinjiki*):

Avevo sentito dire che Hijikata Tatsumi della Scuola di Danza Tsuda aveva presentato uno spettacolo di danza moderna [*gendai buyō* 現代舞踊]³⁹, il cui titolo era stato tratto dalla mia opera [*seccho* 拙著]⁴⁰ *Kinjiki*, ma ho perso l'opportunità di vederlo. A dire il vero, non lo ho preso seriamente, pensando che dopotutto si trattasse della danza ultra-concettuale di giovani pseudo-letterati. Comunque, una sera sono andato a visitare la Scuola di Danza Tsuda e non appena ho visto con i miei stessi occhi questo *Kinjiki*, la coreografia *Kokuten* 黒点 [Maculae] di Wakamatsu Miki (che potrebbe essere definito improntato sul soggetto dell'impotenza),

³⁷ Mizohata Toshio (a cura di), *Ōno Kazuo to Hijikata Tatsumi no 60 nendai. Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s*, Yokohama, BankART 1929, 2005, p. 14.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Gendai buyō*, significa letteralmente "danza contemporanea", ma in quegli anni si riferisce stilisticamente alla danza moderna. Sul problema delle definizioni nella danza giapponese e sugli aspetti di danza contemporanea, moderna e *butō* vedi: K. Centonze, "Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese", cit., pp. 87-89; capitolo X di questo volume.

⁴⁰ Mishima adopera il termine *seccho*, che è un'espressione umile per additare la propria opera.

e le prove delle lezioni a tema, ho sviluppato un profondo interesse per queste sperimentazioni estremamente avanguardiste.⁴¹

Morishita Takashi, basandosi su diversi elementi, avanza l'ipotesi che Hijikata avesse già in mente nel 1957 di mettere in scena l'uccisione di un gallo o una gallina durante *Chino to Tete*, ma la messa in atto venne impedita dalla censura.⁴² La tesi di Morishita viene avallata dal fatto che Hijikata definisce l'anno 1968, in cui presenta la sua performance *Nikutai no hanran: Hijikata Tatsumi to Nihonjin*, l'undicesimo anniversario dell'*ankoku butō*. Ne consegue che l'artista avesse già abbozzato nel 1957 il progetto di allontanarsi dalla danza convenzionale per aprire la strada alla creazione di un nuovo linguaggio scenico del corpo.⁴³

Gōda Nario 合田成男, testimone e critico della storia del *butō* e della danza in generale, dal quale non si può prescindere, non solo ha assistito alla performance del maggio 1959, ma ha seguito dagli inizi il passaggio dalla danza moderna al *butō* frequentando come giovane critico del gruppo l'Asbestokan. Secondo il danzatore Wakamatsu Miki, "se non ci fosse stato Gōda Nario, non sarebbe esistito un Hijikata".⁴⁴ Vale a dire, che una danza così difficile da interpretare e analizzare, è stata invece sempre ben difesa e lodata dalle teorie e commenti di un perspicace e sensibile critico come Gōda. Per lui *Kinjiki* è la pietra scagliata da Hijikata, da cui non solo la scena della danza, ma anche quella dell'arte e del teatro vengono stravolti storicamente.⁴⁵

Il critico ravvisa in questa danza una rivoluzione scenica. Infatti, *Kinjiki* è dotato di un effetto scenico proprio, nonostante la totale mancanza di un disegno programmatico e la quasi assenza di un accompagnamento musicale (tranne per il passaggio in cui risuona l'armonica a bocca verso la fine della performance). Secondo Gōda, dunque, già in questo spettacolo si avverte la messa in dubbio del sistema della danza, e il germe di una nuova teoria e pratica della danza.⁴⁶ Inoltre indica come sugli spettatori venga esercitato un impatto catartico, soprattutto attraverso due elementi di abreazione: lo strozzamento della gallina e l'amplesso omoerotico.⁴⁷

⁴¹ Trad. mia. Mishima Yukio, "Gendai no muma: *Kinjiki* wo odoru zen'ei buyōdan", *Geijutsu shinchō*, vol. 10, nr. 9, 1959, p. 128.

⁴² Morishita Takashi, "Nikutai no hanran...", cit., pp. 18-19. Riguardo questa performance esistono informazioni contraddittorie. È molto probabile che non sia mai stata rappresentata.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Wakamatsu Miki durante l'*aftertalk* con Nishida Rumika e Gōda Nario al festival *Dansu ga mitai II!*, d-Sōko, Nippori, 8 agosto 2009.

⁴⁵ Gōda Nario, "Ankoku butō ni tsuite", in Hanaga Mitsutoshi, *Butō: nikutai no shūrurearisutotachi. Hanaga Mitsutoshi shashinshū*, Tōkyō, Gendaishokan, 1983.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

Nell'*ankoku butō* è palese una deflagrazione della tecnica della *modern dance* e dell'atteggiamento estetistico della tradizione quanto del balletto. La performance *Kinjiki* inaugura la sfida al balletto occidentale e la provocazione iconoclasta propria del *butō*, che culminerà nel 1968 nel proclama scenico di Hijikata *Nikutai no hanran*.

Nel suo corso storico questo stravolgimento sistemico, che frantuma le configurazioni tecnico-coreutiche operanti sul piano razionalistico, non si limita alla sfera formale, ma penetra fino al substrato sostanziale. Infatti, il proposito estetico dell'*ankoku butō* sfocia in una vera e propria rivoluzione semiotica, elevando a unità semantica più alta, e allo stesso tempo più ridotta, il corpo del *nikutai*.⁴⁸

L'inespresso, le pulsioni più recondite assurgono al ruolo di protagonisti assoluti e imperanti. Essi si incarnano in corpi anti-diegetici, spogli della funzione di rappresentare un contenuto scenico-narrativo, per diventare l'oggetto e l'accadimento performativo dell'*Erlebnis* e dell'esperienza fisica del danzatore. Il ribaltamento scenico di *Kinjiki* inaugura una nuova concezione della danza, in cui predomina l'*autonomia* del corpo danzante. La sua autarchia è tale da produrre una propria musicalità e un proprio effetto scenografico, e allo stesso tempo, l'arte scenica e il suono si muovono alla pari con la performance fisica.

Il 1959 vede diverse sperimentazioni importanti nella storia di questa danza d'avanguardia: a settembre viene messo in atto al Daiichi Seimei Hall il 650 EXPERIENCE no kai 650 EXPERIENCE の会 (Incontro di 650 esperienze) con una serie di performance, tra cui la seconda versione di *Kinjiki* eseguita da Hijikata, Ōno Kazuo e Yoshito, Wakamatsu Miki e altri. Questo incontro dei 650 spettatori (650 era il numero dei posti nel teatro, e quindi il numero di coloro che esperivano la performance) abbracciava il progetto intitolato *Rokunin no avuangyarudo* 六人のアヴァンギャルド (L'avanguardia di sei artisti), in cui erano coinvolti, oltre ai danzatori menzionati, i compositori Mayuzumi Toshirō e Moroi Makoto 諸井誠, l'artista Kanamori Kaoru e il regista Donald Richie. Per le note di programma di questo evento Mishima scrive "Suisen no ji" 推薦の辞 (Messaggio di raccomandazione, 1959).⁴⁹

Hijikata collabora nello stesso anno con Richie in *Gisei* 犠牲 (Sacrifice), il 16mm diretto dal regista americano, che viene proiettato durante il 650 EXPERIENCE no kai.

⁴⁸ Sulla rivoluzione semiotico-estetica operata dal *butō* nel campo della danza e del teatro vedi K. Centonze, *Butō: l'a(na)rchidanza*, tesi di laurea, Dip. di Studi sull'Asia Orientale, Università Ca' Foscari, Venezia, 1. 7. 1998.

⁴⁹ Sulla letteratura di Mishima attorno a Hijikata vedi K. Centonze, "Encounters between Media and Body Technologies..." cit., pp. 218-237.

Lo sguardo storico di Ichikawa Miyabi

Ichikawa Miyabi 市川雅 (1937-1997) colloca l'*ankoku butō* tra le rivoluzioni coreutiche del ventesimo secolo, in cui gioca un ruolo importante l'elemento dell'erotismo, e definisce, così, la portata storica del *butō* nel panorama della danza occidentale. Accanto ai Ballets Russes, diretti da Sergej Diaghilev, all'estroso e geniale Nijinskij, a Michel Fokine, all'espressionismo di Mary Wigman si afferma come nuovo movimento per la prima volta un fenomeno giapponese nell'elenco delle sperimentazioni che cambiano la storia della danza.⁵⁰

Il critico pone in evidenza come Nijinskij e i Ballets Russes costituivano la corrente in opposizione all'atteggiamento romantico del balletto del diciannovesimo secolo, attraverso l'integrazione della cultura popolare slava nel sistema rigido della danza classica, rivitalizzando, così, una storia culturale minacciata dall'estinzione, e attraverso il connubio creato con l'atmosfera decadente che regnava durante la *fin de siècle*. Il Moderne Tanz tedesco, secondo lo storico, emerge come un'espressione in opposizione al formalismo della danza classica, orientandosi verso lo spirito oscuro dell'umano celato nel corpo, e restaurando con enfasi la cifra spiritualistica nella danza. D'altro canto Ichikawa vede la *modern dance* americana apparire sotto lo stimolo della danza moderna tedesca, e accosta l'idea di "viaggio interiore" di Marta Graham alla spiritualità di Rudolf Laban e della Wigman.⁵¹ Lo studioso si interroga, dunque, sulla possibilità che l'*ankoku butō* potrebbe occupare una posizione peculiare nella storia della danza mondiale. Inoltre sottolinea che per "danza" (*buyō*) si intende la danza classica e moderna, e che, se rivolgiamo lo sguardo al Giappone, si tratta della stessa danza ad esclusione delle arti tradizionali. Hijikata rompe con questo concetto di danza e oppone al *buyō* una danza di cui si può prendere coscienza con la propria sensibilità fisica, e all'esplorazione di questa Hijikata ha dedicato la sua vita di danzatore, mettendosi a confronto con il proprio corpo, il proprio *nikutai*.⁵²

Ichikawa divide il processo storico della produzione e attività artistica di Hijikata in tre periodi principali. Il critico afferma che tale periodizzazione risponde all'esigenza di assumere dinanzi al fenomeno una presa di posizione oggettiva condivisa dai critici i quali hanno assistito alle performance di Hijikata. Di conseguenza Ichikawa si propone di attribuire un senso di oggettività agli eventi concernenti il *butō* di Hijikata, considerati nella loro prospettiva storica, demitizzando e sfatando l'aura di fantasia e illusione che circonda l'*ankoku butō*.⁵³

⁵⁰ Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, Tōkyō, Keisō shobō, 1983, p. 160.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 160-161.

⁵² *Ibidem*, p. 161.

⁵³ *Ibidem*.

Secondo Ichikawa, il primo periodo parte dalla prima versione di *Kinjiki* e riflette l'influsso dell'erotismo che emerge dalla letteratura occidentale.

Il secondo periodo, in cui Hijikata “recupera emozioni e gesti che penetrano ogni angolo della casa giapponese”,⁵⁴ prende inizio nel 1963 con *Anma: Aiyoku wo sasaeru gekijō no hanashi* あんま—愛欲を支える劇場の話 (Il massaggiatore: Storia di un teatro che sostiene la passione). Questa fase comprende le performance *Barairo dansu: A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA* (*Shibusawasan no ie no hō he*) バラ色ダンス— A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (澁澤さんの家の方へ) [La danza rosa: A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (Verso la casa del Signor Shibusawa, 1965)],⁵⁵ *Seiai onchōgaku shinan zue: Tomato* 性愛恩懲学指南図会—トマト (Illustrazioni istruttive per lo studio della grazia divina nell'amore sessuale: Pomodoro, 1966), *Gesurā Teru gunron* ゲスラー・テル群論 (La teoria degli insiemi Gessler-Tell, 1967), la serie *Hangidaitōkan dainiji ankoku butōha kessoku kinen kōen: Shiki no tame no nijūnanaban* 燐儀大踏鑑第二次暗黒舞踏派結束記念公演・四季のための二十七晩 (Secondo spettacolo per celebrare l'unione della corrente dell'*ankoku butō* Hangidaitōkan: Ventisette notti per quattro stagioni, 1972), e *Shizukana ie* 静かな家 (La casa silenziosa, 1973).

Presentata come “Secondo spettacolo dell'Artaudkan” la performance *Gesurā Teru gunron* era diretta da Oikawa ed eseguita, tra gli altri, da Hijikata, Ōno Kazuo e Yoshito, Kasai Akira 笠井勲 (n. 1943) e Ishii Mitsutaka 石井満隆 al Sōgetsu Kaikan. Oikawa specifica che in un processo aleatorio e di frammentazione venivano proiettati elementi pertinenti all'anno 1967 e alla figura di Wilhelm Tell. Secondo il regista persiste un'associazione tra la sceneggiatura scritta da Ōnuma Tetsurō 大沼哲郎 improntata sulla divinità, sul terrorismo e il personaggio dell'opera di Friedrich von Schiller, che ricorre in contesti diversi. Infatti, Tell era inizialmente preso a simbolo dell'unità spirituale teutonica da Hitler; Tell viene citato nello slogan dagli estremisti palestinesi durante l'attacco all'aereo israeliano a Zurigo, e compare anche quando William Burroughs ubriaco, giocando “al Wilhelm Tell”, spara alla moglie Joan Vollmer nel 1951.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*. L'ordine di elencazione quanto l'abbreviazione e trascrizione dei titoli che appaiono in questo passaggio di Ichikawa sono caratterizzati da una sfumatura di arbitrarietà, che per un certo verso potrebbe porre in contraddizione l'intento di conferire alla storia performativa di Hijikata un criterio di oggettività. Infatti, per quanto riguarda i titoli delle performance, originariamente lunghissimi, si possono riscontrare delle discrepanze tra questo saggio e la cronologia esposta in Motofuji Akiko et al. (a cura di), *Hijikata Tatsumi zenshū II*, cit., pp. 379-397. Per uniformità mi baserò sui dati forniti da quest'ultima conservando la sequenza cronologico-storica e mettendo i titoli, per quanto possibile, per esteso.

⁵⁵ Sul manifesto creato da Yokoo Tadanori compare in grande la scritta “A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA” e in piccolo “Barairo dansu”.

⁵⁶ Oikawa Hironobu, “Hijikata Tatsumi *Gesurā Teru Gunron* (2)”, http://scorpio-oik.blogspot.jp/2007/09/blog-post_16.html.

Il primo spettacolo di Hijikata a cui Yoshioka Minoru (1919-1990) ha assistito è stato *Gesurā Teru gunron*. Il poeta scrive che poteva percepire fortemente il *nikutai*, sperando la sensazione di una cruda presenza (*namana-mashi sonzaikan*). Agli occhi di Yoshioka si era manifestato “un nuovo mondo che non esiste né in poesia, né in film, né in teatro”.⁵⁷

Il terzo periodo indicato da Ichikawa, è quello della danza definita dello *izaru* いざる, vale a dire dello strisciare sulle ginocchia, o dello *shagami-komu* しゃがみ込む, ossia dell'accovacciamento e abbassamento del corpo. Ichikawa aggiunge che questo periodo può essere considerato come fase conclusiva del secondo periodo, in quanto già in *Hōsōtan* 疱瘡譚 (Racconto sul vaiolo, 1972) compaiono sporadicamente queste figure coreografiche nelle scene eseguite da Ashikawa Yōko 芦川羊子, Kobayashi Saga 小林嗟峨 e Nimura Momoko 仁村桃子.

Il corpo nudo: ratai

La reazione suscitata dalla breve performance *Kinjiki* viene menzionata da molti. Ichikawa per esempio pone enfasi sulle dure considerazioni ricevute dalla critica.⁵⁸ Ma proprio le severe critiche e l'espulsione dall'ambiente della danza moderna ufficiale incitano Hijikata a perseverare nel profanare la scena e le aspettative del pubblico.

La critica giapponese coglie innanzitutto nell'atteggiamento sessuale presentato in scena un gesto rivoluzionario. La ragione per cui si era creato lo scandalo dipende soprattutto dall'esplicito atto erotico, dall'incontro omosessuale, dai corpi seminudi manifestati in scena e dall'apparizione dell'animale. Non vi erano elementi allusivi o narrativi, ma il corpo era stato mostrato direttamente nella sua espressione.

Questo corpo che viene riferito dai critici non è un corpo qualsiasi, considerando che in giapponese esiste una vasta gamma di termini per indicare la parola “corpo”.⁵⁹ Inizia già con *Kinjiki* a rivelarsi quella peculiare materia su cui Hijikata concentrerà la sua attenzione nel corso della sua attività: il *nikutai*.

Ichikawa continua nella sua analisi commentando che nel mondo della danza moderna il *ratai* 裸体 (corpo nudo)⁶⁰ e il sesso erano considerati tabù. Egli argomenta che la linea di rottura nella danza moderna rispetto alla danza

⁵⁷ Yoshioka Minoru, *Hijikata Tatsumi shō*, cit., p. 9.

⁵⁸ Dal discorso dello studioso si evince che non sembra aver assistito alla performance *Kinjiki* del maggio 1959. Cfr. Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 161.

⁵⁹ Vedi K. Centonze, “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, cit.; “Bodies shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*”, cit.; “Avant-gardes in Japan...”, cit.

⁶⁰ Sul *ratai* vedi K. Centonze, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009...”, cit., pp. 671-672.

classica (*danse d'école*) si esprime attraverso il desiderio di raggiungere una libertà espressiva contrastando la stilizzazione e il formalismo della espressione. Comunque questa emancipazione dalle regole non prevedeva una seria adozione del sesso come punto di contrasto, bensì esso viene adottato a livello simbolico o in maniera indiretta, mostrando un atteggiamento di esitazione e reticenza. Ichikawa insiste sul termine *nikutai* e arguisce che esso sia inevitabilmente legato alla sessualità e alla natura in un rapporto organico difficile da separare, e che sia “certo che nel danzare è difficile evitare l'erotismo.”⁶¹

Probabilmente l'interesse che originariamente il Moderne Tanz tedesco nutriva per il corpo [*nikutai*] – esso appare notevolmente nelle opere *Hexentanz* e *Totentanz* di Mary Wigman, e le fotografie di danzatori che danzano con corpi nudi appaiono in un numero copioso di libri di danza degli anni '30 – finisce per diventare un discorso astratto sullo spazio [*kūkanron* 空間論]⁶² definito come costruzione dello spazio. Inoltre, se i danzatori avessero saputo che il metodo di Martha Graham nella danza moderna americana fosse fiorito sul tema dell'incesto della tragedia greca, *Kinjiki* di Hijikata sarebbe stato riconosciuto un po' prima nel mondo.⁶³

Ichikawa riferisce che l'entusiasmo di Gōda Nario era stato acceso dal fatto che la danza resa in *Kinjiki* era direttamente collegata all'esistenza umana. Conservando dentro se stesso il desiderio del *nikutai*, cosa difficile da evitare, un *buyōka* 舞踊家 (danzatore) deve affrontare il *nikutai* e per di più, se il danzatore è serio, sicuramente ha il coraggio di passare attraverso l'erotismo. Gōda ha probabilmente interpretato il coraggio e l'essere diretto del *nikutai* di Hijikata come una manifestazione del mondo della non fabbricazione, non falsità.⁶⁴ “In altre parole, si ritiene che Hijikata si rassegnasse al fatto che un danzatore non può che scegliere necessariamente il tema concernente il *nikutai*.”⁶⁵

Nei lavori del primo periodo che seguono a *Kinjiki*, come *Divine shō*, *Antai* 暗体 (Il corpo oscuro, 1960), *Shorijō Marudorooru no uta yori bassui ichimaku* 処理場マルドロオルの歌より抜粋 一幕 (Luogo di smaltimento Selezione dai Canti di Maldoror-Atto unico, 1960), *Han'in han'yōsha no hirusagari no higi sanshō* 半陰半陽者の昼さがりの秘儀 参章 (Cerimonia segreta nel primo pomeriggio di un ermafrodita-Tre capitoli, 1961), o *Satōgashi yonshō* 砂

⁶¹ Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 162.

⁶² Il *kūkanron* è il discorso sullo spazio che occupa una posizione importante nella critica della performance giapponese e nella pratica teatrale/coreutica stessa. Vedi Katja Centonze, “Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces”, in Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger (a cura di), *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*, München, Iudicium, 2011, pp. 211-230.

⁶³ Trad. mia. Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 162.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

糖菓子・四章 (Dolci di zucchero-Quattro capitoli, 1961), eseguiti durante i DANCE EXPERIENCE no kai, imperano l'elemento del sesso e della perversione riconducibili alla letteratura eretica di Jean Genet e Comte de Lautréamont. Ichikawa ipotizza che in questi anni non appaia ancora il forte influsso ricevuto dalla lettura di Marquis de Sade, in quanto la traduzione di Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987) non era stata ancora pubblicata.⁶⁶

Con il titolo *Antai* inizia a profilarsi quella compagine che sarà espressa successivamente con la definizione di *ankoku* 暗黒 (tenebre, oscurità).⁶⁷ Già in *Kinjiki* la performance ha luogo con poca illuminazione, in penombra. Sarà questo il campo in cui si muove il *nikutai*: l'antro dell'oscurità, le tenebre e la zona periferica. Si possono distinguere qui, il *nikutai* che regge l'incommensurabile e inquietante parte oscura, e il desiderio che non può essere liberato se la parte oscura del *nikutai* non coincide con l'oscurità della scena.⁶⁸

La mancanza di luce implica una mancata definizione delle parti, e la sospensione delle differenze. Infatti nel primo periodo l'immagine del corpo prevalente era quello dell'ermafrodita. Questa viene resa esplicita nell'opera *Han'in han'yōsha no hirusagari no higi* incentrata sull'ermafroditismo e sulla compresenza dei sessi rappresentati da Hermes e Afrodite. Il tema dell'androginia ricorre frequentemente nell'arte performativa del DANCE EXPERIENCE no kai, a cui collaboravano Ōno Kazuo e Kasai Akira. Secondo Ichikawa questa androginia rimane impressa soprattutto nella danza di questi due artisti.⁶⁹

Ichikawa sottolinea che per Hijikata, il quale si rifà allo gnosticismo, al pensiero di Jakob Böhme e di Nicolai Berdyaev, la danza è una condizione in cui non si può suddividere in femminile e maschile; essa è una ineffabile condizione che concerne profondamente e unicamente l'essere umano.⁷⁰ Tuttavia questa tendenza viene messa in ombra con l'*ankoku butō* del secondo periodo in poi. Ichikawa precisa che Hijikata appare in travestimento femminile anche in *Nikutai no hanran* e *Shiki no tame no nijūnanaban*, ma se mai l'immagine prodotta è quella della Grande Madre, e non si può dire che i due sessi coincidano.⁷¹

⁶⁶ *Ibidem*, p. 163. In verità la traduzione giapponese a cura di Shibusawa, *Akutoku no sakae (zoku)* 悪徳の栄え(続), di *L'Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* era stata pubblicata nel 1959 dalla casa editrice Gendaishichōsha, ma viene ritirata dal mercato dal Servizio di pubblica sicurezza del Dipartimento di Polizia Metropolitana per oltraggio al pudore. Dal 1960 al 1969 Shibusawa e il direttore della casa editrice, Ishii Kyōji 石井恭二 (1928-2011), sono coinvolti nel Processo Sade (sado saiban サド裁判), noto anche come il Caso di *Akutoku no sakae* (Akutoku no sakae jiken 悪徳の栄え事件).

⁶⁷ Per un'analisi etimologica di *ankoku* vedi K. Centonze, "Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō", cit., pp. 24-27.

⁶⁸ Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 163.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Gli happening dei DANCE EXPERIENCE no kai, tutti diretti da Hijikata, ebbero luogo al Daiichi Seimei Hall dal 1959 fino al 1961. Nel recital di luglio 1960 parteciparono oltre a Hijikata, Ōno Kazuo e Yoshito, Hatakeyama Yutaka (Hiroshi) 畠山裕, Kikuchi Tomoyuki 菊池朝之, Charley Okamura チャーリー岡村, Shen Chozi 洪屯包,⁷² Kimura Tarō 木村太郎, Ide Manjirō 井出万治郎, l'arte scenica era curata da Mizutani Isao 水谷勇夫, il manifesto da Araki Minoru 荒木実. Il programma distribuito fra il pubblico era una collezione fotografica di Hosoe Eikō intitolata *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū* (Incontri del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE. Collezione fotografica di Hosoe Eikō donata a Hijikata Tatsumi), che include diversi testi, tra cui “Kiki no buyō” (Danza di crisi, 1960) di Mishima.⁷³

In ottobre 1960 il 650 DANCE EXPERIENCE no kai presenta il progetto *Dainikai rokunin no abangyarudo* 第二回六人のアバンギャルド (Secondo progetto d'avanguardia di sei artisti) che vede coinvolti Hijikata, Ōno Yoshito, Mayuzumi Toshirō, Tōmatsu Shōmei 東松照明, Kanamori Kaoru, Miho Keitarō 三保敬太郎 e Terayama Shūji 寺山修司. Per quest'occasione Mishima scrive per il programma “Junsui to wa” 純粹とは (Cos'è la purezza?, 1960).

Le definizioni di ankoku butō, ankoku buyō e di “danza” in Giappone

Shibusawa Tatsuhiko, che viene presentato a Hijikata da Mishima Yukio nel suo camerino dopo i recital del luglio 1960, puntualizza di preferire l'uso del termine *ankoku buyō* 暗黒舞踊. Nella postfazione all'opera di Hijikata *Yameru maihime* 病める舞姫 (La danzatrice malata, 1983), definita da diversi esperti uno dei saggi più riusciti che rispecchiano l'artista e la sua danza, Shibusawa tratta in specifico la denominazione della danza di Hijikata:

Ho scritto *ankoku buyō* e ho osato non scrivere *ankoku butō*. Entrambe [le definizioni] vanno bene, ma [uso il termine *buyō*] perché, perlomeno nel periodo iniziale veniva usata esclusivamente la definizione di *ankoku buyō*, e, inoltre, perché ricordo che persino Hijikata Tatsumi ha sempre usato la parola *buyō* durante le sue conversazioni con me.⁷⁴

⁷² Per questi ultimi due nomi mi attengo alla trascrizione che appare nelle note di programma, nonostante le diverse incongruità ortografiche che caratterizzano i testi stampati in quegli anni.

⁷³ Vedi K. Centonze, “Encounters between Media and Body Technologies...”, cit. pp. 223-224.

⁷⁴ Trad. mia. Shibusawa Tatsuhiko, “Hijikata Tatsumi ni tsuite”, in Hijikata Tatsumi, *Yameru maihime*, Tōkyō, Hokusui U Books, 1992, p. 229.

Diverse fonti riportano l'anno 1963 come anno in cui viene coniato il termine *butō* o *ankoku butō*. Anche la studiosa Kuniyoshi Kazuko pone in evidenza il 1963, spiegando che lo stesso Hijikata iniziò a fare uso del termine *butō*.⁷⁵

In seguito a *Antai* del 1960 la designazione *ankoku buyō* appare con più frequenza. La definizione *Hijikata Tatsumi ankoku butō* 土方巽暗黒舞踏 (l'*ankoku butō* di Hijikata Tatsumi) appare, invece, ufficialmente la prima volta nel 1962 sul manifesto della performance *Leda santai* レダ三態 (Tre stati di Leda), la cui grafica era affidata a Nonaka Yuri 野中ユリ. Lo spettacolo diretto da Hijikata e messo in scena all'Asbestokan il 10 giugno è la prima performance del gruppo *Leda* composto dalla danzatrice Motofuji Akiko, Yagawa Sumiko 矢川澄子 (1930-2002), curatrice del testo, Nonaka Yuri, la quale si occupa anche della scenografia. La musica era composta da Tone Yasunao e Kosugi Takehisa 小杉武久 (n. 1938).

L'anno successivo con la performance *Anma* iniziano a delinearsi dei tratti più specifici della danza di ribellione. Come afferma Motofuji Akiko, Mishima Yukio era più che coinvolto nella discussione sulla denominazione della danza rivoltosa:

In quel periodo iniziammo a usar dipingere i corpi di bianco e da allora, mentre cambiavamo diverse forme, abbiamo sviluppato una continuità. Dopo quella performance *Anma*, abbiamo riconsiderato radicalmente il fatto di aver denominato la nostra attività “*buyō*”, e consultandoci per esempio con Mishima Yukio, gradualmente iniziammo a usare la parola “*butō*”. Decidemmo di cambiare dall'era del “*buyō*” all'era del “*butō*”.⁷⁶

Ma, nonostante tutto, non si configura ancora con fermezza la definizione *ankoku butō*, considerando che dopo esser stata impiegata nel 1963 con *Anma*, nel 1965 non compare durante *Barairo dansu: A LA MAISON DE M. CI-VEÇAWA*. Infatti, sul manifesto di quest'ultima performance, resa in omaggio a Shibusawa Tatsuhiko, appare di nuovo l'espressione *ankoku buyō*. I danzatori coinvolti nel progetto erano Ōno Kazuo, Ōno Yoshito, Ishii Mitsutaka, Kasai Akira, Tamano Kōichi 玉野黄市. L'arte, che non si limitava solo agli oggetti in scena, ma andava dall'invito agli oggetti che venivano distribuiti tra il pubblico, era creata da Nakanishi Natsuyuki, Kanō Mitsuo, Akasegawa Genpei e Kazakura Shō 風倉匠 (n. 1936). La grafica del manifesto era curata da Yokoo Tadanori 横尾忠則 (n. 1936), il quale elabora un'idea suggerita da Nakanishi. La musica era affidata a Kosugi Takehisa e Tone Yasunao. Anche questa performance era concepita a tutto tondo come un evento sinestetico,

⁷⁵ Kuniyoshi Kazuko, “An Overview of the Contemporary Japanese Dance Scene”, in *Orientation Seminars on Japan*: no. 19, Tōkyō, The Japan Foundation Office for the Japanese Studies Center, 1985, p. 1.

⁷⁶ Trad. mia. Motofuji Akiko, *Hijikata Tatsumi to tomo ni*, cit., p. 129.

che doveva lambire tutti i cinque sensi, tra cui anche il gusto. L'intrigante programma, da leccare e mangiare, ideato da Kanō Mitsuo e intitolato *Satogashi*, non era un libretto, ma una scatola che conteneva un pene, una mano e delle labbra fatti di zucchero.⁷⁷

A mio avviso appare indicativo il fatto che Gunji Masakatsu include la voce *ankoku butō* – e non *ankoku buyō* – nel suo *Nihon buyō jiten* 日本舞踊辞典 (Dizionario della danza giapponese, 1978), annoverando, così, la danza d'avanguardia tra le forme di danza pertinenti al Giappone.⁷⁸ Il dizionario di Gunji è specificamente rivolto alla danza tradizionale del Giappone, il *Nihon buyō* 日本舞踊, per cui appare ancora più eccezionale l'inserimento della voce *ankoku butō*.

Dal punto di vista storiografico il termine *butō* non si riferisce solo alla danza rivoltosa di Hijikata, ma indicava in origine una danza di movimenti cerimoniali che si eseguiva in Giappone alla fine delle celebrazioni di felicitazione a corte. La definizione *butō* rinasce nell'epoca Meiji 明治時代 (1868-1912) quando, scelta in contrapposizione a *buyō*, la danza come intesa in Giappone, viene adoperata per tradurre la parola inglese *dance*, o il *Tanz* tedesco. Il “ballo” concepito in Europa viene definito in giapponese *butōkai*⁷⁹ 舞踏会.

Dunque la voce *butō* abbraccia diversi concetti di danza, tra cui quello indicante la danza di provenienza occidentale, corrente durante l'era Meiji, e quello di danza d'avanguardia giapponese del dopoguerra.

Il termine *buyō* entra soprattutto in uso dopo il trattato *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Trattato sul nuovo teatro musicale, 1904) di Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935). Fino allora la danza era definita *mai* 舞, *odori* 踊, *shosagoto* 所作事, *furi* 振, *furigoto* 振事, *keigoto* 景事, o *butō* 舞踏. Il *buyō* include il *mai*, movimenti per lo più circolari che coinvolgono principalmente la parte superiore del corpo come nell'arte del *nō* 能, e l'*odori*, danza che si concentra sulla parte inferiore come nelle frenetiche di gruppo, tra cui il *ranbu* 乱舞, danze esagitate del periodo Heian 平安時代 (794-1185/1192) e Kamakura 鎌倉時代 (1185-1333).⁸⁰ Sia il *mai* che l'*odori* vengono tradotti con il termine “danza”.

⁷⁷ Per un'analisi della performance vedi *Barairo dansu no ikonorojī. Hijikata Tatsumi wo saikōchiku suru. The Iconology of Rose-Colored Dance. Reconstructing Tatsumi Hijikata*, a cura di Sumi Yoichi, Maeda Fumio, Morishita Takashi, Yanai Yasuhiro, trad. Ishii Mie e Bruce Baird, Tōkyō, Research Center for the Arts and Arts Administration, Keiō University, 2000.

⁷⁸ Vedi *ad vocem* “*ankoku butō*” in Gunji Masakatsu, *Nihon buyō jiten*, Tōkyō, Tōkyōdō shuppan, 1977, pp. 21-22.

⁷⁹ Vedi *ad vocem* “*butō*” *ibidem*, p. 356. Sulla storia della danza in Giappone vedi Bonaventura Ruperti, “Kabuki to buyō–Mai, odori, henge”, in *Avant-Gardes in Japan...*, cit., pp. 181-215.

⁸⁰ Vedi *ad vocem* “*buyō*” in Gunji Masakatsu, *Nihon buyō jiten*, cit., p. 358; vedi *ad vocem* “*ranbu*” *ibidem*, pp. 436-437.

Se analizziamo nel composto segnico *buyō* il campo semantico di *bu*舞, che è lo stesso che compare in *butō*舞踏, abbraccia il concetto di circolarità, di perfezione adducendo il senso spaziale, circonferenziale del movimento. Il verbo che ne deriva, *mau*舞う, significa danzare, roteare e il sostantivo è il sopraddiscusso *mai*. Ashihara Eiryō suggerisce che *mai* potrebbe essere affiancato nel linguaggio metrico occidentale all'*adagio*.⁸¹

Il sostantivo *mai* addita le danze di corte, il cui repertorio aulico costringe l'esecutore a impegnare principalmente la parte superiore del corpo: la carica espressiva si concentra esclusivamente nella testa, nel viso, nelle mani e nelle spalle. La parte inferiore serve principalmente a cadenzare la tensione dei gesti, infatti sono rari i salti ed è tendenzialmente escluso che i piedi si sollevino contemporaneamente dal suolo. Il movimento dei piedi risulta quasi impercettibile, perché essi scivolano lentamente lungo la base d'appoggio. Ashihara spiega che la coreografia del *mai* è prevalentemente ideata per una sola persona e si può, quindi, tradurre con *assolo*. La danza del *nō*, per esempio, è una forma teatrale di tipo *mai*.⁸²

Il segno *yō* 踊 che compare nel termine *buyō* 舞踊 trova la sua forma verbale in *odoru* 踊る, che significa sempre “danzare”, ma il senso che ne deriva è quasi antitetico a *mau*. Il termine *odoru* trova la sua traduzione corrispettiva in “saltare”, “balzare”. Il sostantivo *odori* 踊si riferisce, per esempio, alle danze popolari prevalentemente di gruppo, momento festoso della comunità di villaggio che gode della partecipazione della gente comune. Fulcro di queste danze non è l'azione mimica, che transcodifica un testo in gesti, ma la dinamica ritmica, e a volte concitata, sostenuta spesso da un accompagnamento musicale di percussioni. L'*odori* investe soprattutto il bacino e gli arti inferiori dei danzatori che si esibiscono in movimenti piuttosto veloci, che non trovano impedimento negli abiti, come invece accade per l'esecutore del *mai*, il quale indossa costumi scenici pesanti, che denotano la sua figura nobile. Secondo Ashihara nel vocabolario musico-coreutico della tradizione occidentale il termine corrispettivo a *odori* è *allegro*.⁸³

Nonostante nella danza classica giapponese,⁸⁴ il *Nihon buyō* 日本舞踊, confluiscono due forze opposte e antinomiche, queste danno vita a un equilibrio armonico dei movimenti proiettati a scovare il senso estetico di bellezza e piacevolezza. La perfezione e sottigliezza dei gesti *mai* ammorbidiscono la virilità gaia dei saltelli nell'*odori*, in modo che la coreografia, il disegno nello

⁸¹ Vedi Ashihara Eiryō, *The Japanese Dance*, Tōkyō (New York), Japan Travel Bureau (University of Illinois Press), 1980, p. 95.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Il termine è da non confondere con quello di danza classica occidentale, che obbedisce a tutt'altra precettistica. Le forme tecniche principali da cui è composto il *Nihon buyō* sono il *mai*, *odori* e *shosa*.

spazio dei corpi, non perda mai il suo rigore. La gestualità delle mani, del viso è intrecciata abilmente con il movimento della parte inferiore del corpo seguendo una tecnica difficilissima, imperniata su regole definite e codificate nella tradizione tramandata da maestro in allievo. Come illustra Umemoto Rikuhei 榎茂都陸平 (1897-1985), discendente diretto della celebre dinastia di danzatori Umemoto 榎茂都e suo presidente agli inizi del Novecento, per rispettare una certa estetica il danzatore si deve posizionare sempre in direzione diagonale rispetto al pubblico, tenendo costante tale allineamento con le spalle e i piedi.⁸⁵ Il raggio d'azione si dispone lungo i quattro angoli del palcoscenico nel rispetto di una geometria cogente, che non lascia spazio a spostamenti arbitrari che possano infrangere tale legge.

Al contrario, nell'*ankoku butō* vediamo delinearci un radicale spostamento dell'asse del corpo della figura danzante.

Nel composto segnico *butō*, la seconda parte *tō* 踏 circoscrive l'azione del calpestio, del battito dei piedi sul suolo.

Fumu 踏む (battere i piedi) determina il carattere provocatorio della danza anticonvenzionale di Hijikata indirizzata a un ribaltamento scenico all'insegna della destrutturazione capillare del concetto stesso di comunicazione teatrale, ma allo stesso tempo ne determina il carattere premoderno che affiora nella ricerca del movimento originario. Si potrebbe dire che Hijikata annuncia, così, con "il piede che batte per terra" un nuovo atteggiamento, un proclama di ribellione e distacco dai codici. Ma il piede si solleva dalla base d'appoggio per ripiombare sul terreno ricongiungendosi con il punto di partenza: la tradizione, vale a dire quel corpo in cui si è sedimentata una stratificazione storica fatta di cultura popolare e che è stato forgiato dal lavoro della risicoltura.

La danza calpestante può essere considerata un'esperienza archetipica del Giappone, dove è strettamente legata alla pratica di preghiera per l'abbondanza, per un buon raccolto: si danza sui campi per evocare le divinità, dall'inizio alla fine della coltivazione seguendo il suo ciclico processo. La funzione apotropaica e propiziatrice della danza si cristallizza per esempio nella tradizione dei *ta ue odori* 田植踊, danze popolari legate alla lavorazione delle risaie,⁸⁶ che rientrano nel grande genere del *dengaku* 田楽,⁸⁷ il divertimento dei campi da cui il teatro *nō* ha ereditato molteplici elementi. La tradizione popolare e

⁸⁵ Umemoto Rikuhei e Ishizawa Yutaka, *Introduction to the Classic Dances of Japan*, Tōkyō, Sanseido Company Limited, 1935, p. 18.

⁸⁶ Nel Tōhoku questi vengono eseguiti prima e dopo il 14-16 gennaio in particolare nelle prefetture di Fukushima, Miyagi e Iwate. Vedi *ad vocem* "ta ue odori" in Gunji Masakatsu, *Nihon buyō jiten*, cit., pp. 236 - 237.

⁸⁷ Denominazione generica con cui si definiscono le arti performative che sono in relazione alla piantagione delle risaie. Il *dengaku*, in origine eseguito sui campi di riso, raggiunge il massimo splendore durante il tardo periodo Heian e il periodo Kamakura, quando esercita un forte influsso sulla fase iniziale nella formazione del teatro *nō*, il *sarugaku*.

l'arte teatrale risalgono alla stessa matrice mitologica: la danza calpestante e lasciva di Ame no Uzume, la quale esegue il primo *kagura* 神樂.⁸⁸ Il mito custodisce gli elementi primitivi della funzione teatrale giapponese, e tra le sue componenti principali appaiono il *kamigakari* 神懸り, vale a dire l'inviasamento, il *jujutsu* 呪術, ossia l'arte dell'incantamento o pratica magica simpatetica, e l'aspetto comico/grottesco.

Gunji Masakatsu individua nella danza di Hijikata questo carattere di classicità, e giunge persino a definirla “*koten butō*” 古典舞踏 (*butō* classico, o danza classica).⁸⁹

Avvicinandosi alla forma classica della morte, il suo corpo [*shintai*], che si misurava con ciò che si definisce *nikutai*, aveva iniziato a suonare la musica afona di una molto soave danza dello scheletro. Veramente, non lo si potrebbe definire altro che un bellissimo *butō* classico.⁹⁰

Gunji rileva come l'arte del nativo di Akita ripristini elementi di espressione che precorrono la danza intesa come arte, il *geijutsu buyō* 芸術舞踊, lambendo attraverso una lettura propria l'aspetto di anti-danza, e, dunque, anti-arte, che dovrebbe emergere secondo Hijikata nel *butō*:

[...] più che alla danza artistica la danza di Hijikata si addice ai *butō* precedenti. Essa è il *butō* della morte in quanto, non essendo un'arte che considera il *nikutai* come materia, è proprio la danza che divora il *nikutai* stesso.⁹¹

*L'oggetto “nikutaizzato” come rivoluzione copernicana del butō:
la non-dialettica tra corpo e oggetto dalla manipolazione alla trasformazione*

Proseguendo nella sua periodizzazione, Ichikawa individua nel secondo periodo della coreologia di Hijikata un recupero e un approfondimento dei co-

⁸⁸ Letteralmente “divertimento per gli déi”, o, come contrazione fonetica di *kamikura/kamakura* 神座, sede degli déi. Cfr. *ad vocem “kagura”* in Gunji Masakatsu, *Nihon buyō jiten*, cit., pp. 89-90. Il termine copre una vasta gamma di danze religiose che si distinguono per le località in cui vengono eseguite. Sul dibattito intorno alla sua origine etimologica vedi anche Honda Yasuji, *Nihon no dentō geinō. Kagura*, Tōkyō, Kinseisha, vol. 1, 1993, pp. 16-23.

⁸⁹ Gunji Masakatsu, “Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō” (Una danza classica chiamata Hijikata Tatsumi), in Gunji Masakatsu, *Gunji Masakatsu santei shū. Gen'yō no michi* (Antologia di Gunji Masakatsu. La via verso le forme dell'illusione), vol. 3, Tōkyō, Hakusuisha, 1991, p. 253-257.

⁹⁰ Trad. mia. *Ibidem*, p. 253.

⁹¹ Trad. mia. *Ibidem*, p. 256. Sul rapporto che intercorre tra il *butō* e la tradizione cfr. K. Centonze, “*Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*”, cit.; “*Finis Terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*”, *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, Galatina (Lecce), Congedo Editore, 2008, pp. 121-137.

stumi locali.⁹² La magistrale serie fotografica *Kamaitachi* 鎌鼬 (La donola dai denti acuminati, 1969), scattata da Hosoe Eikō tra il 1965 e 1968, apre il varco a una nuova fase nelle sperimentazioni di Hijikata e si distingue con più chiarezza il progetto di cambiamento coreutico-artistico del corifeo e la sua concezione sul corpo. In questa collezione di rare immagini vediamo monumentalizzato il rapporto tra il danzatore e la sua regione d'origine, il Tōhoku.⁹³

Con *Kamaitachi* non ci troviamo dinanzi a una espressione arbitraria, un semplice nostalgico viaggio a ritroso nel luogo a cui si appartiene, alla natura, ma davanti alla riscoperta di una cultura del corpo nascosta negli antri delle abitazioni, una cultura del corpo quasi soffocata dall'ingigantirsi della città metropolitana di Tōkyō.⁹⁴ Hijikata esplora lo spazio e il tempo appartenenti al corpo che si muove, e non si muove, nell'oscurità delle stanze tipiche delle case rurali tradizionali giapponesi.

In questo contesto si istaura inevitabilmente il rapporto tra le cose e il *nikutai*, tra il *nikutai* e le cose. Ichikawa individua come, con l'esperienza della sperimentazione fotografica di *Kamaitachi*, Hijikata riesuma anche tra le ombre dell'interno delle case gli oggetti che accompagnano la vita quotidiana. Oggetti che sono stati toccati, utilizzati da diverse generazioni e anche da chi è morto. Secondo Ichikawa, Hijikata prende coscienza del fatto che l'oggetto, la cosa, è *nikutaizzata* (*nikutaika sareta mono* 肉体化されたもの), vale a dire, l'oggetto viene influenzato dal corpo, mentre anche il *nikutai* subisce dei cambiamenti nell'incontro e contatto con l'oggetto.⁹⁵ È proprio nel Tōhoku che Hijikata percepisce il legame sottile e magnetico tra il *nikutai* e le cose, venendo a conoscenza del processo di “*nikutaizzazione della cosa*”.⁹⁶ Sono gli oggetti che si trovano nelle case dei risicoltori e che entrano in scena durante gli spettacoli creati nel secondo periodo: scampoli, bracieri contrassegnati dalle impronte di chi li ha usati, vecchi cassettoni, il riscìo, il gallo/la gallina, il *tatami*, tinozze. Ichikawa legge come il danzatore estrae e risveglia il gesto che connette il corpo all'oggetto, quei gesti che sono stati persi nel corso degli anni e soprattutto con l'avvento della società consumistica che emerge nel dopoguerra.

Il gesto viene a differenziarsi rispetto alla forma e il peso delle cose, e rispetto al motivo per cui questo persiste. Il modo di sedersi, il modo di avvicinarsi allo

⁹² Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 163.

⁹³ Per *Kamaitachi* vedi K. Centonze, “Encounters between Media and Body Technologies ...”, cit., pp. 228-232.

⁹⁴ Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., pp. 164-165.

⁹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 164.

⁹⁶ *Ibidem*.

*shōji*⁹⁷ non accadono casualmente, e tra i gesti [*shigusa* 仕種] e le cose persiste una relazione precisa. Questa relazione viene preservata con un simbolismo che esiste da tempi antichi. Tali comportamenti [*shigusa*] possono essere raccolti dagli studi folcloristici dei gesti.

Ma l'intento di Hijikata non si limita soltanto al recupero di tali gesti. Hijikata intende ripristinare i gesti finiti per essere caduti ruzzolando e deviatosi dalla relazione tra oggetto e corpo, per esempio la mano tremolante [*teboke* てぼけ] di un anziano, e, inoltre, anche il desiderio di errare cercando l'appagamento che è stato ommesso dal rapporto preciso tra il *nikutai* e la cosa.⁹⁸

L'uso in scena della gallina rientra in quest'ordine di rapporto tra il corpo umano e il mondo esterno, con cui il corpo entra in relazione nella sopravvivenza quotidiana.⁹⁹

Secondo Ichikawa, “bisogna inseguire Hijikata in luoghi lontani come il Tōhoku, [per capire] la sua ostinata ricerca intorno al *nikutai*”. Lo storico aggiunge che la tendenza al recupero delle tradizioni popolari del secondo periodo è stata ereditata da Bishop Yamada ビショップ山田, dal suo gruppo *Hoppō butōha* 北方舞踏派, e da danzatori come Murobushi Kō 室伏鴻.¹⁰⁰

Una dimensione fondamentale che si apre con la danza delle tenebre di Hijikata e Ōno Kazuo è il mondo dei defunti, degli antenati. Si instaura, così, un rapporto stretto tra il corpo dei due danzatori e la morte, a tal punto da far vivere nel proprio corpo il corpo dei morti, lo *shitai* 死体.

L'intreccio tra tradizione popolare dei *kagura*, il culto dei morti, le discipline rituali degli *yamabushi*, sono ampiamente trattati da Gunji Masakatsu.¹⁰¹ Come illustrato sopra, lo storico specializzato in arti performative tradizionali e le loro origini, accoglie con estremo interesse il fenomeno d'avanguardia e ne enuclea i nessi con la tradizione. Oltre a definire la danza di Hijikata un *koten butō* le analisi dello studioso dedicano ampio spazio all'avanguardia di Hijikata. Ho sottolineato anche in altri scritti, come queste indagini ruotino intorno all'etimo delle parole *karada*, *shintai*, *nikutai*, che indicano il nostro termine “corpo”. L'espressione *karada* si riallaccia alle parole *kara* 空 e *da* 立, dove il primo indica il vuoto e il secondo la condizione dello stare in piedi.¹⁰² Il corpo nella concezione coreutica di Hijikata non si presta a un'immediata analisi, sia perché è soggetto a fasi diverse nella sua produzione storica, sia perché il discorso sul corpo, *shintairon* 身体論, nella cultura giapponese,

⁹⁷ Porta scorrevole costituita da un'intelaiatura di legno rivestita di carta bianca traslucida.

⁹⁸ Trad mia. *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 165.

¹⁰⁰ Ichikawa Miyabi, op. cit., p. 165. Su Murobushi vedi K. Centonze, “Resistance to the Society of the Spectacle...”, cit.

¹⁰¹ Gunji Masakatsu, “Nikutai to shōchō ni tsuite”, cit., p. 234. Cfr. anche K. Centonze, “*Finis Terrae: butō* e tarantismo Salentino...”, cit., pp. 124-130.

¹⁰² K. Centonze, “*Finis Terrae: butō* e tarantismo Salentino...”, cit., pp. 126-129.

nelle sue arti performative e nel pensiero delle pratiche ascetiche, come anche nella letteratura sono contraddistinte da una concezione peculiare che circonda l'argomento.¹⁰³

Il rapporto privilegiato che si istaura nella danza d'avanguardia tra il danzatore e l'oggetto, trattato da Ichikawa, era stato descritto e commentato già nel 1961 da Mishima Yukio in "Zen'ei buyō to mono to no kankei" 前衛舞踊とものとの関係 (La relazione tra la danza d'avanguardia e le cose), un eloquente e lucido saggio scritto per la brochure distribuita fra il pubblico durante il Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE del settembre di quel anno.¹⁰⁴ Come menzionato sopra, ogni elemento pensato per la performance era inteso come parte integrante e costitutiva dello happening artistico, compreso le note di programma che di per sé erano un'opera d'arte, inteso sia come testo, collezione fotografica, design etc. A mio avviso, Mishima e Ichikawa pongono in evidenza uno degli aspetti più nevralgici che distingue il *butō* da altre forme di danza, soprattutto da quelle occidentali.

L'illustre letterato è uno dei primi ammiratori della danza *butō*, quando ancora non si erano delineati precisamente né il nome né i momenti più rivoluzionari della sua storia. Egli coglie con estrema sensibilità delle dinamiche e caratteristiche di questa nuova forma d'arte fin dai suoi primordi, anche se aveva evitato di andare a vedere la prima versione di *Kinjiki* nel 1959 per pregiudizio.¹⁰⁵

Nel suo saggio lo scrittore riconferma come dalle conversazioni con Hijikata egli venga stimolato a produrre delle profonde riflessioni. Così Mishima ricorda quando Hijikata gli racconta della sua esperienza in cui vede un paziente affetto di poliomielite, che tentava di afferrare un oggetto. Hijikata in quel momento si rende conto che assisteva allo stesso movimento delle mani che lui sempre insegnava durante i suoi laboratori.¹⁰⁶ Il danzatore sottolinea come questa esperienza e presa di coscienza abbia rafforzato il suo rapporto e legame con la danza. Mishima descrive la mimica di Hijikata che esprime con il corpo ciò di cui stava parlando mentre conversavano e aggiunge che nel caso di Hijikata la scena si anima di qualcosa che appare comunque nuovo.

¹⁰³ Sullo *shintairon* vedi K. Centonze, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*...", cit. Sull'intreccio fra avanguardia e folclore nel *butō* di Hijikata vedi K. Centonze, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", cit.

¹⁰⁴ Mishima Yukio, "Zen'ei buyō to mono to no kankei", in Kawasakishi Okamoto Tarō Bijutsukan e Keiō Gijuku Daigaku Āto Sentā (a cura di), *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearishumu: Shintai no ontoroji*, Tōkyō, Keiō gijuku daigaku shuppankai, 2004, pp. 16-17.

¹⁰⁵ Sul rapporto tra Mishima e Hijikata vedi K. Centonze, "Encounters between Media and Body Technologies...", cit.

¹⁰⁶ Mishima Yukio, "Zen'ei buyō to mono to no kankei", cit., p. 16.

Segue un'osservazione acuta di Mishima, il quale capta fin dall'esordio di questa danza una caratteristica determinante che la differenzia da altre forme coreutiche:

È una cosa su cui ho riflettuto in seguito, per quanto riguarda la danza classica nel rapporto fra persona e oggetto non si avverte neanche un po' il senso di estraneamento (piuttosto, il fatto che appaia la "cosa" [*mono*] è molto rara), la grazia del gesto, un certo tipo di abbellimento e enfasi, non sono altro che una "stilizzazione", per usare una parola comoda. Tuttavia, nella danza d'avanguardia, esiste da qualche parte solennemente la temibile "cosa in sé" [*mono jitai*], anche se, per esempio non viene materializzata sul palcoscenico, e il rapporto tra la persona e la cosa è pieno di contraddizioni tragiche, e i gesti umani, nel volere di raggiungere la cosa, scivolano invano nell'aria, in altre parole, si muovono completamente dominati dalla cosa. Questi sono efficaci, anche se smascherano la falsità dei gesti quotidiani, la falsità delle nostri "gesti naturali" che sono stati disciplinati dalla abitudine sociale.

Infatti, quando, anche senza alcuna ragione, allunghiamo la mano verso una sigaretta, un caffè o una tazza di tè sul tavolo, l'atto di afferrare questi, l'atto del *begreifen*, è reso ancor più possibile, perché, in breve, noi viviamo una vita tranquilla in un mondo di concetti (*Begriff*) di caffè, tazza di tè e sigaretta.

Quello che noi riteniamo un gesto naturale nasconde una relazione severa e spaventosa fra gli uomini e le cose, e coprendo con un velo di consuetudine, si esegue una cerimonia consueta dei gesti quotidiani.

In questa [società] è latente una strana perversione, in altre parole, i nostri gesti quotidiani sono ritualistici, mentre i gesti della danza d'avanguardia e del bambino affetto da poliomielite sono probabilmente "gesti naturali", nel vero senso della parola.¹⁰⁷

Anche Shibusawa Tatsuhiko si sofferma su questo aspetto della danza di Hijikata, ponendo in evidenza come i semplici gesti vengano deformati e il raggio d'azione del danzatore venga esteso alla sfera extra-umana. Shibusawa sostiene che l'*ankoku buyō* di Hijikata trasforma le azioni quotidiane in movimenti scandalosi, rifiutandosi di assecondare le aspettative del pubblico e inducendo lo spettatore a scoprire l'estetica dell'alienazione e marginalizzazione.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Trad. mia. *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁰⁸ Shibusawa Tatsuhiko, "Nikutai no fuan ni tatsu ankoku buyō", in *Tenbō* nr. 115 (luglio), 1968, p. 103.

KARA JŪRŌ: LA FISICITÀ DELL'ATTORE CANTASTORIE

Cinzia Coden

Noi ci ergiamo sulla genealogia di sangue degli spettacoli inscenati dal kabuki degli inizi sul greto secco dei fiumi... Non credo che gli spettatori comprendano. Tuttavia, un giorno all'improvviso, oppure in sogno, accade che essi si incontrino con noi. Siamo certamente impressi nella loro coscienza latente come passioni...¹

Ormai un testo drammatico di grande levatura non è più necessario. Non è lo spirito drammatico di uno scrittore all'interno di un dramma a muovere gli attori. Se io dicessi che è lo spirito di un attore drammatico che fa emergere il testo drammatico, non c'è dubbio che gente simile a drammaturghi assiepata lì farebbe un'espressione disgustata. Perché questo è un discorso che fa sperdere lo sguardo all'infinito. Perché in effetti di attori così non ne esistono. E se questo non significa il deperimento del teatro, cos'altro è?²

Kara Jūrō 唐十郎 è il nome d'arte di Ōtsuru Yoshihide 大鶴義英 (n. 1940), uno dei maggiori esponenti del movimento teatrale d'avanguardia giapponese cominciato negli anni Sessanta. Il critico Senda Akihiko lo definisce un “narratore [*kataribe* 語り部] contemporaneo di leggende intessute segretamente dal povero popolo che senza dubbio su questo mondo non può soddisfare le proprie preghiere o aspirazioni.”³

Kara vive con la famiglia, fino all'età di ventiquattro anni, nella zona a nord di Ueno, vicino al quartiere popolare di Asakusa. Le opere degli inizi partono dai ricordi di infanzia di Kara, prendendo in prestito vicende risalenti al periodo della gioventù dei genitori. Per esempio in *Shitaya Mannenchō monogatari* 下谷万年町物語 (*La storia di Shitaya Mannenchō*) scritto nel 1981 per il regista di fama internazionale Ninagawa Yukio 蜷川幸雄 (n. 1936) rivanga tra i ricordi da ragazzo, nel quartiere natale all'epoca chiamato Shi-

¹ Da un'intervista a Kara dello *Asahi shinbun*, ed. serale, 11 settembre 1967. Citato in Ōzasa Yoshio, *Dōjidaiengeki to gekisakkatachi*, Tōkyō, Gekishobō, 1980, p. 22.

² Kara Jūrō, *Tokkenteki nikutai ron*, Tōkyō, Hakuishisha, 1997 citato in Ōzasa Y., *op. cit.*, p. 36.

³ Senda Akihiko, “‘Shōwa sanjūgonen non natsu’ no kokuin—Jōkyō gekijō *Yasha kisō* no gekihyō”, *Kara Jūrō no gekisekai*, Tōkyō, Yūbun shoin, 2007, p. 89, stampato per la prima volta in *Bijutsu techō*, dicembre 1974.

taya Mannenchō e nell'Asakusa del dopoguerra. Tra l'intrico di storie che compongono questa opera, il racconto di una compagnia di teatro crea una sorta di prefazione al successivo lavoro intitolato *Kaze no hokori* 風のほこり (*L'orgoglio come polvere al vento*) dedicato alla madre Ōtsuru Mine 大鶴ミネ (il cui nome d'arte è Kayoko 加代子) e alla sua aspirazione a una carriera come drammaturga.⁴ L'attenzione di Kara è rivolta alla rappresentazione di esperienze precedenti al periodo di grande crescita economica del Giappone e la contemporaneità viene messa a confronto con il periodo bellico o imminente posteriore, attraverso salti temporali nella narrazione.

Da giovane Kara aiuta il padre regista e produttore cinematografico Ōtsuru Hideo 大鶴日出夫 ed entra in contatto con il suo aiuto regista dell'epoca, Wakamatsu Kōji 若松浩二 (1936-2012) per il quale, nel 1967, scrive la sceneggiatura di *Okasareta byakui* 犯された白衣 (*Angeli violati*) e ne interpreta il ruolo principale. Durante gli anni trascorsi all'Università Meiji, Kara Jūrō partecipa al gruppo teatrale studentesco Jikken gekijō 実験劇場 (Teatro sperimentale). Nel 1962, dopo la laurea, studia per un anno presso il Gekidan seinen geijutsu gekijō 劇団青年芸術劇場, abbreviato Seigei, con il drammaturgo Fukuda Yoshiyuki 福田義之 (n. 1931). Nel 1963, Kara con ex compagni della compagnia universitaria tra i quali Sasahara Moshu 笹原茂朱 (n. 1938) forma la compagnia *Sichuēshon no kai* シチュエーションの会 (Circolo della situazione) che conta di sette membri. Durante questo periodo egli comincia a leggere le opere di Betsuyaku Minoru 別役実 (n. 1937). Riesce ad avere anche il copione di *A to B to hitori no onna* AとBと一人の女 (*A e B e una donna*, 1961) e – durante il periodo di prove prima dell'allestimento di *La sgualdrina timorata* (1946) di Jean Paul Sartre, che è anche il tema della tesi di laurea di Kara – è d'abitudine andare a casa di Tokita Fujio 常田富士男 (n. 1937) e recitare i copioni di Betsuyaku tutta la notte. All'epoca Betsuyaku, non ha ancora ottenuto il riconoscimento attuale e le sue opere vengono portate in scena in spazi e circostanze note solo a pochi. Kara, pur non avendo visto le sue opere teatrali, decide di andare a incontrarlo. All'allestimento dell'opera *I giusti* (s1949) di Albert Camus (1913-1960) partecipa anche Hoshiyama Hatsuko 星山初子 (n. 1942) di origine coreana che in seguito abbandona l'uso del nome giapponese, per il nome d'arte Ri Reisen 李礼仙 (dal 1987 scritto con i caratteri 李麗仙). Con il passare del tempo, Tokita Fujio spinge la compagnia a scrivere opere originali.⁵ Dopo aver assunto il nome Jōkyō gekijō 状況劇場 (Teatro della situazione) nel 1964 e, dopo un ricambio dei suoi componenti, il gruppo sperimenta improvvisazioni teatrali di strada nel 1965 e una serie di allestimenti all'aperto nel 1966. L'anno successivo, la compagnia

⁴ Kara UJ., Shinjuku Ryōzanpaku, *Kaze no hokori*, Tōkyō, Yubun shoin, 2006.

⁵ Kara intervistato da Senda A., *Gekiteki runessansu - Engeki wa kataru*, Tōkyō, Liburopōto, 1983, pp. 209-213, 219, 228.

di Kara comincia a utilizzare per le messe in scena l'Akatento 紅テント, un teatro tenda allestito nel giardino antistante il santuario di Hanazono 花園神社 a Shinjuku, nel mezzo di locali di natura più o meno ambigua.

Nel 1967, la compagnia guidata da Kara Jūrō è tra le prime ad essere indicata con l'appellativo di teatro *angura*.⁶ Il termine, coniato e usato dalla stampa espressamente in riferimento a un teatro in antitesi con lo *shingeki* 新劇 (teatro nuovo), all'inizio, è considerato sinonimo di teatro di rango inferiore, non fatto da professionisti preparati secondo il *cursum* riconosciuto. Il termine *angura* implica delle sfumature linguistiche rintracciabili nel termine *kabuki*:⁷ allo stesso modo gli esponenti del teatro *angura* vengono ritenuti personaggi dai costumi bizzarri e deplorabili, dei corpi estranei al quotidiano. Per questa nuova forma di teatro emergente viene utilizzato il termine *angura* perché le cosiddette messinscena del movimento dei "piccoli teatri" (*shōgekijō undō*) hanno luogo in piccoli spazi "underground".

Secondo la suddivisione delle nuove forme di teatro in tre generazioni di artisti, delineata da Senda Akihiko, all'epoca critico del quotidiano *Asahi shinbun*, Kara Jūrō appartiene alla "prima generazione" insieme a Satō Makoto, Suzuki Tadashi (n. 1939), Betsuyaku Minoru e Terayama Shūji (1935-1983).

Kara Jūrō scrive teatro a partire dal corpo dell'attore e si considera "un attore travestito da drammaturgo" che "si ostina forzatamente a scrivere testi" creando uno spazio recitativo originale, all'interno dello spazio delimitato dal suo teatro tenda.⁸ Un aspetto molto importante del teatro delle compagnie post-*shingeki* è l'enfasi posta sulla performance. L'attore ritorna a essere l'elemento essenziale del teatro, dopo che lo *shingeki*, prese le distanze dal *kabuki* in cui l'interpretazione e l'attore sono considerati il *sine qua non* dell'evento teatrale, ha ridotto l'attore a mezzo di trasmissione del testo scritto considerato di primaria importanza. Le numerose piccole compagnie nascono quasi simultaneamente e solitamente si organizzano attorno alla figura di leader carismatici. Viene scalzato il "mito" dell'autore e si afferma, con maggior forza, l'importanza della figura del regista, che in molti casi si incarna nel leader della compagnia che, spesso, è allo stesso tempo anche il drammaturgo. Viene enfatizzato il ruolo supremo dell'attore e la presenza fisica del suo corpo sul palcoscenico.

Il teatro di Kara cerca di recuperare il senso della tradizione giapponese della storia ovvero "una via storica per uscire dallo stato presente di realtà".⁹ Per quanto riguarda la struttura dei drammi del movimento anti-*shingeki* è

⁶ C. Coden, "Il teatro post-*shingeki*: continuità e sperimentazione nell'opera di Kara Jūrō", *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone Aistugia*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2006, pp. 101-114.

⁷ Ōzasa Y., *op. cit.*, pp. 6-26.

⁸ Intervista a Kara in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 230.

⁹ Ōzasa Y., *op. cit.*, p. 33.

evidente la determinazione degli autori a rifiutare uno sviluppo drammaturgico di tipo lineare fondato sul realismo per compiere una ricerca di nuove tecniche che permettano di cogliere la totale complessità dell'uomo e del mondo. Ne consegue la tendenza verso la complessità: le narrazioni, infatti, si intersecano differenziandosi in molteplici strutture temporali e spaziali. Il tema della memoria fa esplodere la tensione che spinge verso una fusione del tempo presente con quello passato. Viene spesso adottata la modalità del *play-within-the-play*, forse anche per disorientare lo spettatore e per abolire le distinzioni tra realtà quotidiana e invenzione teatrale. Molti drammaturghi ritengono infatti che la descrizione della vita umana per essere realistica debba essere multistratificata. Pertanto il testo si apre vertiginosamente verso una realtà pluridimensionale e labirintica.¹⁰

L'azione nei drammi di Kara, procede in modo frammentario, non segue una prospettiva di sviluppo dialettico. Del tutto antagonista al realismo, la sua pratica teatrale si fonda sulla costante dialettica tra realtà e illusione. L'atmosfera "magicamente ermetica" ricrea, all'interno dello spazio scelto per il proprio teatro, il tempo immobile della dimensione onirica.

Gli esponenti del teatro di avanguardia chiamato anche "movimento dei piccoli teatri" che comincia durante gli anni Sessanta, scelgono di non utilizzare gli spazi teatrali tradizionali per le loro rappresentazioni. Le giovani generazioni di artisti cercano di liberare il teatro dagli edifici istituzionali per esercitare un certo grado di controllo sugli spazi adibiti agli allestimenti che da quel momento in poi consistono in stretti spazi in affitto nei seminterrati, sopra i caffè, negli auditorium dei campus, in sale di riunione di templi buddhisti o di santuari shintoisti. Solo a Tōkyō ci sono all'epoca una ventina di posti del genere, alcuni ben equipaggiati per le rappresentazioni di professionisti e altri usati per vari scopi. Kara inizia la sua carriera teatrale con delle rappresentazioni in hall per eventi e qualche teatro e, dopo varie esperienze realizzate all'aperto, praticando il teatro di strada e usufruendo di terreni abbandonati, adotta la formula delle rappresentazioni all'interno di un teatro tenda di colore rosso e chiamato quindi Akatento (Tenda rossa), così come avveniva un tempo in occasione di spettacoli folcloristici.

Le prime opere vengono portate in scena in hall come la Shinjuku Hitachi Ladies Club Hall 新宿日立レディスクラブホール come nel caso dell'opera *24 ji 53 pun "Tō no shita" iki wa Takebayachō no dagashiya no mae de matteiru* 24時53分「塔の下」行きは竹早町の駄菓子屋の前で待っている (L'autobus diretto "Sotto la torre" aspetta davanti al negozio di dolci)

¹⁰ Cfr. T. Rimer, Takahashi Yasunari, *Alternative Japanese Drama- Ten Plays*, edited by R.T. Rolf and John K. Gillespie, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992; D. Goodman, *Japanese drama and culture in the 1960's : the return of the gods*, Armonk, N.Y., M.E. Sharpe, 1988.

di *Takebayachō alle 24 e 53 minuti*) dell'aprile del 1964 con la regia di Sasahara.¹¹ La dimensione spaziotemporale limitata e immobile è paragonabile a un quadro di De Chirico (1888-1978) o di Paul Delvaux (1897-1994).¹² Queste prime opere mettono in evidenza l'influsso esercitato su Kara dal teatro dell'assurdo di Beckett e di Betsuyaku Minoru. I primi lavori teatrali di Kara vengono sottoposti al giudizio di Terayama Shūji - già attivissimo esponente dell'avanguardia, non solo teatrale, ma anche poetica e cinematografica - dal quale riceve delle critiche favorevoli.

Questa opera come le successive *Gekkōchō gekkōchome mikazuki banchi* 月光町月光丁目三日月番地 (*Città Luce lunare, Via Luce lunare, numero Luna crescente*) e *Renmujutsu* 煉夢術 (*L'alchimia dei sogni*) hanno per protagonista un uomo che alla ricerca della sua vera identità, si lascia alle spalle un'infelice vita di impiegato e vaga senza meta in una città sconosciuta. In *24 ji 53 pun* Kara, oltre a occuparsi della regia, interpreta il personaggio indicato come un Uomo, un impiegato che arriva in una città in cui confluiscono persone che hanno fatto perdere le loro tracce, sulla quale troneggia una torre che fa dimenticare i tristi ricordi e dalla quale gli abitanti si lanciano ridendo. Tale punto di arrivo viene indicato dagli abitanti della città come un "luogo di salvezza", un "paradiso artificiale" che culmina con una morte risolutrice. La seconda opera *Gekkōchō* viene portata in scena per la prima volta nel giugno del 1964. Una coppia, interpretata da Ri Reisen (la Donna) e Murao Kunio 村尾国土 (n. 1942), l'Uomo anziano, vive in un mondo atemporale in cui i cittadini, sotto una maledizione, sono stati trasformati in pietre o muri. Nonostante la coppia sia riuscita a sottrarsi a questo arcano destino, nel finale comincia a mostrare i segni del decadimento fisico che li porta a regredire a uno stato letargico. Nell'ultima scena l'Uomo appare annunciando che finalmente tutti i cittadini sono estinti.

Verso la fine del febbraio del 1965 viene portato in scena, al teatro Haiyūza 俳優座劇場, *Renmujutsu* con la regia di Kara Jūrō che oltre a occuparsi dei poster, interpreta di nuovo anche il ruolo definito come "Uomo". Le note introduttive riguardanti le *dramatis personae* lo descrivono come un "Uomo, a volte un venditore di piantine, a volte un riparatore di orologi". L'opera *Renmujutsu* viene ripresa nel romanzo *Maboroshi no sēruman* 幻のセールスマン (*Il venditore ambulante di illusioni*, 1974) che si riferisce all'esperienza personale di Kara che per sei mesi lavora per una ditta di Kanda con l'incarico di vendere mappe a Tōkyō. Anche il protagonista di *Renmujutsu* è un vendi-

¹¹ Per la traduzione inglese si veda C. Poulton, "The 24:53 train bound for 'Tower' is waiting in front of that doughnut shop in Takebaya", in J. T. Rimer e Van C. Gessel (a cura di), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature, vol. 2, From 1945 to the Present*, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 770-781.

¹² Senda A., "Kaidai" in *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 1, Tōkyō, Tōjusha, 1980, p. 378.

tore di carte geografiche che apre e chiude l'opera con un monologo.¹³ Dopo aver illustrato i possibili usi delle piantine della metropoli, dice che il vero motivo della sua apparizione è presentare un luogo non visibile su di esse. In entrambi i lavori viene messo in discussione il concetto di staticità del tempo e della storia. Nella prima parte dell'opera lo stesso personaggio è un riparatore di orologi che ha il compito di attivare il flusso del tempo bloccato e per questo si confronta con la "città" che cerca di rendere completamente immobile il tempo, equivalente al fatto di "dimenticare di sana pianta" e di mettere a riposo il tentativo di riflessione su un sé individuale. Proprio il tentativo da parte del protagonista di sferrare un attacco alla città che rappresenta "il paese del tempo immobile", funziona come elemento propulsore del meccanismo teatrale. Il critico Senda nota che Kara riesce ad annunciare il suo legittimo inizio con un manifesto audace.¹⁴ L'operazione realizzata da Kara attraverso la stesura di questa opera può essere vista come un tentativo di definire la sua posizione all'interno del panorama teatrale giapponese.

Sul finire del dicembre del 1965, *John Shirubā* ジョーン・シルババー (*John Silver*) segna il debutto di Fuwa Mansaku 不破万作 (n. 1946) nel ruolo del barbiere. La serie di John Silver trae ispirazione da *L'isola del tesoro* (1883) di Robert Louis Stevenson (1850-1894). Come sottolineato da David Goodman e Senda Akihiko, il personaggio di John Silver è emblematico di una delle caratteristiche del teatro post-*shingeki* ovvero l'identificazione di uno o più personaggi con un archetipo, una figura transtorica che diventa il simbolo della redenzione personale (salvezza dell'individuo) e della rivoluzione sociale (salvezza del mondo). La ricerca della pluridimensionalità che è un elemento costante a livello della caratterizzazione dei personaggi richiede che gli attori assumino molteplici identità sulla scena, esprimendo l'impossibilità di trovare un'identificazione univoca e non problematica che dipende dall'assenza di un principio vincolante la società nella sua interezza. I personaggi parlano fra di loro, ma spesso le loro parole sono innestate su conversazioni private che non riescono a comunicare.

Secondo il drammaturgo Betsuyaku Minoru, l'apparizione di Kara sulla scena teatrale sovverte ampiamente le regole della messinscena e il suo è un teatro che deve essere visto per poter essere compreso. Kara è un poeta che crea delle immagini splendide, ma allo stesso tempo è anche "un chirurgo a sangue freddo che seziona i ricordi assemblati e latenti in noi." L'operazione effettuata da Kara non si limita a utilizzare John Silver, il pirata de *L'isola del tesoro*, a livello meramente simbolico o semiotico, senza voler stimolare nel pubblico una lettura a livello intellettuale ma piuttosto richiama direttamente l'immagine concreta che risiede nel profondo della memoria.¹⁵

¹³ *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 1, p. 41.

¹⁴ Senda A., "Kaidai" in *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 1, p. 378.

¹⁵ Betsuyaku Minoru, *Serifu no fūkei*, Tōkyō, Hakuishisa, 1984, p. 49.

Nel febbraio 1966, *Jon Shirubā* viene allestito presso il jazz caffè Pittoin a Shinjuku, a notte fonda fino all'orario di circolazione dei treni del mattino. Le musiche sono di Aikura Hisato 相倉久人 (n. 1931) e l'accompagnamento live è di Yamashita Yōsuke 山下洋輔 (n.1942), Moriyama Takeo 森山威夫 alla batteria, Nakamura Seiichi 中村誠一 (n. 1947) al sassofono.

Nell'aprile 1966, l'anno precedente l'apparizione della tenda rossa che diverrà il segno distintivo della sua pratica teatrale, Kara e la compagnia del Jōkyō gekijō portano in scena *Koshimaki Osen hyakko no chikyū* 腰巻お仙百個の恥丘 (*Osen in sottoveste: cento regioni pubiche*) in uno spazio libero a Shinjuku Toyama Heights. Alla fine di ottobre è poi la volta dell'allestimento di tre giorni *Koshimaki Osen - Bōkyakuhēn* 腰巻お仙-忘却篇 (*Osen in sottoveste: il tomo dell'oblio*) presso l'Auditorium all'aperto di Shinjuku Toyama Heights 新宿戸山ハイツ野外音楽堂 con la regia di Kara. La scelta del luogo in cui tenere gli spettacoli non è priva di conseguenze come racconta Kara, nella postfazione al testo intitolato *Koshimaki Osen*:

Sembra che prima della guerra fosse una grande sala per concerti, ma ora il suo tetto e i muri sono scomparsi e resta solo il semplice palcoscenico di calcestruzzo. Davanti a esso c'è un bagno pubblico e di fronte un campo d'erba alta. È quel tipo di radura nascosta così raro a Tōkyō.

Appena dopo aver steso centoventi stuoie di paglia attorno al palcoscenico, per farlo apparire più somigliante a un teatro all'aria aperta, il comitato locale del vicinato uni le proprie forze alla polizia e si impegnarono a fare a pezzi le stuoie; fecero il possibile per liberarsi di noi. Ci furono molte occasioni per finire dal capo della polizia, per sradicare i pali e andare via, ma lo spettacolo doveva proseguire per tre giorni e, così, ricorrendo a una tattica psicologica, ci comportammo pubblicamente come un branco di idioti, risparmiando per il seguito le nostre lamentele. Ma faceva troppo freddo e il posto non era quello più centrale, così in tre giorni, si fecero vedere solo settanta persone. A guardare indietro, quelle persone devono essere state la vera crema dei frequentatori di teatro.¹⁶

Il teatro tenda viene utilizzato per la prima volta nell'agosto-settembre 1967, presso il santuario Hanazono a Shinjuku per una ulteriore versione di *Koshimaki Osen - Giri ninjō irohanihoheto hen* 腰巻お仙—義理人情いろはにほへと篇 (*Osen in sottoveste. L'abc di doveri e sentimenti*). Per gli allestimenti successivi l'opera cambia il titolo in *Kuchibue Osen*, per evitare le critiche di malcostume a causa del riferimento al termine *koshimaki*, la sottoveste indossata sotto il kimono.

Sono passati pochi anni da quando il quartiere di Shinjuku comincia a essere il fulcro degli eventi giovanili e vi regna un'atmosfera febbricitante, di

¹⁶ Yamamoto Kiyokazu, "Kara's vision of the world as public toilet", *Canadian Theatre Review*, 20, autunno 1978, p. 29 riporta l'estratto da Kara Jūrō, *Koshimaki Osen* pubblicato nel 1968 dalla Casa editrice Gendaishichōsha.

attesa di qualche evento straordinario. Costellata, oggigiorno, dalle guglie dei grattacieli, il quartiere nel 1967 comincia appena a emergere come simbolo delle megalopoli giapponesi. Shinjuku all'epoca rappresenta l'epicentro delle forze d'opposizione giovanili.¹⁷ Il grande successo dell'opera *Giri ninjō iro-hanihoheto hen* non può essere considerato indipendentemente dall'atmosfera che regna nella città. La funzione di "Mecca culturale" svolta da Asakusa è passata a Shinjuku, in seguito al mutamento della città avvenuto con le Olimpiadi del 1964. In particolare la zona chiamata Asakusa-roku, sede di cabaret e locali notturni, frequentata da Kara sin dalle elementari, la notte è ormai una città fantasma. Agli inizi della carriera di Kara, nei primi anni Sessanta, con il *Jōkyō gekijō*, Shinjuku si avvia a diventare uno spazio artistico paragonabile ai precedenti fulgori di Asakusa. Kara nel saggio intitolato "Le cose dimenticate della città" mette in evidenza la trasfigurazione di Shinjuku nel 1961 che in quegli anni viene in parte ricostruita. Forse a causa della stanchezza causata dalle lotte Anpo, Shinjuku non sembra molto attraente, ma dopo che vengono mostrati i film di Ōshima Nagisa 大島渚 (n. 1932) al cinema Art Theatre, la città si trasforma in un luogo di "isteria collettiva" e di raccolta di persone provenienti dalle zone di provincia.¹⁸ Il *Jōkyō gekijō* e la Tenda rossa, durante l'estate del 1967, occupano un raro spazio libero a Shinjuku, come uno squarcio nel trambusto della città e danno vita a eventi che suscitano l'entusiasmo tra le giovani generazioni.

L'uso delle tende mobili come sede teatrale sottolinea l'importanza del concetto di movimento.¹⁹ Secondo David Goodman, l'impiego dei teatri tenda all'interno del cortile di un tempio o in un'area libera oppure semplicemente all'aria aperta e l'enfasi posta sul concetto di mobilità nel pensiero del tempo sono espressioni del bisogno disperato di eliminare quel senso di paralisi e di impotenza che i giovani sperimentano come risultato del fallimento delle lotte del Trattato di Sicurezza del 1960. L'allestimento di *Koshimaki Osen* da parte del *Jōkyō gekijō* nella Tenda rossa montata senza permesso entro il recinto del santuario Hanazono è un atto provocatorio che non manca di produrre conseguenze. La compagnia viene infatti cacciata dal santuario dal comitato di "purificazione dei costumi del quartiere", un movimento costituito dai commercianti del quartiere sotto l'egida della polizia.

¹⁷ Il film *Shinjuku dorobō nikki* di Ōshima Nagisa del 1968 coglie in maniera vivida l'atmosfera di Shinjuku alla fine degli anni Sessanta e la presenza iconoclasta di Kara. Il film fornisce una testimonianza del teatro di strada di Kara includendo delle scene tratte dall'opera *Ari Baba* アリババ (Ali Baba) allestita dal *Jōkyō gekijō* nell'estate del 1966 e *Yui Shōsetsu* del 1968.

¹⁸ Horikiri Naoto, "Kara Jūrō no Shitaya Mannenchō to Asakusa", *Asakusa - Sengō hen*, Tōkyō, Yūbun shoin, pp. 359-405.

¹⁹ L'Engeki Center 68/69 (noto anche come Kurotento) e l'Akatento di Kara Jūrō sono gli esempi più eminenti dell'uso del teatrotenda.

Nella primavera del 1968, il lavoro *Yui Shōsetsu* 由比正雪 viene modellato sull'omonimo studioso di arte militare, protagonista di un tentativo di rivolta contro il governo shogunale esprimente i malumori dei rōnin ma scoperto e andato in fumo nel 1651.²⁰ Il protagonista Yui Shōsetsu (1605-1651) prevedendo la rivolta da lui guidata (nota con il nome di disordini dell'era Keian 慶安の変) preannuncia che, prima mossa del suo piano, la città di Edo sarà inghiottita dalle fiamme.²¹

In seguito il “movimento per la purificazione” di Shinjuku non permette di drizzare la tenda rossa entro il recinto del santuario shintō e per l'allestimento di *Zoku Jon Shirubā* (続ジョン・シルバー), nell'autunno del 1968, la compagnia è costretta a utilizzare nuovamente il Pittoin, famoso jazz club di Shinjuku, ogni sabato da settembre a novembre. Al centro dell'opera vi è Koharu 小春 (Ri Reisen), la moglie di Jon Shirubā che continuando a sperare in un suo ritorno, passa il tempo guidando una Mustang bianca e gestisce un locale con l'aiuto del compagno, il Cameriere (Maro Akaji 磨赤児, n. 1943). Tra gli altri personaggi una Nonna vigile (Ōkubo Taka) colpevole di aver rubato dei libri, ricorda il protagonista del film *Shinjuku dorobō nikki* 新宿泥棒日記 (1969) di Ōshima Nagisa interpretato dal grafic designer Yokoo Tadanori 横尾忠則 (n. 1936) che in questo periodo si occupa anche dei poster del Jōkyō gekijō.²²

Kara, nel gennaio del 1969, tenta di portare in scena il suo spettacolo sulla nuova piazza pubblica all'entrata occidentale della stazione di Shinjuku. Ma poiché la polizia all'epoca è già in stato di allerta in seguito alle manifestazioni di carattere politico-culturale che hanno luogo nel piazzale antistante la stazione e, considerata la rigidità delle norme che regolano l'utilizzo del suolo pubblico, Kara e la sua compagnia devono escogitare un diversivo per riuscire a penetrare all'interno della zona tenuta sotto stretto controllo. La “provocazione” di Kara ha come conseguenza il suo arresto assieme agli attori principali della troupe. In seguito, nonostante l'assenza di pubblicità da parte della stampa, gli spettacoli di Kara attirano sempre più l'attenzione del pubblico e a partire dall'estate del 1969 la tenda rossa viene innalzata in tutto il paese e portata anche in Asia e Medio Oriente.

Il teatro del Jōkyō Gekijō non è una costruzione con mura spesse e immobili, può essere smontato rapidamente e quindi risulta facilmente trasportabile. Se piegato, misura un metro di lunghezza, un metro e mezzo di ampiezza e trenta centimetri di spessore. Occupa lo stesso spazio fisico di qualsiasi altro spazio teatrale che sorge all'epoca, ma è del tutto differente dal punto di vi-

²⁰ Per i riferimenti storici si veda G. Sansom, *A History of Japan: 1615-1867*, Stanford, Stanford University Press, 1963.

²¹ Anche il drammaturgo Yamazaki Tetsu ha scritto sullo stesso personaggio in *Yui Shōsetsu no ran* 由比正雪の乱 (*La rivolta di Yui Shōsetsu*, 1976).

²² Si veda D. Goodman, *Angura posters*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 64.

sta qualitativo. Il suo colore rosso può essere paragonato alla maschera dello stesso colore, simbolo del sole, del fuoco e del sangue che aveva lo scopo di allontanare i demoni, purificare e quindi permettere lo sviluppo di una nuova vita, ma per Kara è un esplicito riferimento al *koshimaki*, la sottoveste rossa per tradizione, usata anche da sua nonna.

Kara definisce il suo spazio teatrale utilizzando una struttura flessibile che si inserisce nel contesto fisico ma non in maniera permanente, lo modifica mantenendo intatto il senso di precarietà e di contingenza dell'evento teatrale. La sede entro il recinto del santuario Hanazono diventa un appuntamento fisso, nei weekend. All'epoca della prima rappresentazione tenutasi nell'Akatento, il costo del biglietto è di cinquecento yen, circa venti euro attuali, ovvero circa un terzo del costo delle produzioni commerciali odierne. Gli spettatori entrano nell'Akatento e si siedono liberamente sugli spazi liberi del terreno precedente appianato dai membri della compagnia e semplicemente ricoperto di stuoie di paglia. Le installazioni tecniche della tenda, che contiene al limite della capienza qualche centinaia di persone, sono insufficienti, le decorazioni e i costumi denotano l'eliminazione del superfluo in favore della ricreazione di ambienti popolari e umili.²³ Lo spazio teatrale definito dalla tenda, inserito come un corpo autonomo al centro della città, crea una zona ad alta densità, in cui aleggia un'elevata concentrazione drammatica.

Nonostante Kara sia tra le figure innovative della scena teatrale giapponese dagli anni '60, uno degli esponenti più caustici dell'avanguardia, trae notevole ispirazione da forme teatrali tradizionali. Un esempio è rappresentato dallo *hanamichi* modificato, passerella che rievoca la struttura classica dello spazio teatrale del kabuki. Lo *hanamichi* è un elemento funzionale a molte scene nei drammi di Kara. Il ponte che collega due spazi eterogenei, spesso in antinomia, in maniera paragonabile al *dedans* e *dehors* (in Giappone) è luogo denso e ambiguo in cui si manifestano gli esseri anonimi provenienti dall'aldilà e dove ci si ritira in un altro mondo. Da qui deriva l'accento posto dal teatro giapponese sulle scene che si svolgono sul ponte, *hanamichi* nel kabuki o *hashigakari* nel nō. Le scenografie sono costruite manualmente con molta cura dai membri della compagnia teatrale ancora oggi.

Nel dicembre 1970, *Shōjo toshi* 少女都市 (*Città vergine*) trae spunto da *Lo zoo di vetro* (1944) di Tennessee Williams (1911-1983), pièce molto amata dal pubblico giapponese, tanto da venir portata in scena ripetutamente nel dopoguerra dalle compagnie di *shingeki*. L'attrazione di Lola per gli animaletti di vetro si riflette su Yukiko (Ri Reisen), la protagonista femminile di *Shōjo toshi*, che lavora in una fabbrica gestita dal fidanzato, il Professore Furankeshūtai (フランク醜態博士, Maro Akaji) e viene da lui sollecitata a sottoporsi a ripe-

²³ È percettibile in tutti gli aspetti del teatro di Kara questo *misérabilisme*, come tendenza letteraria a rappresentare gli aspetti più miserabili della vita sociale.

tute operazioni per rendere il suo utero un “universo di vetro.” Yukiko decide di trasformare il suo grembo in una massa di vetro per evitare il destino delle donne della città rassegnate a sposarsi e a fare figli. A questo processo di trasformazione si intersecano scene che rendono esplicito il sogno irrealizzato del Professor Furankeshūtai di unirsi alla spedizione militare giapponese nelle distese di neve del continente cinese durante la colonizzazione della Manciuria. Taguchi, il fratello di Yukiko, interviene per cercare di convincerla a riconsiderare la sua scelta e lasciare il fidanzato. In pegno, Yukiko chiede al fratello di tagliarsi tre dita della mano.²⁴ *Shōjo toshi kara no yobigoe* 少女都市からの呼び声 (*Il richiamo dalla città vergine*, 1985) è una rivisitazione creata incorniciando l'opera originale con un prologo e un epilogo. Entrambe le scene aggiunte sono ambientate all'interno dell'ospedale in cui Taguchi è ricoverato. Nella scena iniziale, dal ventre di Taguchi viene recisa una ciocca di capelli che potrebbe appartenere a una sorella mai nata, precisando che tale episodio sarebbe riconducibile all'esperienza personale del famoso pittore Monet. Nell'ultima scena appare Yukiko che cerca di attirare il fratello nella sua dimensione onirica.

Nel 1970 la compagnia è impegnata anche nella tournée in tutto il Giappone, dallo Hokkaidō a Okinawa per portare in scena *Jon Shirubā - Ai no kojiki hen* ジョン・シルバー愛の乞食篇 (*John Silver: il capitolo del mendicante d'amore*). L'opera è strutturata all'interno di una dimensione temporale multi-stratificata. Infatti la scena iniziale è ambientata in un bagno pubblico dove la Nonna vigile che in realtà è il pirata Amazō 尼蔵 (Maro Akaji) cerca la compassione di Taguchi, l'ispettore dell'assicurazione sulla vita (Nezu Jinpachi 根津甚八, n. 1947). Con l'evolversi della messinscena il bagno pubblico si trasforma in un cabaret gestito dal personaggio Checheche okera (Kara Jūrō) invalido alle gambe, con la giovane Manjushage 万寿シヤゲ (Amarilli, Ri Reisen). Tra gli avventori vi è l'investigatore ed ex pirata Ōtani (Fuwa Mansaku). L'ambientazione muta quindi nella Manciuria al finire della Seconda Guerra mondiale e gli avventori rivelano la loro vera identità ricordando i vari crimini compiuti fino a poco prima del rimpatrio, tra cui rubare i denti d'oro dalle giovani donne dopo averle assassinate. L'opera affronta l'eredità dell'imperialismo giapponese in Asia e i personaggi di Kara, moribondi e privi di proposte, aspirano a ritornare al periodo di aggressiva avanzata del Giappone nel continente asiatico. Kara comincia a esplorare le circostanze che hanno portato alla realizzazione del sistema imperiale giapponese tramite personaggi come gli ex pirati di *Ai no kojiki*, memori del sangue sparso in Manciuria e in particolare tramite la misteriosa e immortale figura di Jon Shirubā. L'ambiguità dell'opera di Kara, dal punto di vista morale, è intenzionalmente

²⁴ Si veda anche Horikiri Naoto, *Half a Century of Japanese Theatre vol. VI 1960s Part 1*, Tōkyō, Kinokuniya, 2004, pp. 294-297.

provocatoria e mira a scandagliare quello che sta dietro la facciata della democrazia giapponese del dopoguerra.

Nell'Akatento, le scenografie, realizzate manualmente dagli attori della compagnia, sono ridotte all'essenziale. Fino ad *Ai no kojiki*, gli scenari sviluppati nei drammi di Kara sono: il barbiere, un angolo di strada, un caffè. La bottega del barbiere viene rappresentata con una sola sedia, posta sulla terra nuda, sulla quale un uomo è seduto e un altro è in piedi accanto a lui con in mano un rasoio. Prima di *Ai no kojiki*, tutti i drammi di Kara iniziano e si concludono nello stesso mondo immaginario. Con *Ai no kojiki*, Kara inizia a discostarsi dallo scenario irreali delle sue prime opere e lo sostituisce con il bagno pubblico che è molto più reale. In questo lavoro, il bagno pubblico diventa il cabaret Zumankō perché Amazō e la Ragazza aprono un locale in quella sede, ma il loro principale interesse non sono gli affari: piuttosto, il cabaret è aperto come luogo di ritrovo di pirati che sono sopravvissuti alla guerra espansionistica in Asia. In virtù della loro presenza, Amazō e la Ragazza trasformano il bagno pubblico reale in un ambiente immaginario. In seguito alla morte dell'ultimo dei pirati, due nuovi personaggi, indubbiamente reali, entrano e restituiscono al luogo la sua vera identità. Il bagno pubblico negli anni '60 è il simbolo del sudiciume che permette di mostrare sulla scena, per contrasto, una realtà fantastica e antitetica. Tuttavia nell'allestimento del 1991 – da parte dei giovani attori della compagnia, i bagni pubblici sono stati ripuliti e di conseguenza quello che appare sulla scena di *Ai no kojiki* sembra aver perso la sua sostanza, tanto quanto l'ex colonia della Manciuria che viene a rappresentare un luogo della fantasia. Viene pertanto a mancare la “base di appoggio” per creare il “salto” verso un “romanzo grandioso” e fantastico.²⁵

Anche la successiva *Kyūketsuki* 吸血姫 (*La principessa vampira*, 1971) fa parte della serie che tratta dell'espansione giapponese in Manciuria. L'eroina Satoko, identificata anche come Umihōzuki (Alchechengi marino, Ri Reisen) ricorda Manjushage (Amarilli), la giovane protagonista di *Ai no kojiki*. L'opera si evolve secondo due assi temporali paralleli: il periodo del grande terremoto della zona del Kantō del 1923 e gli anni dell'emigrazione giapponese verso il territorio mancese.²⁶ Quello stesso anno viene realizzata la versione del Jōkyō gekijō di *Shōjo kamen* 少女仮面 (*Maschera di vergine*, 1969) scritta da Kara per il regista Suzuki Tadashi. In seguito viene portata in scena anche dal teatro di marionette Yūkiza 結城座 con la regia di Satō Makoto (佐藤信, n. 1943). L'opera si apre con un ambientazione sotterranea, all'interno di un caffè chiamato “Il corpo.” Il personaggio identificato come

²⁵ Hasebe Hiroshi, *Shingeki*, dicembre 1991, in *4 byō no kakumei* 1982-1992, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993, pp. 392-394.

²⁶ Per approfondimenti su *Kyūketsuki*, *Shōjo kamen* e *Shōjo toshi* si veda C. Coden, “Kara Jūrō e la ‘serie mancese’”, in G. Amitrano, S. De Maio (a cura di), *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Il Torcoliere, 2012, pp. 141-155.

“Bevitore d’acqua” (Fuwa Mansaku) è assetato perché Tōkyō è diventata una distesa bruciata dagli incendi causati dai bombardamenti. Uno dei camerieri del locale (Maro Akaji), che non si è mai recato in superficie sin dall’inizio della guerra, si avventura all’esterno del locale, ma fa presto ritorno stremato dalla sete e dalla fatica. Le conversazioni di un Ventriloquo (Nezu Jinpachi) e il suo pupazzo si intersecano ai dialoghi tra la giovane Kai (Ishihara Yukiko 石原由紀子) e la Donna anziana (Kara Jūrō) che l’accompagna. Kai è una fan di Kasugano Yachiyo 春日野八代 (Ri Reisen), la primadonna della rivista femminile Takarazuka 宝塚 e le richiede una dimostrazione di recitazione. Le due quindi interpretano una scena che rappresenta il culmine della passata carriera della star, tratta da *Cime tempestose* (1847) di Emily Bronte (1818-1848) nei ruoli di Heathcliff (Kasugano) e di Catherine (Kai). In *Shōjo kamen* viene metaforicamente stracciato il velo che ricopre il mondo pieno di glamour e fascino del teatro solo femminile di Takarazuka. Kara mette in evidenza la materialità del corpo dell’attore, anche attraverso il fatto che la primadonna Kasugano, cosiddetta “eterna vergine”, afferma di aver perso a poco a poco il possesso del suo corpo, offrendolo al suo pubblico prettamente femminile.²⁷ Gli echi di un inno militare in lontananza fanno mutare l’ambientazione in un ospedale della Manciuria dove Kasugano si trova ricoverata durante una tournée e riceve la visita del Capitano Amakasu (Ōkubo Taka). Il personaggio storico Amakasu Masahiko 甘粕正彦 (1891-1945) era a capo della Man’ei, società creata nell’agosto del 1937 per migliorare il livello qualitativo della produzione cinematografica in Manciuria, controllarne la distribuzione e renderla competitiva a livello internazionale.

Are kara no Jon Shirubā あれからのジョン・シルバー (*John Silver da allora*, 1971) non ottiene un grande successo a livello di pubblico forse perché l’opera, creata a partire da una riflessione stimolata dal film *L’angelo ubriaco* (*Yoidore tenshi* 酔いどれ天使, 1948) di Kurosawa Akira sulla società giapponese dopo la Seconda Guerra mondiale, risulta particolarmente complicata.

A causa dell’abbandono della compagnia da parte di Maro Akaji che nel 1972 fonda la compagnia di danza butō Dairakudakan e di Yotsuya Shimon 四谷シモン (n. 1944), dopo questa opera, Kara comincia a modificare la struttura dei drammi, affidando un ruolo centrale a Ri Reisen.²⁸ Ne deriva un’opera come *Nito monogatari* 二都物語 (*Storia delle due città*) che collega Tōkyō a Seoul, completamente dedicata alla moglie di origine coreana. Anche il successivo *Tekkamen* 鐵假面 (*Maschera di ferro*, 1972) è un lavoro in due atti che riceve critiche molto favorevoli. Il primo atto si apre di fronte a un bagno

²⁷ Si veda la traduzione in inglese di J. K. Gillespie, “The Virgin’s Mask”, in T. Rimer, Takahashi Y., *op. cit.*, pp. 258-290 e la raccolta *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 2, 1979 che contiene: *Shōjo kamen*, *Shōjo toshi*, *Ai no kojiki*, *Kyūketsuki*, *Are kara no Jon Shirubā* e *Nito monogatari*.

²⁸ Saitō Tomoko, *20 seiki no gikyoku-Gendai gikyoku no tenkai*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002, p. 435.

pubblico presso l'Auditorium di Shinobazu a Ueno dove si incontrano Suiko (Ri Reisen) e un Uomo giovane del negozio di tatami (Nezu Jinpachi). Kara Jūrō impersona il "Leader dei poveri" che, su una scala portata dal gruppo, conduce il pubblico verso il teatro Akatento rizzato accanto per l'occasione. Come in altre opere, Kara prende spunto da fatti di cronaca e anche qui vengono trattati due episodi avvenuti lo stesso anno. Il primo incidente risale alla sera del 3 maggio quando, a Ōsaka, 158 accompagnatrici sono morte e 81 sono rimaste ferite in un incendio scaturito sul posto di lavoro al sesto piano del palazzo del grande magazzino Sennichi. Il secondo caso di cronaca, risalente alla fine di luglio dello stesso anno, è l'uccisione e lo smembramento di un uomo portato a compimento dalla moglie, un'accompagnatrice di 46 anni, con l'aiuto della collega e coinquilina di 28 anni. Il movente sembra essere costituito dalle assillanti richieste di denaro da parte del marito della prima, un lavoratore edile alcolista. La donna viene arrestata anche con l'accusa di occultamento di cadavere per aver fatto a pezzi e trasportato il corpo sul treno ad alta velocità fino al suo paese natale nella prefettura di Gunma. Nell'opera teatrale la protagonista Suiko che è quasi come una sorella minore per l'accompagnatrice Teruko (Taguchi Ikuko 田口いくこ), viene accusata di entrambi i crimini e giudicata colpevole dal "Tribunale delle maschere di ferro". Il riferimento è a "Maschera di ferro", prigioniero misterioso che sarebbe stato recluso nella Bastiglia durante il regno di Luigi XIV: il romanzo originale scritto da Alessandro Dumas padre, *Il Visconte di Bragelonne* (1848-1850) è stato tradotto da Edogawa Ranpō 江戸川乱歩 (1894-1965) e stampato subito dopo la Seconda Guerra mondiale dalla casa editrice Kōdansha all'interno della serie di opere internazionali per ragazzi. Il romanzo, letto da Kara adolescente, diviene un tema conduttore dell'opera teatrale ove la maschera diventa il simbolo delle umili e anonime "maschere di ferro del popolo". Allo svolgimento della vicenda si intersecano due visioni fantastiche irreali da sogno. Nel primo atto viene evocata l'immagine di una "foresta buia" in cui le due accompagnatrici sperano di recarsi utilizzando la testa decapitata dell'uomo come biglietto di viaggio. Nel secondo atto Suiko esprime il desiderio di trasformarsi in un elefante, portare la Boston bag contenente la testa mozzata nel profondo del bosco e, in un nugolo di moscerini, farla risplendere di una luce azzurrognola sotto il riflesso lunare. La vicenda principale vede come protagonista, Ajidai (Kara Jūrō), il responsabile della sezione estera della grande azienda giapponese Ajinomoto. Ajidai e Suiko si sposano e alle parole di Ajidai, pronunciate durante la cerimonia nuziale, le "maschere di ferro" si tolgono la maschera. Il dramma si conclude con l'uccisione di Ajidai e di Suiko rispettivamente da parte del giovane del negozio di tatami e da suo Zio (Ōkubo Taka).

Nell'autunno del 1973, per *Umi no kiba - Kurogami kaikyō hen* 海の牙—黒髪海峡篇 (*La zanna del mare - Il capitolo dello stretto dei capelli neri*) la

Tenda rossa viene installata vicino alle sponde della Baia di Tōkyō, a Tsukishima, su una barca per il trasporto di carbone. Il palcoscenico, posto tra i flutti del mare che si intravedono tra la pioggia e il vento, acquista notevole drammaticità. Questa opera può essere considerata all'interno di un filone comprendente: *Nito monogatari*, *Tekkamen*, *Bengaru no tora* (*La tigre del Bengala* ベンガルの虎, 1973).²⁹ Tuttavia rispetto a una tendenza alla semplificazione di questi anni, con *Umi no kiba* Kara complica notevolmente la struttura della storia in un intrico di immagini.³⁰ Il protagonista è Kure Ichirō 呉一郎 (Nezu Jinpachi), un giovane che mentre alle scuole medie si esercita al volteggio alle parallele, sente la voce della studentessa Sera Sarako 瀬良皿子 (Ri Reisen), chiamata anche Shara, dal secondo piano della scuola e non riuscendo a dimenticarla continua a cercarla per anni. Quando finalmente i loro destini si incrociano davanti a un negozio di parrucche, il giovane scopre che Shara vive a stento lavorando come prostituta. Compare in scena anche il personaggio realmente esistito di Umehara Hokumei 梅原北明 (1899-1946) interpretato da Fuwa Mansaku.³¹ Nel secondo atto che dura circa la metà del primo, Kure Ichirō viene ospedalizzato perché, avendo visto Shara in costume tradizionale maltrattata da giapponesi in treno, il giovane interviene appiccando fuoco al gruppo di uomini e viene catturato. Portato in guardina, mangia del tabacco per ammalarsi e, dopo il ricovero in ospedale, incontra di nuovo Umehara. Shara entra in scena portando il figlio di Umehara: Nawa Shirō 名和四郎 (Kobayashi Kaoru 小林薫, n. 1951) nato dalla moglie nell'isola coreana di Jejudo e che ora è studente della Scuola superiore Kokushikan. Pur rappresentando l'armonia tra il Giappone e la Corea, viene inserito in una prospettiva storica come emblema dell'approccio aggressivo nei confronti della Corea, trasformata in colonia. Nawa Shirō serba in cuor suo il ricordo della Madre (Taguchi Ikuko) e, insieme ad essa, l'immagine delle donne coreane i cui capelli vengono utilizzati per creare le parrucche vendute in Giappone. Quando i capelli di Shara vengono rasi a zero dal Vero massaggiatore (Ōkubo Taka) che la odia, le vengono in soccorso le donne coreane che le forniscono una parrucca fatta con i loro capelli e la vestono con il costume tradizionale. Umehara, esprimendo il disprezzo nei confronti del genere femminile e dei coreani, dà fuoco alla parrucca di Shara, di cui la giovane si prende cura in ricordo della madre. Come altri personaggi anche questo è scritto pensando

²⁹ *Tekkamen*, *Bengaru no tora*, *Umi no kiba* e *Garasu no shōi* sono raccolte in: Kara Jūrō, *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 3, 1979.

³⁰ Senda A., "Sekitanbune ue no gekikūkan - Jōkyō gekijō kōen *Umi no kiba gekihyō*" 1973, in Senda A., *Kara Jūrō no gekisekai*, cit., pp. 75-78.

³¹ Umehara Hokumei (1899-1946) è un editore che ha fortemente contribuito al fenomeno artistico definito *eroguronansense* エログロナンセンス ovvero una tendenza creativa a atteggiamenti e temi decadenti diffusasi in Giappone attorno agli anni Venti che combina aspetti erotici, grotteschi e insensati.

all'attrice protagonista Ri Reisen, trattando le difficoltà inerenti alla naturalizzazione dei residenti giapponesi di origine coreana e il problema dei figli nati da genitori di diversa nazionalità, un tema di particolare pregnanza nel dopoguerra.

Nel 1974, l'atto unico intitolato *Garasu no shōi* ガラスの少尉 (*Il soldatino di vetro*) viene pubblicato sul numero di settembre della rivista *Umi* e viene portato in scena solo privatamente, dai giovani attori del Jōkyō gekijō nell'estate 1976, all'interno della sala prove della compagnia. Si tratta di una rielaborazione del primo sceneggiato radiofonico scritto da Kara per la radio nazionale NHK e andato in onda per la FM all'interno di un programma dedicato al teatro nel 1973. Essendo pensato per uno spettacolo radiofonico vi sono numerosi cambi di scena che non tengono conto della realizzazione su un palcoscenico davanti a un pubblico. L'ambientazione è all'interno di un aereo che parte da Tokyo diretto verso Bali, dove un uomo di mezz'età chiamato CM Gui di una televisione è intenzionato a intervistare Minomi, un'operaia di una fabbrica di vetro che con i colleghi partecipa al tour organizzato dalla JAL per visitare le isole del Sud asiatico. Appena CM Gui la vede, si ricorda del viaggio compiuto, durante la Seconda guerra mondiale, da sottotenente su un aereo militare diretto a Bali. All'interno delle sue reminiscenze, Minomi si trasforma in una giovane balinese che è stata fucilata per aver rotto il parabrezza dell'aereo militare. Inoltre il personaggio chiamato Garansu si sovrappone all'immagine dei "giovani ribelli" che attaccano le aziende di origine giapponese in Indonesia. Garansu, il nome della giovane donna, è un riferimento a Galance, la protagonista de *Il loggione* (*Les enfants du paradis*, 1945), il capolavoro di Marcel Carné (1906-96) e inoltre richiama il vetro, in giapponese *garasu*. Il legame tra una giovane donna e il vetro, già presente in *Shōjo toshi*, qui viene visto entro un'atmosfera labirintica e intrigante all'interno della sfera della coscienza. Lo spettacolo si conclude con l'aereo che si sfracella improvvisamente mentre Garansu è impegnata in un processo di rinascita.

Nella primavera del 1974, *Karaban Kaze no Matasaburō* 唐版 風の又三郎 (*La versione di Kara di Matasaburō del vento*) è una ripresa dell'omonima opera di Miyazawa Kenji (1896-1933) e del mito di Orfeo e Euridice, combinati a un incidente accaduto il 23 giugno 1973, durante il quale un membro delle forze di difesa nazionali si allontana senza permesso con un aereo militare di addestramento e finisce disperso. Questa opera segna la fine della prima fase della produzione di Kara. Nell'autunno dello stesso anno il Jōkyō gekijō ritorna nuovamente al laghetto Shinobazu di Ueno con *Yasha kisō* 夜叉綺想 (*Strane fantasticherie di demoni*, 1974). Il fulcro di entrambe le opere coincide con una versione contemporanea del mito di Orfeo e Euridice "miserevoli e ricoperti di ferite". Nonostante *Yasha kisō* si possa affiancare a *Kaze no Matasaburō* per l'uso di elementi mitologici e l'accresciuta abilità nello

sviluppare i dialoghi, sembra risultare dispersiva sia a livello registico sia per quanto riguarda il progredire della narrazione.³²

Nell'autunno del 1977, *Karaban Haiyū shūgyō* 唐版俳優修業 (*La versione di Kara de* “Il lavoro dell'attore”) viene presentata a Shibuya nello spazio libero di un grande magazzino. L'opera di un solo atto, affronta un caso di abuso di potere da parte della polizia sfociato nell'uccisione di un attivista durante le proteste contro la costruzione dell'aeroporto di Narita l'8 maggio del 1977. Kara complica la vicenda creando il movente della vendetta per il giovane poliziotto Sakata 坂田 (Nezu Jinpachi). La vittima infatti, un tempo insegnante della scuola superiore serale frequentata dal poliziotto da giovane, ha messo incinta la studentessa Kaji 梶 (Ri Reisen) per cui Sakata nutre un'infatuazione segreta e con la quale condivide la passione per il teatro. La sera in cui il giovane poliziotto si prepara al suicidio, come ordinato dai superiori, incontra nuovamente l'amata che ora studia come attrice sotto la guida del personaggio chiamato “Shakespeare” o “Suzuki dei piccoli teatri” (Kobayashi Kaoru). Questo e altri riferimenti diretti sono rivolti all'esponente di spicco del teatro *angura*, il regista Suzuki Tadashi. L'opera rifiuta volutamente una ricezione empatica da parte del pubblico per arginare l'eccessiva attenzione del pubblico femminile di questo periodo nei confronti dell'attore Nezu Jinpachi.³³ Le scenografie sono di Asakura Setsu 朝倉撰 (n. 1922). Le musiche sono di Anbo Yoshio 安保由夫 (n. 1948) che collabora frequentemente con la compagnia.

Nell'autunno, l'opera *Kappa* 河童 che riceve il premio Izumi Kyōka nel 1978, è un connubio tra la leggenda del mitico anfibio giapponese *kappa*, simile a una tartaruga costretta a mantenere l'acqua sul piatto posto sulla testa per sopravvivere.³⁴ Con questa opera Nezu Jinpachi dà l'addio alle scene. Una rivisitazione dell'opera viene portata sulle scene nel 2003 con il titolo *Kappa Darekaga, sara wo tori ni kuru!* 河童 誰かが、皿を奪りにくる! (*Kappa: viene qualcuno a rubare il piatto!*). Il riferimento al mitico anfibio *kappa* viene intrecciato al romanzo dei *Tre moschettieri* (1844) di Alexandre Dumas padre, caratterizzando il protagonista Darutan (Inari Takuō 稲荷卓央, 1970) come un ventriloquo che protegge il piatto nella casa del *kappa* di nome Shirō 四郎 (Kara Jūrō).

³² Senda A., *Kara Jūrō no gekisekai*, cit., pp. 89-94. L'opera di Kara Jūrō, *Yasha kisō*, Tōkyō, Shinchōsha, 1974; per le illustrazioni di Shinohara Katsuhiko si veda anche Kara Jūrō, *Beni shippū*, Tōkyō, Gakugei shorin, 1974.

³³ Senda Akihiko, “Kōshitsuna uchū wo miru omomuki”, “Ano surudoku otokoppoi kankyaku he”, *Kara Jūrō no gekisekai*, cit., pp. 139-141.

³⁴ Si veda il poster in D. G. Goodman, *Angura: Posters of the Japanese Avantgarde*, cit., p. 69.

Kara e la compagnia Dainana byōtō

Kara Jūrō scrive opere per altre compagnie tra le quali: *Hamerun no nezumi* ハメルンの鼠 (*I topi di Hamelin*) con la regia di Satō Makoto. Il lavoro, una ripresa del *Pifferaio magico*, è l'opera inaugurale del Gekidan Dainana byōtō 劇団第七病棟 (Compagnia Padiglione ospedaliero numero sette, 1976) fondato da Ishibashi Renji 石橋蓮司 (n.1941), Midori Mako 緑魔子 (n. 1944), Yoshimoto Noboru 吉本昇, Ijima Takashi 飯島岱, Masuyama Shingo 増山真吾 e Ichiki Kunihiro 市来邦彦. A distanza di otto anni, dopo l'allestimento di *Ochoko no kasa wo motsu Merii Popinzu* おちょこの傘を持つメリー・ポピンズ (*Mary Poppins con l'ombrello capovolto*), Ishibashi Renji cura la regia di *Binru no shiro* ビニールの城 (*Il castello di vinile*) scritta da Kara Jūrō per il gruppo. Nell'autunno 1987, il Gekidan Dainana byōtō presenta la successiva opera scritta da Kara intitolata *Yuge no naka no Naushika* (*Nausicaa tra i peli umidi* 湯毛の中のナウシカ). L'opera trae spunto dal lavoro di Miyazaki Hayao 宮崎駿 (n. 1941) *Kaze no tani no Nausika* 風の谷のナウシカ (*Nausicaa della valle del vento*, 1982), trasposto in lungometraggio animato nel 1984. Il titolo si basa su un gioco di parole derivante dal fatto che la protagonista Saushika (Midori Mako) lavora in una sauna. In seguito, il lavoro teatrale *Futari no onna* ふたりの女 (*Due donne*)³⁵ allestita dalla compagnia Dainana byōtō, è una ripresa del dramma *nō Aoi no ue* 葵の上 rielaborata da Mishima Yukio (1925-1970) nella sua raccolta di drammi di rivisitazione in chiave moderna dei titoli più noti del teatro tradizionale *nō*, a sua volta ispirato al capolavoro della narrativa di periodo Heian, il *Genji monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*) di Murasaki Shikibu.³⁶

Nel 1995, la compagnia allestisce in una scuola in disuso, *Hito sarai* 人さらい (*Rapimenti*) che trae ispirazione dagli incidenti causati dalla setta religiosa Aumshinrikyō colpevole anche degli attentati con il gas nervino della primavera dello stesso anno.

Dopo la fuoriuscita dalla compagnia Jōkyō gekijō degli attori Kobayashi Kaoru e Jukkanji Baiken 十貫寺梅軒 (n. 1944), nell'autunno 1980, viene portata in scena l'opera *Namari no shinzō* 鉛の心臓 (*Cuore di piombo*), lavoro di riconosciuto valore che spicca tra le opere di Kara di questi anni. Così come Betsuyaku Minoru in *Sūji de kakareta monogatari* 数字で書かれた物語 (*Storia scritta con i numeri*, 1974), *Ābukutatta, nītatta* (*Schiumoso e bollente* あーぶくたった、にいたった, 1976) e *Hōryū kazoku - Iesu no hakobune* (*La famiglia di pellegrini: l'Arca di Gesù* 漂流家族・イエスの方

³⁵ Kara J., *Numa - Futari no onna*, Tōkyō, Hyōryūdō, 1980.

³⁶ Si veda la traduzione in inglese dell'opera di Kara: J. K. Gillespie, "The Virgin's Mask," cit., pp. 293-322 e per l'originale Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, trad. di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2012; Mishima Yukio, *Cinque nō moderni*, Parma, Guanda, 1984. Un nuovo allestimento di *Futari no onna* viene portato in scena dal Karagumi nel 2000.

舟, 1981) di Yamazaki Tetsu, Kara prende spunto dai fatti di cronaca relativi a comunità religiose come la *Iesu no hakobune* (Arca di Gesù) guidata dal leader Sengoku Takeyoshi 千石剛賢 (1923-2001) realizzandone una versione teatrale estremamente originale. Anche *Namari no shinzō* si apre con il rumore dell'arrotare dei coltelli che nell'opera di Yamazaki Tetsu rappresenta il filo conduttore, tuttavia il suono ripetitivo non viene caricato di forti significati e non suscita alcun particolare effetto sul pubblico. L'interesse di Kara nei confronti della vicenda converge sulla fuga di Tsubame (Ri Reisen), una giovane donna seguace della setta dell'Arca di Gesù, impaurita dal presagio di morte percepito durante l'ultima notte trascorsa con le adepti che, dopo due anni di fuga, nel dormitorio Momoyama di Atami, discutono riguardo alla possibilità di presentarsi davanti alla polizia. Nonostante le altre giovani donne il mattino seguente abbiano dimenticato l'idea della morte, Tsubame continua il suo vagabondaggio per sei mesi con quel pensiero nel cuore e, mentre porta i cartelloni pubblicitari sotto un viadotto di Tōkyō, incontra di nuovo un giovane conosciuto a Atami, Nishi (Sakamoto Sadami 坂本貞美). L'opera procede trattando l'evolversi della relazione tra questi due personaggi che si scontrano con la realtà di tutti i giorni. Anche qui, come è consueto alle opere di Kara, vi è una struttura a scatole cinesi, per cui all'interno della realtà vi è un'altra realtà e all'interno di una vicenda fantastica viene inserita un'altra realtà immaginaria. L'opera mette in secondo piano i fatti di cronaca relativi al gruppo religioso dell'Arca di Gesù e accresce l'intensità dell'immagine della morte tramite la sovrapposizione della vicenda della setta "Shinōdan" 死の囃子 (Gruppo "Moriamo") degli anni Trenta. Inoltre vi sono chiari riferimenti all'opera di Oscar Wilde *Il principe felice* (1888), tra cui il nome della protagonista Tsubame che in giapponese significa "rondine".³⁷

Il lavoro intitolato *Jagā no me* ジャガーの眼 (*Gli occhi del giaguaro*, 1985) viene poi messo in scena nuovamente nel 1989, 1995 e più di recente nel 2008.³⁸ Il tema del trapianto della cornea viene rielaborato da Kara, per cui Shin'ichi (Toriyama Masakatsu 鳥山昌克, n. 1965), un giovane che riceve il trapianto di cornea acquistata al mercato nero, incontra Kurumi (Tanaka Yōko 田中容子). l'amata del precedente possessore. La cornea trapiantata si rivela protagonista della scena in quanto sembra essere in grado di serbare ricordi e provare emozioni. L'opera è dedicata alla memoria del drammaturgo Terayama Shūji a due anni dalla sua scomparsa. Tra i molteplici riferimenti vi è l'accenno all'ultima raccolta di saggi sul teatro di Terayama intitolata *Zōki kōkan josetsu* 臓器交換序説 (*Introduzione allo scambio degli organi*).³⁹ L'in-

³⁷ Mori Hideo, *Gendai engeki no marukajiri: shibai koya no 18 nin*, Tōkyō, Shōbunsha, pp. 221-222.

³⁸ Kara J., *Jagā no me*, Tōkyō, Chūsekisha, 1986.

³⁹ Terayama Shūji, *Zōki kōkan josetsu*, Tōkyō, Nihon Britanika, 1982.

tera struttura dell'opera sembra prestarsi ad accogliere elementi della carriera e della vita dell'artista scomparso. Tra quelli più diretti, vi sono i sandali amati dall'autore calzati da Taguchi e l'ospedale in cui viene ricoverato prima della morte. Taguchi entra in scena nel vicolo intonando una canzone che riprende un'espressione molto amata da Terayama Shūji: "a morire sono sempre altri". L'ambientazione è un richiamo allo scandalo in cui Terayama viene accusato di voyeurismo.

L'opera *Gochūi asobase* 御注意あそばせ (*Faccia attenzione*) che viene portata in scena nell'autunno del 1985, con la regia di Yamazaki Tetsu è il proseguimento in versione teatrale del romanzo *L'adorazione* o *Sagawa kun kara no tegami* 佐川君からの手紙 (*Il pasto di carne*, 1982), vincitore del prestigioso premio Akutagawa per la letteratura.⁴⁰ Questa opera di Kara racconta dal punto di vista dello scrittore il caso di Sagawa Issei 佐川一政 (n. 1949) che durante la sua permanenza in Francia uccide e divora parti di una giovane studentessa olandese. Kara organizza la narrazione sulla base di spunti offerti dalla corrispondenza epistolare con il cannibale.

Dopo lo scioglimento del Jōkyō gekijō nella primavera del 1986, in seguito al divorzio di Kara dall'attrice Ri Reisen, la compagnia di Kara assume il nome di Shitamachi Karaza 下町唐座 (La compagnia di Kara dei quartieri popolari) e nello stesso anno assume il nome Karagumi 唐組 (Il gruppo di Kara). Nel 1988 porta in scena *Sasurai no Jenī* さすらいのジェニー (*La girovaga Jenny*), la prima opera allestita nel teatro tenda progettato dall'architetto Andō Tadao 安藤忠雄 (n. 1941). Il riferimento di *Sasurai no Jenī* è al titolo della traduzione del 1971 di Yagawa Sumiko del romanzo *Jennie* (1950) di Paul Gallico (1897-1976). L'opera di Kara vede Midori Mako nelle vesti di attrice protagonista.

Nel giugno del 1989 il Karagumi porta in scena *Denshijō - Senaka dake no kishi* 電子城 - 背中だけの騎士 (*Il castello elettrico: il cavaliere solo di schiena*) che tratta dei giochi di ruolo computerizzati, dando inizio a un'avventura finalizzata a "scoprire il sistema nervoso della metropoli".⁴¹ L'opera è nata da racconti pubblicati nel 1988, incentrati sulla figura del creatore di videogiochi Taguchi e, oltre alle scenografie di Asakura Setsu, segna anche il ritorno sulla scena di Ōkubo Taka. Il lavoro teatrale si rifà al videogioco a uso domestico intitolato *Dragon Quest III* sia per l'ambientazione, sia per la battuta iniziale con cui il personaggio della Giovane Sonomi (Fujiwara Kei 藤原京, ora 不二稿京, n. 1957) sveglia Taguchi (Kara Jūrō) dormiente. Nell'autunno del 2005, la seconda parte dell'opera viene adattata e portata in scena con il nome di *Kāten* カーテン [電子城II] より (*Tenda, tratto da "Denshijō II"*).

⁴⁰ Kara Jūrō, *L'adorazione: il giapponese cannibale per amore*, trad. di Franco Mazzei, Napoli, Tullio Pironti, 1985.

⁴¹ Hasebe H., *art. cit.*, p. 32.

Il critico Horikiri Naoto definisce le opere a partire dal 2000 “drammi di gruppo, drammi di folla”: queste presentano sfumature che si avvicinano alla letteratura e al teatro della corrente proletaria giapponese, esprimendo la vena naturale di Kara che, nato nei quartieri popolari di Tōkyō, sin dagli inizi della sua carriera ha cercato di dar voce ai diseredati. Se si esaminano le opere si può concordare sul fatto che il mondo descritto nelle opere di Kara è di soprusi, popolato da personaggi che li perpetrano e altri malcapitati che li subiscono. Spesso i personaggi sono costretti a rispettare delle promesse o a portare a termine dei compiti per assolvere a pegni o debiti. A una tale situazione di sopraffazione, però, i subordinati non sono bloccati nella loro impotenza: durante il corso della vicenda trovano dei compagni spesso accomunati da un'amicizia di lunga data, legami d'amore e compassione con i quali combattere uniti. Un tratto essenziale delle opere di Kara è che questi personaggi più deboli, che sono soliti sopportare con perseveranza la fatica del vivere quotidiano, nel momento della difficoltà, forti dell'aiuto di persone amiche condividono la speranza di un futuro migliore. Per esempio l'opera *Ito jorō* 糸女郎 (*La donna filo*, 2002) tratta dello sfruttamento delle donne nel settore tessile, affiancandolo al tema della gravidanza surrogata.

Per preparare il materiale necessario alla stesura dell'opera successiva, nell'estate del 2002, Kara si reca nella regione di Fukui, a Tsuruga per perlustrare i dintorni della centrale nucleare. Tuttavia non riesce a raccogliere informazioni dirette sull'argomento perché sembra che questo sia percepito come un tabù dalla comunità locale. Kara rivolge quindi l'attenzione su un altro problema ambientale: la diga di Isahaya nel Kyūshū definita “ghigliottina” (諫早ギロチン堤防) perché intrappola il mare nella baia di Ariake senza permettere il ciclo naturale delle acque. Nella primavera del 2003 il Karagumi porta in scena *Doro ningyō* 泥人魚 (*La sirenetta di fango*) che trae ispirazione dal romanzo di Urano Kōji 浦野浩二 (n. 1947) intitolato *Isahaya shōnenki* 諫早少年記.⁴² La scena iniziale riprende la Cattedrale di Santa Maria di Nagasaki nota come Urakami Tenshudō, colpita dalla bomba atomica. I lavoratori del porto peschiero di Isahaya sono posti di fronte all'approvazione o opposizione alla costruzione della diga, effettivamente completata nel 1997 causando la perdita del patrimonio ittico che forniva il sostentamento alla zona. I pescatori lamentano la mancanza di canocchie (*squilla mantis*) in quanto i lavori di riempimento di una parte della riserva regolatrice impediscono il naturale processo di ossigenazione dell'acqua e molti sono costretti a cambiare lavoro spostandosi sulla terraferma. Kara è interessato alle dispute interne alla comunità di pescatori del porto riguardo al progetto di bonifica della baia di Isahaya. Tra di essi Gan (Kobiyama Yōichi コビヤマ洋一, n. 1959), con un occhio di vetro, collabora ai lavori

⁴² Urano Kōji, *Isahaya shōnenki*, Tōkyō, Fūbaisha, 1999.

di riempimento di una parte della riserva regolatrice nella baia. Urakami Keiichi 浦上螢一 (interpretato da Inari Takuō), l'unico giovane pescatore, lascia la città alla ricerca dell'ex collega Shiranai Jirō (Tamura Fumihiko 田村文彦) ed è ora costretto a mantenersi lavorando in una fabbrica di lamiere. Urakami è impegnato a lucidare gli scaldaletto di latta e a costruirsi una barriera protettiva, una sorta di fortezza, quasi come un rimando simbolico alla diga ed è perseguitato dall'ombra fantasmatica dei concittadini del porto peschiero di Nagasaki che lo incalzano chiedendogli perché non sia rimasto nella sua città a lottare. Crolla la pila di scaldaletto e Keiichi perde i sensi. Entra in scena il proprietario del negozio di lamiere, il poeta Itō Shizuo 伊藤静雄, interpretato da Kara Jūrō, che presenta segni di senilità e perciò viene seguito dall'assistente Koshida 腰田 (Kondō Yuka 近藤結宥花, n. 1968). Il rimbambimento del poeta sembra svanire allo scoccare delle sei di sera quando, indossando un completo bianco in stile dandy, recita poesie sullo stile dell'omonimo poeta nativo di Isahaya, Itō Shizuo (1906-1953). Kara recita una poesia di Itō modificando parti dell'originale che si riallaccia al tema di fondo dell'opera. Il contenuto poetico si riferisce a bambini che, alla ricerca di un'isola invisibile, affogano nel mare fangoso per poi rinascere infine trasformati in gamberi trasparenti. Un altro riferimento alla diga della baia di Isahaya viene svelato alla fine del primo atto, quando entra in scena Yasumi (Fujii Yuki 藤井由紀, n. 1971), l'orfana adottata da Gan, il leader dei cinque pescatori rimasti a Isahaya, vestita da sirena. Keiichi afferma che basterebbe una squama di infinitesime dimensioni di Yasumi nelle sembianze di una sirena, per superare la barriera verso il mondo dei sogni. Il climax si ha quando le squame rosee di Yasumi si staccano ad una ad una, sotto l'acqua. Tuttavia le squame del costume da sirena di Yasumi si rivelano essere delle conchiglie-ciliegia (*nitidotellina nitidula*) di cui la ragazza fa collezione. Nel secondo atto la descrizione dei ricordi del mare del porto peschereccio di Isahaya prosegue entrando nei dettagli e complicandosi ulteriormente.

L'immagine del mare è un motivo molto amato da Kara Jūrō. Rispetto all'opera *Umi no kuchibue* 海の口笛 (*Il fischio del mare*) della primavera del 1993, basata sulle memorie di una pescatrice subacquea dell'isola coreana di Jeju (provincia speciale autogovernata di Jeju), in *Doro ningyō* l'immagine risulta più ricca e elaborata, anche grazie al richiamo all'opera *Shima no hate* 島の果て (*Ai confini dell'isola*, 1946) di Shimaō Toshio 島尾敏夫 (1917-1986). Inoltre è ricorrente l'immagine della nave fantasma, chiamata "Notte buia senza luna" guidata dal Capitano Uonushi 魚主 (Tsuji Takahiko 辻孝彦, n. 1965) che ha tratto in salvo Yasumi ma infine è costretto a abbandonarla. Keiichi tenta di aprire la chiusa della baia, aiutato da Yūchan 夕ちゃん (Kuboi Ken 久保井研, n. 1962), chiamato anche Lupo di mare (*Umi no ōkami* 海の狼), un collega dell'associazione

dei pescatori, permettendo il fluire dell'acqua del mare e la rigenerazione del bacino idrico.⁴³

Dall'aprile al giugno del 2005 ha luogo la tournée di *Namari no heitai* 鉛の兵隊 (*Il soldatino di piombo*) che riprende *Il soldatino di piombo* (1838) di Hans Christian Andersen (1805-1875), in cui il coraggioso soldatino viene trasposto in un inviato delle forze di difesa giapponesi in una missione in Iraq. L'opera va vista nell'acceso dibattito nato in questo periodo riguardo la possibile contravvenzione dell'Articolo 9 della Costituzione giapponese che vieta la formazione di forze militari che non si limitano alla protezione, sostenendo la decisione di non belligeranza dopo la sconfitta nella Guerra del Pacifico. La struttura originale della fiaba danese fornisce la struttura portante del dramma di Kara.

La nascita di una nuova estetica. L'attore e il testo drammaturgico, la teoria del corpo e la regia

In merito alla scelta del teatro tenda, Kara racconta in un'intervista che agli albori della carriera, si è imbattuto in un libro di André Breton su alcuni personaggi leggendari del surrealismo, in cui si parla di un poeta senza successo che, messe le copie ciclostilate delle sue poesie sul rimorchio della bicicletta, le andava a vendere di giorno nelle fabbriche di carbone e la sera in smoking, nei locali notturni, dicendo "Non avete per caso bisogno di poesie?". Kara narra che questo episodio lo ha colpito profondamente al punto di spingerlo a diventare un attore il cui corpo sia posto nel bel mezzo della strada.⁴⁴ Kara sottolinea in questo modo la necessità di creare un punto di contatto con il pubblico, penetrando nella quotidianità e sovvertendone temporaneamente le regole in un'atmosfera quasi carnevalesca.

Kara Jūrō agli inizi della sua carriera come esponente di spicco dell'avanguardia teatrale pubblica un manifesto teatrale intitolato *Tokkenteki nikutai ron* 特権的肉体論 (*Trattato del corpo privilegiato*) in cui considera l'attore e la sua presenza fisica come "sottostruttura" del teatro e di ogni arte.⁴⁵ Negli anni '60, in Giappone, l'avanguardia teatrale del movimento post-*shingeki* focalizza l'attenzione sugli aspetti fisiologici della performance e sul corpo fisico dell'attore.⁴⁶ Per la nuova generazione di uomini di teatro, sottolineare l'importanza

⁴³ Horikiri Naoto, *Shinpen Kara gyarakushii*, Tōkyō, Yūbun shoin, 2007, pp. 236-243.

⁴⁴ Intervista di Kara Jūrō in Yasumi Akihito, "Keitai woshintai no ichibu ni shiteiru hito no atama ni kusabi wo uchikomu engekiwa doko ni arunoka?", *Performing Arts*, vol. 5, febbraio, Kyōto Performing Arts Center, Kyōto University of Arts and Design, 2004, pp.16-17.

⁴⁵ Kara Jūrō, *Tokkenteki nikutairon*, cit., p. 35. Il *Tokkenteki nikutairon* è stato pubblicato per la prima volta in *Koshimaki Osen*, Tōkyō, Gendai shichōsha, 1968.

⁴⁶ Dalla definizione "post-*shingeki* movement", coniata da D. G. Goodman adattando

della presenza fisica dell'attore sulla scena rappresenta un efficace metodo di opposizione nei confronti dello *shingeki*, un teatro sviluppatosi entro la logica del processo di modernizzazione e occidentalizzazione in cui il paese era impegnato sin dal periodo Meiji (1868-1912). In questo modo mira a superare una prassi teatrale che ha legittimato la supremazia del testo drammatico e ha relegato l'attore a essere il semplice veicolo del messaggio del drammaturgo e del regista. Kara Jūrō afferma: "Per prima cosa, non è che ci sia il progetto del regista, ci deve essere il corpo dell'attore. Poi se vicino a lui dovesse mancare un'opera, basterà che sia lui a creare un testo".⁴⁷ Questa citazione può sembrare una contraddizione, perché la *Teoria del corpo privilegiato* non ha portato all'improvvisazione, né alla creazione del testo teatrale da parte degli attori della compagnia direttamente sulla scena o neppure si tratta di un processo di scrittura collettivo. Il copione rimane cronologicamente antecedente all'esibizione durante la quale ogni singola parola data dal drammaturgo deve pervenire chiaramente all'orecchio dello spettatore. Nella pratica teatrale la parola scritta ha una grande importanza, amplifica la sua significanza estetica. Nel trattato teatrale Kara delinea il rapporto tra parola e corpo dell'attore come segue:

Se la parola magica che si dice immaginazione drammatica esiste, essa è probabilmente l'energia che aspira a nullificare la realtà prima della formazione dello strumento d'espressione che risuona ritmicamente dentro il singolo autore o attore. Perciò, tale forza, quando viene a informarsi in modo moltiplicativo attraverso gli atti della persona che partecipa alla creazione della scena, è ciò che viene a manifestarsi davanti ai nostri occhi come corpo privilegiato dell'attore o della scena. [...] Se l'immaginazione drammatica non portasse con sé quel circuito che chiamo manifestazione davanti ai nostri occhi tramite il corpo fisico, non apparirebbe oggettivizzata in forma visibile.⁴⁸

Kara nella sua ultima raccolta di saggi sul teatro pubblicata nel 2006, intitolata *Gekiteki keiren* 劇的痙攣 (*Convulsione drammatica*) associa la figura dell'attore a quella dello sciamano. Nel farlo si riferisce al concetto di "bellezza convulsiva" 美的痙攣 (*biteki keiren*) come definito dal surrealismo e al "contrarsi" (*hikitsuru* 引き攣る) considerati come un breve intervallo di "silenzio" (*shijima* しじま) quasi congelante, un momento di sorpresa che permette il passaggio della parola ovvero il *kotodama* 言霊 agli astanti.⁴⁹ Kara definisce quindi il cronotopo chiamato *ren* (攣) che sottolinea l'atto di collegare nello

l'espressione "datsu shingeki undō" (脱新劇運動) usata da Senda Akihiko. Cfr. D. G. Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960s*, cit. e Senda Akihiko, *Hirakareta gekijō*, Tōkyō, Shōbunsha, 1976, p. 119.

⁴⁷ Kara J., *Tokkenteki nikutairon*, cit., p. 45.

⁴⁸ Kara J., *Tokkenteki nikutairon*, cit., p. 32.

⁴⁹ Nella raccolta di saggi teatrali e racconti: Kara J., *Gekiteki keiren*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2006, pp. 100-102.

spazio e nel tempo, la fisicità dell'attore-sciamano e la parola. Kara analizza il carattere cinese *ren* (攣) come fosse un pittogramma e vi scorge la presenza del carattere che indica il filo (糸) che racchiude la parola *gen* (言) da entrambi i lati (糸言糸) e vi intravede quindi il punto di partenza della scrittura teatrale: la scrittura teatrale che non avviene secondo criteri di successione logica, ma piuttosto come successione di parole e immagini all'interno di quadri spaziotemporali. La trama di una messinscena di Kara, non essendo fondata su criteri logici razionali, richiede il processo di cucire (縫う). L'atto di cucire due realtà diverse, per creare un canale di passaggio, viene citato nei dialoghi dell'ultima scena dell'opera *Kamishibai no e no machi de 紙芝居の絵の町で* (*Nella città dipinta nell'illustrazione del teatrino ambulante*, 2006). Seguendo il filo che collega metaforicamente l'individuo alla società, viene aperto un varco attraverso un dipinto, per lasciare la città delle illustrazioni del teatrino ambulante e far ritorno alla realtà.

La medesima pratica di scrittura e trasmissione della parola attraverso il corpo dell'attore-sciamano viene rappresentata in maniera emblematica nell'opera dal titolo *Gyōshōnin Nemo* 行商人ネモ (*Il venditore ambulante Nemo*, 2007).⁵⁰ In questa opera è protagonista un vecchio modello di macchina da cucire a pedale, che richiama alla memoria la frase del poeta Lautréamont “Bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio”. Secondo i surrealisti, la bellezza suscitata dall'accoppiamento di due realtà in apparenza inconciliabili, in una situazione insolita, suscita uno spasmo fisico, uno scossone della logica. In questo istante di sospensione della ragione, di immobilità, si può compiere il passaggio del *kotodama* al pubblico. In sostanza, procedendo per libera associazione di idee, si uniscono cose e spazi tra loro apparentemente estranei per ricavarne una sensazione inedita. La bellezza surrealista nasce, allora, dal trovare due oggetti reali, veri, esistenti, che non hanno nulla in comune, assieme in un luogo ugualmente estraneo ad entrambi. Tale situazione genera una inattesa visione che sorprende per la sua assurdità e perché contraddice le nostre certezze. Un ulteriore riferimento si trova nel concetto di “istante privilegiato” (*tokkenteki shunkan* 特権的瞬間) citato da Kara nel suo trattato teatrale *Tokkenteki nikutairon*. Il sipario di *Gyōshōnin Nemo* si apre su un vicolo e sulla sinistra vi è il negozio di tōfu Futatabi e il protagonista Nemo (Inari Takuō) emerge da una grande lavatrice di un lavaggio automatico posto sul fondo a destra del palco. Al momento di lasciare la ditta dove lavora, riceve in cambio della liquidazione settantacinque paia di pantaloni che costituiscono il punto di partenza della sua attività di venditore ambulante, e la sua “bancarella errante” diventa una nave con un chiaro riferimento a *Ventimila leghe sotto il mare* (1870) di Jules

⁵⁰ Kara J., “Gyōshōnin Nemo”, in *En-taxi, supplemento summer 2007*, vol. 18, Tōkyō, Fusosha.

Verne (1828-1905). I pantaloni invenduti si trasformano nell'equipaggio del sommergibile Nautilus. Nemo, giunto in una città, incontra Mishin (Macchina da cucire, Fujii Yuki), una cucitrice che lavora al posto di un'amica che si sposta con il suo piccolo laboratorio ambulante.

La rivalutazione del ruolo dell'attore entro la gerarchia teatrale non è stata perseguita da Kara a scapito della qualità artistica del testo drammaturgico. Infatti, l'esigenza sentita dai giovani autori del teatro post-*shingeki*, *di cogliere le varie sfaccettature della situazione sociopolitica contemporanea, li spinge ad applicare metodi di messa in scena sperimentali, non solo in termini di spazio teatrale fisico, ma anche attraverso l'impiego di modalità espressive innovative a livello testuale affiancate a tecniche di recitazione originali. Si assiste a una grande trasformazione a livello di struttura del testo drammaturgico, con il risultato che l'immediata intellegibilità garantita dalla linearità del dialogo realistico, viene sostituita da un immaginario poetico estremamente ricco.* Le sue tecniche di scrittura possono essere paragonate alle operazioni sperimentali degli artisti surrealisti che mirano a catalizzare l'attenzione del pubblico in direzioni immaginarie al fine di stimolare una varietà d'interpretazioni di significato. Nel seguire lo sviluppo dell'opera teatrale, gli spettatori vengono iper-stimolati tanto da essere portati a uno stato di confusione logica, con un effetto poetico di carattere radicale. Inoltre la ripetizione ritmica di suoni e linguistica, contrapposta alla sagacia dei giochi di parole intessuti nei dialoghi, crea un contrasto efficace che determina un alto grado di opacità dell'opera che tradisce le aspettative del pubblico, in attesa di uno sviluppo logico della vicenda teatrale. Kara tuttora, dopo quarant'anni di carriera, imposta la scrittura a partire da un'espressione (*hyōjō* 表情), il rivelarsi di sentimento dall'aspetto del volto e dai gesti di un attore: da un sentimento (情) presente sulla superficie (表), potremmo meglio dire a livello di coscienza da parte del soggetto. Durante la stesura dell'opera Kara si sente guidato da una parola, come la "tremula fiamma di una candela" che, alla fine, si rivela essere il dettaglio essenziale dell'opera. Kara ricerca il filo che lega la parola dentro di sé, dando voce alle memorie fisiche depositate nel suo stesso corpo. Il drammaturgo cerca di cucire tramite la scrittura, le voci dei personaggi, conduttrici di vissuti dell'autore stesso, che vanno a intessere la polifonia dell'opera. Il ricordo percepito in un primo momento a livello sensoriale, viene poi rielaborato da Kara drammaturgo e regista che, scavando nel ricordo e dandogli voce, compie un'estraneazione da se stesso che viene ricucita al tessuto dell'opera attraverso l'interpretazione dell'evento da parte di un attore che trova il viva-gno *nuishiro* 縫い代 tra sé e il testo teatrale. Questo processo di dislocazione della memoria che va via via mescolandosi e prendendo forma tramite la voce dell'attore della compagnia teatrale, presente realmente in carne e ossa, a sua volta rappresenta un ulteriore margine di cucitura nel tessuto dell'opera.

Una possibile spiegazione delle ragioni di questa sua scelta di non por-

re come presupposto il processo strutturale si ritrova nell'episodio relativo alla stesura della sua opera prima del 1964 intitolata *L'autobus diretto "Sotto la torre" aspetta alle 24 e 53 minuti, davanti al negozio di dolci di Takeshitachō* riguardo alla quale Kara afferma:

ho avuto l'ispirazione all'improvviso ma, privo di carta da scrivere, ho staccato un enorme calendario appeso alla parete e ho cominciato a scriverci dietro. Con l'inchiostro blu notte che quasi scivolava sulla carta candida e patinata, andavo ricoprendo con le parole la distesa bianca. Quell'azione di per sé mi faceva fremere dai brividi. Forse ho scritto in questo modo per una particolare ispirazione provata.⁵¹

Kara afferma di non seguire canoni estetici particolari a cui dar forma all'interno di un testo teatrale e di non articolare la stesura delle opere secondo una struttura compositiva predefinita, ma piuttosto di essere mosso da una forza sconosciuta che risiede entro il suo corpo e lo spinge a scrivere. Pertanto non conosce sin dall'inizio quale sarà lo sviluppo della vicenda.⁵² Trae ispirazione dal corpo fisico dell'attore, presente di fronte a lui. Kara, come drammaturgo, non crea il ruolo di un attore come atto di riconoscenza nei confronti del corpo fisico dell'attore così come si presenta. Egli si pone di fronte alla parola che il corpo medesimo possiede in potenza e che non risulta in quel momento visibile.⁵³

Secondo Kara, la poesia non esiste di per sé e in sé. Egli concepisce infatti la creazione artistica come un processo dialettico, in cui metaforicamente, la poesia viene portata a compimento nella sua aspirazione verso la materia, rappresentata dalla carne del corpo, localizzata agli estremi antipodi. A sua volta, il corpo può rivelare se stesso di fronte al pubblico, dipendentemente dalla propria aspirazione alla poesia.⁵⁴ Sulla base di questa teoria, la poetica teatrale raggiunge la sua completezza quando associata con i fenomeni concreti. Pertanto Kara trae ispirazione dalle possibili forme di espressione insite in un dato corpo attoriale che attendono di essere trasformate in linguaggio dall'autore. Pertanto secondo Kara "prima che il drammaturgo impari a scrivere è necessario che apprenda a leggere il linguaggio possibile che è insito nel corpo fisico dell'attore".⁵⁵

Dopo la stesura dell'opera Kara si rammenta del punto di partenza, una parola che come la "tremula fiamma di una candela" lo ha guidato nella stesura del testo teatrale e in definitiva si rivela essere il dettaglio essenziale dell'opera.

⁵¹ Intervistato da Tsubouchi Yūzō in *Kara Jūrō - Akatento renaissance, Tōkyō, Kawadeshobō shinsha, 2006, p. 15.*

⁵² Kara J., *Nazo no hikkoshi shōjo*, Tōkyō, Gakugei shorin, 1970, p. 115.

⁵³ Kara J., *Kaze ni tento, mune ni kenjū*, cit., p. 196.

⁵⁴ Kara J., *Kaze ni tento, mune ni kenjū*, cit., pp.194-5.

⁵⁵ Kara J., *Kaze ni tento, mune ni kenjū*, cit., p. 196

Poi passa il copione nelle mani degli attori, suggerendo loro di partire proprio da quello spunto. La ricezione da parte degli attori implica tuttavia una visione, una prospettiva diversa. La teoria di Kara “relativa al corpo privilegiato” è una teoria legata al corpo fisico e, considerando le differenze negli stili di vita di ogni singolo attore, possiamo affermare che essa non può facilmente articolarsi in una teoria recitativa sistematica, anche perché forse non rispecchia la volontà di Kara stesso. Quando Kara dirige i suoi attori come regista, affida l’interpretazione all’orientamento dell’attore, divenendo a sua volta spettatore che testimonia una sorta di tradimento da parte dell’attore del ruolo così come elaborato in forma scritta dal drammaturgo. Kara stesso si dichiara trepidante di venir rapito dall’attore che, solo con la sua presenza fisica, è in grado di annullare la realtà e di creare l’illusione drammatica. Così come la scrittura non si fonda su un processo logico e lineare, anche la messa in scena non prevede una spiegazione razionale dei contenuti. Pertanto Kara drammaturgo si aspetta che essi vengano trasmessi e compresi a livello inconscio.

L’attore deve essere consapevole che il suo corpo è stato precedentemente letto dal drammaturgo prima che l’attore stesso legga la parte relativa al suo ruolo sulla scena. Solo in questo modo potrà essere in grado di inseguire un corpo ipotetico che non possa essere completamente letto dal drammaturgo.⁵⁶

Kara nelle vesti di drammaturgo si aspetta, in qualche misura, che l’attore possa realizzare tramite la sua presenza fisica una performance che superi le aspettative che l’autore stesso ha messo su carta. Kara afferma che l’attore non mette mai l’intero suo corpo a disposizione del drammaturgo o del testo teatrale. Infatti è un essere umano che considera il testo drammaturgico come un mezzo tramite il quale sopravvivere e pertanto mira a saccheggiarlo incessantemente.⁵⁷ La parola del testo teatrale riacquista la propria forza di significazione originaria e ritrova la propria ragion d’essere in quanto radicata nella materialità del corpo fisico. Essa viene pronunciata fisicamente tramite il corpo dell’attore, trae origine dalle sue particolarità fisiche, dalle frasi pronunciate e dagli avvenimenti registrati che risiedono nel ricordo di Kara drammaturgo. Ma la ‘cucitura’ alla base della pratica teatrale non può limitarsi alla ricongiunzione dell’autore nei confronti di un io indipendente, presente al suo interno sotto forma di immaginazione drammatica impercettibile. Essa deve mettere in contatto prima l’attore con il personaggio e poi con il pubblico. Solo il corpo fisico dell’attore è in grado di rendere visibile il personaggio agli occhi del pubblico. Alla consegna del copione di scena all’attore-sciamano è quest’ultimo che deve trovare il punto di collegamento che vada a collocare il suo personaggio all’interno dell’opera, attraverso il suo stesso corpo, in modo

⁵⁶ Kara J., *Kaze ni tento, mune ni kenjū*, cit., p. 196

⁵⁷ Kara J., *Tokkenteki nikutai ron*, cit., pp. 22-25.

da poter tendere una mano verso il pubblico. Pertanto la pratica teatrale di Kara applica un punto di sutura tra il corpo del singolo attore, il drammaturgo e il mondo, la memoria e la realtà materiale.

Kara Jūrō e Ninagawa Yukio

Nell'autunno 2009 il Karagumi porta in scena l'opera *Mōdōken* 盲導犬 (*Cane per non vedenti*) scritta da Kara su richiesta di Ninagawa Yukio e allestito presso l'Art Theatre Shinjuku Bunka, dal gruppo teatrale Sakurasha 櫻社 (La società del ciliegio).⁵⁸ L'opera viene allestita anche dal Jōkyō gekijō con il titolo *Karaban kenrōtoshi* 唐版 犬狼都市 (*La versione di Kara de La città del cane lupo*), nel 1979.⁵⁹ La prima scena di *Mōdōken* è ambientata davanti agli armadietti a pagamento, nella stazione di Shinjuku, dove un Uomo non vedente (Ishibashi Renji) che cerca il cane per non vedenti Fakiru, chiede a un Giovane girovago (Kanie Keizō 蟹江敬三, n. 1944) di aiutarlo e i due, nonostante qualche screzio, allacciano un rapporto amichevole.⁶⁰ Appare Ichō (Midori Mako) che cerca di aprire un armadietto perché il marito vi ha chiuso a chiave la lettera del suo primo amore Tadaharu (Tsuji Akira つじあきら) ed è partito per le isole del sud dove è stato poi ucciso con un colpo di pistola. A distanza di anni, Ichō incontra nuovamente Tadaharu, ora impegnato nell'addestramento per diventare istruttore di cani per non vedenti e cerca di rivivere il passato condiviso. Tuttavia il marito defunto riappare in sogno, le mette il collare e la trasforma in un cane per non vedenti. Nel finale, dal mare che si profila al di là degli armadietti spalancati, emerge di scatto la figura di Fakiru che salta sul palco e azzanna Ichō alla trachea. L'opera si conclude con lei grondante di sangue che ne invoca il nome.

Kara ha creato il testo pensando all'attività del Gendaijin gekijō, la compagnia di Ninagawa dell'epoca, dando una lettura errata della partecipazione politica del gruppo. Il cane per non vedenti, che dovrebbe essere sottomesso e obbediente, dimostra invece un atteggiamento quasi da lupo che potrebbe essere simbolicamente identificato con Ninagawa o più precisamente, come il regista stesso sottolinea, Kara deve aver scritto il testo conoscendo le vicende più nascoste considerato che tra i membri ve ne sono anche di ricercati per la partecipazione alla lotta armata. Ninagawa suggerisce una lettura della frase "Aspetta, Fakiru, supereremo lo Stretto dei Tartari, la Persia e percorreremo

⁵⁸ L'opera *Mōdōken* viene pubblicata nell'aprile 1973 sulla rivista *Umi* e poi inclusa in *Kara Jūrō zensakuhinshū*, vol. 3, pp. 161-206.

⁵⁹ Kara Jūrō, *Karaban kenrōtoshi*, Tōkyō, Hokusō, 1979.

⁶⁰ Un recente allestimento dell'opera da parte di Ninagawa risale alla versione del 1989 presso il Nissei gekijō, con la partecipazione di Kimura Takuya (木村拓哉, 1972), leader del famoso gruppo SMAP, nel ruolo del Giovane vagabondo.

controcorrente il Nilo!” come riferimento a una rivoluzione in simultanea a livello mondiale. Ninagawa afferma di “essere stato sopraffatto” dal Jōkyō Gekijō e in particolare l’allestimento di *Nito monogatari* gli ha provocato emozioni profonde al punto che avrebbe quasi voluto diventare aiuto regista di Kara Jūrō.⁶¹ Nonostante le sue origini di attore della compagnia di teatro *shingeki* Gekidan Seihai 劇団青俳, dal 1955 al 1967, Ninagawa afferma di non aver mai provato alcun senso di antagonismo nei confronti di Kara. Piuttosto, dal momento in cui ha compreso “di non possedere un corpo adatto” ovvero di non essere in grado di recitare i ruoli scritti da Kara Jūrō, ha deciso di intraprendere la carriera di regista.⁶²

I natali di Kara e Ninagawa sono di natura diversa. Ninagawa è nato nella prefettura di Saitama ed è cresciuto a Kawaguchi, una città nota per le fonderie. La famiglia si dedica al commercio e Ninagawa, a differenza di Kara, da bambino non ha occasione di apprezzare spettacoli di varietà come quelli che hanno fortemente stimolato l’immaginazione di Kara. Ninagawa racconta che, dopo la guerra, sua madre lo porta a vedere film stranieri di importazione, opera lirica e a sentire concerti di musica classica di cui è appassionata. Pertanto Ninagawa ha sempre avuto una certa soggezione nel lavorare insieme a artisti e persone con esperienze di vita dura o artisti provenienti dalla commedia o dal teatro popolare (*taishū engeki* 大衆演劇). In particolare Ninagawa afferma di non sentirsi in grado di affrontare “a mani nude” un mondo come l’Asakusa descritta da Kara, non riuscendo a sopportare il livello di confusione e sporcizia che si concentrano nella zona dei quartieri popolari (*shitamachi* 下町) e pertanto non sente di potersi muovere nei paraggi con passo sicuro e non-curante.⁶³ Dal canto suo Kara nutre una sorta di complesso nei confronti dei suoi luoghi natali. Ciononostante è proprio a Shitaya Mannenchō che risiede la sorgente della sua linfa artistica. Persino le opere che non descrivono direttamente la realtà dei quartieri popolari, pur assumendo sembianze differenti, traggono ispirazione dalle gioie e dai dolori di cui ha fatto esperienza da bambino. L’immaginazione di Kara “comincia a muoversi sempre basandosi sui luoghi concreti in cui si radica la sua infanzia”.⁶⁴ Ninagawa si dichiara stupito della capacità posseduta da Kara di combinare la realtà popolare di Asakusa con la cultura occidentale, degli intellettuali che frequentavano, del suo entourage e del fatto che i membri della compagnia di Kara ascoltassero le opere teatrali in lingua originale francese o inglese. Ammira la genialità di Kara nel

⁶¹ Ninagawa in Senda A., *Gekidan: gendai engeki no chōryū*, Shōgakukan, Tōkyō, 2001, p. 146.

⁶² Ninagawa Yukio, Hasebe Hiroshi, *Enshutsu jutsu*, Tōkyō, Kinokuniya shoten, 2002, pp. 85-86.

⁶³ Ninagawa Y., Hasebe H., *op. cit.*, pp. 99-101.

⁶⁴ Senda Akihiko, *Kara Jūrō: Waga seishun no furōden*, Tōkyō, Nihontoshō sentā, 1994, p. 207.

creare immagini straordinarie come in *Jon Sirubā*, dove “all'improvviso un uomo parte per un viaggio avventuroso dal binario della linea Yamanote”.⁶⁵ L'uso dei colori primari come il rosso, effettuato talvolta da Ninagawa deriva dal forte impatto visivo delle opere di Kara.⁶⁶ Ninagawa riconosce in Hijikata Tatsumi (土方巽, 1928-1986) e in Kara la forza di superare il teatro europeo per la capacità di mescolare il premoderno e la tipicità giapponese mettendo in evidenza i tratti comuni con l'Occidente.⁶⁷

Nel 1975, a due anni dallo scioglimento della compagnia Sakurasha, Ninagawa dirige *Karaban - Taki no shiraito* 唐版 滝の白糸 (*La versione di Kara di “Il filo bianco della cascata”*). L'opera riprende l'opera *Taki no shiraito* di Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939) ed è inclusa nel repertorio dello *shinpa* 新派, una forma di teatro nata dal desiderio di rinnovare il teatro *kabuki* sul finire dell'Ottocento. Le scenografie di Asakura Setsu ricreano con estremo realismo l'atmosfera popolare con le fila di case (*nagaya* 長屋) in rovina che circondano a semicerchio la platea. La regia di Ninagawa ha premuto il pedale dell'effetto spettacolare, prediligendo la tecnica con un effetto finale meccanico e precludendo le possibilità di una dinamicizzazione dell'opera.⁶⁸ Ninagawa afferma di essere grato di essere stato contattato da Kara all'epoca, in un momento in cui, dopo essere passato al teatro commerciale, si trovava solo e faticava a trovare dei collaboratori. Questa opera permetterà a Ninagawa di porre le basi della svolta nella sua carriera.⁶⁹

Ninagawa, dopo lo scioglimento della compagnia Sakurasha, nel 1974, intervalla l'attività registica nei grandi teatri commerciali con opere per un pubblico di cinquecento persone nel teatro Parco Seibu di Shibuya, a partire dal 1981, con l'opera di Kara *Shitaya Mannenchō monogatari*. L'opera riprende un incidente avvenuto nel 1948 quando il Questore durante un'ispezione alla montagna di Ueno, viene assalito da dei travestiti dediti alla prostituzione e derubato del cappello. L'opera si evolve seguendo le vicissitudini di un gruppo di travestiti attorno alla cosiddetta “Imperatrice delle tenebre” Oichi (Shiojima Akihiko) e Oharu (Daimon Gorō), la “Testa di serpente” del lago Shinobazu, che vivono nella zona adiacente, all'epoca denominata *Shitaya Mannenchō*.⁷⁰ Il responsabile del furto del cappello del Questore (Fuwa Mansaku) è il giovane Yōichi (Watanabe Ken 渡辺謙, n. 1959), l'amante di Oharu. Oharu incarica il giovane Bunchan di seguire le tracce di Yōichi, ma nel mo-

⁶⁵ Ninagawa Y., Hasebe H., *op. cit.*, pp. 82, 101.

⁶⁶ Ninagawa in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 146.

⁶⁷ Ninagawa Y., Hasebe H., *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ Senda A., “Imēji yutaka de miseba wa ōi ga,” *Kara Jūrō no sekai*, cit., pp. 100-101, pubblicato per la prima volta sul quotidiano *Asahi shinbun* il 14 marzo 1975.

⁶⁹ Ninagawa Y., Hasebe H., *op. cit.*, p. 91.

⁷⁰ *Channa argus* o *maculatus*, in giapponese chiamato anche Taiwan dojō, pesce originario della Manciura che si nutre di piccoli pesci e respira anche dall'aria.

mento in cui lo ritrova vicino al laghetto Hyōtan di Asakusa, dalle stesse acque emerge la bella Kitty-Hyōta (Ri Reisen) travestita da uomo e i tre dichiarano di voler formare una compagnia di varietà.⁷¹ La regia di Ninagawa ottiene un grande successo anche per la spettacolarità del sipario che si alza sul filare di case dove vive Oichi a Mannenchō e il cast composto da un centinaio di uomini travestiti in vistosi abiti femminili. L'opera di Kara segna il passaggio di Ninagawa da Shinjuku a Shibuya, che, negli anni Ottanta, si va sviluppando velocemente e viene considerata una zona alla moda. Ninagawa ricorda che per ricreare l'ambientazione della zona di Ueno del dopoguerra cerca di creare con Kara "un modo per distruggere il palazzo alla moda" ove risiede il Teatro Parco, che gode di grande popolarità. Perciò al primo piano viene installata una baracca come quelle esistenti nel dopoguerra. In tal modo Kara e Ninagawa vogliono diversificare l'immagine del teatro dandogli accenti da "contro-cultura", contrastando con toni "eccessivi" quella all'avanguardia di Ishioka Eiko 石岡瑛子 (1938-2012), l'art director dell'epoca. Pertanto il fotografo Araki Nobuyoshi 荒木経惟 (n. 1940) scatta le foto degli attori travestiti che creano confusione, cercando di creare un effetto sensazionale e scandaloso: l'intenzione è di provocare con veemenza e infrangere l'idea diffusa di teatro commerciale e di stile *shingeki*. La scena iniziale che prevede cento uomini, in scena in atteggiamenti intimi, suscita stupore nel pubblico e mira a creare un "senso di disagio" e rivelare un "senso di indecenza".⁷²

Tuttora Ninagawa dichiara il senso di gratitudine e di stima che lo lega a Kara, dandone prova con allestimenti di opere come *Shitaya Mannenchō monogatari* (2012) e *Mōdōken* (2013).

Dal canto suo Kara ha continuato a scrivere nuove opere immancabilmente ogni primavera fino al 2011 tra cui *Kami shibai* per la compagnia Shinjuku Ryōzanpaku portata in scena nel 2012 al teatro Suzunari.

⁷¹ Il laghetto prende il nome dalla forma a *hyōtan*, una sorta di zucca a fiaschetta.

⁷² Ninagawa Y., Hasebe H., *op. cit.*, pp. 95-97.

SUZUKI TADASHI:
IL LINGUAGGIO DEL CORPO

Cristian Cicogna

Rendere possibili le solitudini, le inquietudini, le sofferenze degli uomini che vivono nel mondo della quotidianità, facendo manifestare sul palcoscenico scenari che nel quotidiano non si ha mai occasione di poter vedere, questo genere di teatro vorrei creare: con questo desiderio mi sono dedicato alla regia dal passato fino a oggi. Pertanto, sui miei palcoscenici, convivono oggetti che nella quotidianità non si incontrano, all'improvviso risuona una musica che ritieni fuori luogo... L'allestimento del *Cyrano de Bergerac*... è un campo di fiori bianchi che fanno pensare a un funerale. I personaggi si aggirano intorno a quei fiori indossando tutti abiti che lasciano pensare ai giapponesi del tardo periodo Edo o l'inizio della restaurazione Meiji. La musica che scorre come sottofondo sono alcune melodie dell'opera *La traviata* di Verdi. ...Il teatro è qualcosa che, facendo sviluppare sul palcoscenico uno scenario a cui nella quotidianità non si è avvezzi, ci fa ripensare alla quotidianità in cui viviamo, questa è la mia idea... L'importante nel teatro è il fatto di far sorgere l'impressione che le parole che l'autore scrive, e l'attore recita, hanno un'impressione di freschezza come di parole udite per la prima volta, e tramite quelle parole il messaggio che quell'autore ha voluto trasmetterci è qualcosa su cui val la pena riflettere.¹

La nascita di un teatro alternativo: il movimento post-shingeki

Regista che, grazie a una personale teoria teatrale, svolge una grande attività in campo internazionale. Ecco come il quotidiano *Asahi shinbun* 朝日新聞 presentava ai lettori Suzuki Tadashi 鈴木忠志 (n. 1939) in occasione del memorabile ritorno su un palcoscenico di Tōkyō dopo un esilio (voluto, non forzato) durato ben sedici anni.

Può sembrare un paradosso, eppure Suzuki è poco conosciuto in patria. Nonostante sia stato inserito dalla rivista *Imidas*, all'interno di una lista di 550 personalità nipponiche che hanno fatto il XX secolo, tra i sei nomi scelti per

¹ Suzuki Tadashi, "Koten no enshutsu ni tsuite" in *Enshutsuka no shigoto*, Togamura- Tōkyō, SCOT, 2007, pp. 68-69.

la voce teatro,² e la prestigiosa Cambridge University Press lo abbia scelto, primo autore asiatico, per la pubblicazione monografica della collana *Directors in Perspective*, accanto ad autentici mostri sacri quali Ingmar Bergman, Bertolt Brecht, Peter Brook, Giorgio Strehler, Robert Wilson.³

Neppure Suzuki, dunque, sembra immune dal noto adagio “nessuno è profeta in patria”, anche se si può forse affermare che il suo nome sia vittima più che altro di un generale e diffuso disinteresse per il teatro contemporaneo, a meno che non si tratti delle faraoniche produzioni di Ninagawa Yukio 蜷川幸雄 (n. 1935), con *cast* ricchi di giovani *star* televisive o di nomi di spicco per attirare il pubblico, in gran parte femminile. E anche di una sua ostinata politica controcorrente alla centralità di Tōkyō nella vita culturale, oltre che economico-sociale, giapponese. Ma Suzuki è stato da sempre abituato a procedere imperterrito per la sua strada, da un lato con una meticolosa ricerca volta all’educazione dell’attore attraverso un ‘metodo’ a cui ha legato il proprio nome, e dall’altro con una spiccata propensione all’attività internazionale e agli scambi interculturali.

Gli inizi lo vedono fondatore nel 1966 del Waseda shōgekijō 早稲田小劇場 (Piccolo Teatro Waseda), tra i protagonisti di quel vasto fermento culturale noto come *shōgekijō undō* 小劇場運動 (movimento dei piccoli teatri) o di *angura* アングラ (storpiatura del termine inglese *underground*), sulla scia del teatro off-off Broadway e degli *happenings* newyorkesi. Se pur con differenti concezioni, ciò che accomuna i principali esponenti del movimento, da Satō Makoto 佐藤信 (n. 1943) a Kara Jūrō 唐十郎 (n. 1940) con i loro tendoni colorati, passando per Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983), è l’impulso a rompere, dal punto di vista strettamente teatrale, con lo *shingeki*, il ‘nuovo teatro’ di stampo occidentale che da quasi mezzo secolo dominava le scene del moderno teatro giapponese, ma anche da quello socio-politico.

Sono gli anni delle contestazioni alla ratifica parlamentare per il rinnovo del trattato di mutua sicurezza tra Giappone e Stati Uniti (Anpo 安保), nel 1960 il primo e nel 1970 il secondo, che corrispondono alla strepitosa crescita economica del Paese. La rapidità con cui emergono i protagonisti della nuova scena teatrale testimonia il desiderio e la necessità di un teatro alternativo, specchio di una richiesta di fuga e utopia, di visioni e trascendenza, di pazzia

² “20 seiki wo tsukutta hitobito 550”, *Imidas*, Shūeisha, 2001. Gli altri cinque artisti sono: Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928), fondatore dello Tsukiji shōgekijō 築地小劇場; Kobayashi Ichizō 小林一三 (1873-1957), fondatore dei gruppi Hankyū 阪急 e Tōhō 東宝; Ōtani Takejirō 大谷竹次郎 (1877-1969), fondatore dell’industria cinematografica Shōchiku 松竹; Sugimura Haruko 杉村春子 (1906-1997), attrice del Bungakuza 文学座; Asari Keita 浅利慶太 (n. 1933), uno dei fondatori e direttore artistico del Gekidan Shiki 劇団四季, la più grande compagnia teatrale giapponese.

³ Ian Carruthers, Takahashi Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004.

e spirito carnevalesco, che possano colmare il vuoto solo superficialmente occupato dal benessere materiale. Grazie agli sforzi di controtendenza e al recupero ‘non tradizionale’ del patrimonio culturale autoctono che permette loro di superare, andare ‘oltre’ la realtà attuale, si può definire questa generazione come movimento *post-shingeki*. Tale superamento consiste nel rifiuto di quelle che vengono considerate disfunzioni del teatro moderno: la tragedia moderna e il concetto umanistico di libero individuo, l’ossessiva riverenza nei confronti dell’Occidente, la nozione di una specificità, se non addirittura di un’aberrazione, giapponese all’interno di un universalismo occidentale.⁴

L’istanza che viene affrontata *in primis* da ciascuna compagnia è quella riguardante la distanza tra pubblico e attori. Delle quattro mura che costituiscono il tradizionale edificio del teatro moderno, è proprio l’invisibile ma fredda parete che quasi asetticamente separa lo spettatore dal palcoscenico, la prima ad essere abbattuta. Lo fanno scegliendo come spazi per le loro *performances* un piccolo studio sopra una sala da tè o una stanza dal basso soffitto all’interno di un palazzo stipato di uffici. Altri compiono passi ancor più radicali: ecco l’Akatenō 紅テント, la grande tenda rossa di stampo circense di Kara Jūrō, luogo nuovo e ideale per sfogare la fantasia, lo spirito *bohémien* e il fascino emotivo, più che intellettualistico, di un teatro rivolto ai giovani. E chi accorcia le distanze in maniera spregiudicata e aggressiva: Terayama Shūji sfrutta il suo Tenjō sajiki 天井棧敷 (Loggione) per coinvolgere nei suoi incubi sadosochisti, che ben interpretano quel ‘teatro della crudeltà’ teorizzato da Artaud, un pubblico altrimenti troppo passivo.

Altro elemento a cui la giovane avanguardia si oppone con forza è il rigido rapporto verticale che lega l’asse autore-regista-attore. Tale supremazia gerarchica, imperante nel primo *shingeki*, viene attenuata, rivoluzionando la figura del regista, che in molti casi viene a coincidere con quella dell’autore, ma soprattutto evidenziando l’importanza del ruolo dell’interprete. Per Suzuki, in particolare, è l’atto della recitazione, più che il testo in sé, a costituire il cuore dell’espressione teatrale. L’attore non è più un semplice strumento del dramma. Egli crea un proprio “linguaggio per il palcoscenico”, mettendo a confronto la propria storia personale con quella dell’opera.⁵

⁴ Criticando la debolezza di un movimento impostato sistematicamente sul modello occidentale, e che nasconde la propria inadeguatezza dietro l’alibi dell’inferiorità fisica, Suzuki denuncia i limiti e i danni provocati dall’adozione indiscriminata dei gesti occidentali, dal modo di fumare o di mangiare all’uso del fazzoletto, “nel patetico tentativo di dimostrare di possedere uno spirito d’imitazione. Se un attore vuole veramente entrare nei panni di uno straniero, nemmeno un trucco perfetto è sufficiente. Sarebbe, invece, una sensazione meravigliosa se egli riuscisse a recitare Čechov in russo, o Shakespeare in inglese. Invece anche in *Zio Vanja* o nell’*Amleto*, egli parla giapponese.” Cfr. Suzuki Tadashi, *Ekkyō suru chikara* (La forza straripante), Tōkyō, PARCO shuppankyoku, 1984, pp. 60-61.

⁵ Senda Akihiko, “Shōgekijō no zōhanshatachi” (I ribelli dei piccoli teatri), *Bijutsu techō*, vol. 1, 5, 1970, p. 42.

Anche la struttura del testo drammatico subisce radicali trasformazioni. Il lineare, piatto realismo tanto caro allo *shingeki* viene rimpiazzato da una struttura più articolata e poetica, che permette di catturare la complessità di rapporti tra l'uomo e il mondo esterno, mentre dai testi emerge un'analisi critica che coinvolge passato e presente, la recente storia del paese e memorie personali.

La grammatica dei piedi

Suzuki, l'artista che maggiormente esplica nei suoi lavori la riuscita sintesi tra i nuovi stimoli innovativi e l'opposizione al vecchio, senza per questo negare il fascinoso richiamo della tradizione teatrale autoctona, anzi addirittura rivalutandola e trasmutandola in chiave contemporanea, affronta inizialmente il dilemma autore-regista scegliendo di dirigere lavori scritti dai *leaders* del movimento *angura*: *Mon 門* (Il portale, 1966) e *Macchiuri no shōjo マッチ売りの少女* (La piccola fiammiferaia, 1966) di Betsuyaku Minoru 別役実 (n. 1937), *Atashi no Bītoruzu aruiwa sōshiki あたしのビートルズ或は葬式* (I miei Beatles, ovvero il funerale, 1967) di Satō Makoto e *Shōjo kamen 少女仮面* (La maschera della fanciulla, 1969) di Kara Jūrō, tutte opere in cui il tema del ricordo personale, legato agli avvenimenti del periodo Shōwa (1926-1989), ricorre in maniera quasi ossessiva.⁶

Ma è la fase successiva, quella in cui si fa carico in prima persona di istanze drammaturgiche fino ad allora delegate ad altri, a costituire la base del suo concetto di teatro, nonché del successo, soprattutto internazionale. Nascono dapprima le tre versioni di *Gekiteki naru mono wo megutte 劇的なるものをめぐって* (Alla ricerca del drammatico, 1969-70) che lo fanno conoscere in Europa (dove partecipa al Théâtre des Nations nel 1972 e al festival di Nancy l'anno successivo) e *Toroia no onna トロイアの女* (Le troiane, 1974), con cui ottiene la definitiva consacrazione.

Queste due opere fanno conoscere al grande pubblico, soprattutto europeo, il talento di Shiraishi Kayoko 白石加代子 (n. 1941), attrice-feticcio delle opere suzukiane (con un connubio artistico che va dall'epoca del Waseda shōgekijō al 1990, anno della burrascosa fuoriuscita dalla compagnia), magistrale e insuperata interprete delle teorie sul *training* dell'attore.

Gekiteki naru mono wo megutte - II 劇的なるものをめぐって - II (1970), vero e proprio *collage* di testi drammatici che spaziano da brani di Tsuruya Nanboku e Izumi Kyōka ai dialoghi beckettiani di *En attendant Godot*, ha

⁶ Per un'analisi approfondita delle opere in questione: R. T. Rolf and J. K. Gillespie eds., *Alternative Japanese Drama*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, pp. 16-17 e pp. 254-55.

l'eloquente sottotitolo di *Shiraishi Kayoko Show*. Nella *pièce*, ambientata in una degradata stanza d'isolamento, una donna pazza rievoca frammenti di numerosi drammi del passato, facendo esplodere con una forza dirompente le passioni che nella vita reale non è riuscita a soddisfare. L'effetto drammatico, intenso e toccante, ma a volte anche grottesco, è raggiunto attraverso il contrasto tra il classico splendore del linguaggio, che riecheggia quello del *nō*, e la misera condizione della donna. Suzuki disegna efficacemente gli aspetti più degradati della vita giapponese, ignorati sia dall'estetismo del teatro tradizionale sia dal realismo di stampo occidentale dello *shingeki*, convinto che per poter descrivere la realtà della vita moderna sia necessario trovare i soggetti non negli strati più elevati dell'intelletto, ma nei più bassi livelli dell'esistenza umana. Questo aspetto potrebbe avere influito, come osserva il critico Senda Akihiko, sulla sua ossessione per le parti bassi dell'attore, centrali nel suo metodo di addestramento. L'osservare gli esseri umani attraverso le loro estremità inferiori significa non permettere mai all'individuo di dimenticare la propria bassezza.⁷

In *Toroia no onna*, in cui una donna sopravvissuta ai bombardamenti di Tōkyō nella seconda guerra mondiale rivive la tragica sorte di Troia attraverso la trasfigurazione sciamanica dei fantasmi di Ecuba e Cassandra, il lavoro di composizione del testo subisce un'ulteriore rielaborazione. Il regista afferma di aver eliminato dall'opera originale quei termini che avrebbero richiesto una conoscenza specifica e di aver lasciato quelli che permettessero a un pubblico moderno di comprendere la situazione basilare di sconfitta nella guerra descritta da Euripide. Ciò che ha lasciato sono le parole che costituiscono il nucleo del dramma, che meglio esprimono le emozioni di ciascun personaggio, ovvero i "frammenti nei quali i protagonisti mettono a nudo i propri sentimenti".⁸

Gli sforzi maggiori compiuti da Suzuki sono rivolti alla figura dell'attore, che rappresenta molto di più che non il semplice veicolo attraverso cui trasmettere il proprio messaggio. In particolare è la presenza fisica del corpo sul palcoscenico ad assumere una posizione di privilegio, in quanto capace di trasformare l'interprete, altrimenti vuoto fantoccio alla mercé del pubblico, in una entità affascinante e maliarda, manifestazione epifanica di entrambi, attore e spettatore.

Risale a un saggio del 1982, *Ashi no bunpō* 足の文法 (La grammatica dei piedi), la prima cosciente teorizzazione del suo celebre metodo, il cui scopo ultimo è quello di sviluppare e innalzare le abilità espressive innate di un atto-

⁷ Senda Akihiko, "Suzuki Tadashi no geijutsu" (L'arte di Suzuki Tadashi), in *SCOT – Suzuki Tadashi no sekai* (L'universo di Suzuki Tadashi), Tōkyō, SCOT, 1991, p. 59.

⁸ Nakamura Yūjirō, Ōka Makoto, Suzuki Tadashi, "Gendai engeki no kanōsei: *Toroia no onna ni sokushite*" (Le possibilità del teatro contemporaneo: riguardo a *Toroia no onna*), in *Sekai*, vol. 1, 3, 1975, p. 147.

re, prima che gli vengano imposti i vari stili di recitazione codificati. Il presupposto della sua ricerca si basa sulla tendenza manifestata dalla parte inferiore del corpo a essere attratta verso il basso. L'equilibrio tra le varie posizioni che il corpo può assumere è strettamente connesso alle diverse posizioni assunte dai piedi.

È per questo motivo che ho sviluppato una sorta di grammatica del corpo per gli attori che si muovono sul palcoscenico, una grammatica che dovrebbe essere assimilata come un secondo istinto, allo stesso modo per cui una conversazione non può risultare piacevole se ci si preoccupa continuamente delle regole grammaticali. [...] Questa grammatica, cioè questo modo di usare i piedi, ruota intorno alle diverse sensazioni provate dal corpo in relazione al terreno. [...] Si può dire che il valore del mio *training* inizi e finisca con i piedi.⁹

Il suo interesse si concentra sull'energia che la parte inferiore del corpo può sprigionare. L'attore deve essere cosciente in ogni momento della struttura totale del corpo, in modo da risultare una magnifica scultura in movimento. Per raggiungere tale obiettivo, è necessario acquisire, attraverso una serie di esercizi fisici e di concentrazione, una padronanza 'fisica' della parte inferiore del corpo. Una *performance* ha inizio quando il piede dell'attore tocca il terreno, un pavimento di legno, una superficie, quando cioè egli ha la sensazione di stare in piedi "come se avesse le radici".¹⁰ L'attore reagisce in base agli stimoli tattili del piede rispetto al terreno, al modo in cui il corpo entra in contatto con il suolo. È dal piede che il *performer* ottiene la prova che egli è un attore.

Suzuki è consapevole che l'idea per cui il controllo della distribuzione delle forze del corpo, concentrate nella regione pelvica mantenendo un baricentro molto basso, non è peculiare dei suoi esercizi. Sia il teatro classico che le arti marziali offrono un esempio della centralità del ruolo del piede nella concezione orientale del corpo. Il *nō*, in particolare, viene spesso definito "l'arte del camminare".¹¹ E proprio dal *nō* prende in prestito le tecniche dello *ashibyōshi* 足拍子 (battere il ritmo con i piedi) e del *suriashi* すり足 (procedere facendo strisciare i piedi mantenendo il bacino immobile e il corpo sempre alla stessa altezza), il passo basilare del *nō*. Ciò che aggiunge è "l'idea di *ashibumi*, cioè di battere i piedi a terra, sviluppando una sorta di coscienza che derivi dal colpire il suolo. Questo concetto nasce dalla convinzione che la sensazione basilare della fisicità di un attore tragga origine dai piedi".¹²

⁹ Suzuki Tadashi, *Enshutsuka no hassō* (Le idee del regista), Tōkyō, Ōta shuppan, 1994, p. 55.

¹⁰ Suzuki T., *Enshutsuka no hassō*, cit., p. 42.

¹¹ Suzuki T., *Enshutsuka no hassō*, cit., p. 40.

¹² Suzuki T., *Enshutsuka no hassō*, cit., pp. 43-44. Cfr. Gotō Yukihiko, "Suzuki Tadashi: Innovator of Contemporary Japanese Theatre", *Dissertation Abstracts International*, vol. 49, 11, 1989.

A fianco delle rigide regole delle scuole teatrali tradizionali, egli fa tesoro di elementi provenienti da altri paesi, come, ad esempio, la danza indiana *kathākali*, il cui influsso nel suo *training* è molto evidente.¹³ Tuttavia, contrariamente a numerose avanguardie occidentali (si pensi, ad esempio, alla teorie di Jerzy Grotowski) non dà al suo metodo una valenza sperimentale, di indagine ulteriore; non c'è in lui quell'ansia di evoluzione continua, di messa in discussione dei risultati raggiunti. Si nota piuttosto la minuziosa ricerca di un rigore formale, la maniacale esigenza di ordine e perfezione, che devono essere costantemente accompagnati da un assoluto controllo dell'inseparabile binomio corpo-voce.

Il regista spiega che le sue idee sono nate studiando i differenti modi in cui le persone manifestano le proprie percezioni fisiche. Pur concentrando il suo studio sul corpo degli attori, egli ha cercato di integrare tali differenze in un sistema universalmente valido, in una "proprietà comune" che vada al di là delle divisioni di nazionalità o di razza. Lo dimostra ampiamente l'utilizzo contemporaneo di attori giapponesi e stranieri nelle sue produzioni in più lingue (inglese, coreano, cinese), la collaborazione con numerose università americane e con il Teatro d'Arte di Mosca, e soprattutto il successo riscontrato dalle sue idee e i suoi spettacoli all'estero.¹⁴

I miei esercizi eliminano, sradicano il normale, quotidiano senso del corpo. Perciò la maggior parte degli attori che iniziano a lavorare secondo il mio metodo tendono a far scomparire le diverse sfumature dei loro movimenti e si muovono tutti in maniera meccanica, forzata, innaturale. In particolare, lavorando con attori americani, così legati a forme di recitazione tipiche del teatro realista, mi sono accorto che molti reagiscono in questa maniera. Iniziano subito a battere i piedi con notevole forza, ma presto questa si esaurisce e cominciano a muoversi distratamente e con imprecisione. Allora concludono che i miei esercizi sono alquanto 'giapponesi' e gli americani non possono attuarli a dovere perché le loro gambe

¹³ Il *kathākali*, caratteristico dell'India sudoccidentale, narra storie di epici scontri, di stampo manicheo, fra dèi, demoni e altri esseri sovranaturali. Gli attori utilizzano la danza, la mimica, il trucco e i costumi, mentre i musicisti dal vivo li accompagnano con gli strumenti e il canto. Il linguaggio gestuale comprende oltre cinquecento segni. Il danzatore *kathākali* inizia la sua preparazione da bambino e deve rappresentare un ruolo per almeno vent'anni prima di essere considerato maturo. I ruoli femminili sono interpretati dai danzatori più giovani.

¹⁴ Nel 1992 Suzuki ha fondato, in collaborazione con la regista Anne Bogart, il Saratoga International Theatre Institute (SITI). Il metodo per l'educazione dell'attore costituisce il punto di forza di numerosi programmi di *training*, tra cui quelli dell'Università del Wisconsin a Milwaukee (dove il sistema è stato introdotto per la prima volta negli Stati Uniti nel 1980), della scuola Juilliard di New York e delle Università della California e del Delaware. Nel 1984 il Waseda shōgekijō ha partecipato con *Toroia no onna* all'Olympic Arts Festival di Los Angeles, accanto a prestigiosi gruppi come il Royal Shakespeare Company e il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine. Le *tournées* all'estero hanno visto la compagnia in giro per ben 76 nazioni. Suzuki è membro del comitato del Theatre Olympics.

sono più lunghe. Quando sentono queste lamentele, anche alcuni membri della mia compagnia affermano che, in effetti, le gambe degli occidentali sono troppo lunghe. Invece io sono convinto che non ci sia alcun rapporto tra questi esercizi e la misura delle gambe di un attore. Non è una questione di lunghezza. Gli esercizi servono per scoprire l'autodisciplina che il corpo possiede e il riuscire a compierli conferma l'abilità dell'attore nel fare questa scoperta. Egli diviene cosciente dei vari livelli di sensibilità insiti nel proprio corpo. Un attore giapponese non possiede, rispetto a chiunque altro, speciali privilegi nello sviluppo di tali capacità.¹⁵

Sebbene pressoché inalterato negli anni, ma tuttora attuale, non datato, il 'metodo', finalizzato a portare sulla scena la disciplina, la precisione e l'equilibrio, risulta determinante nel momento in cui gli attori calcano il palcoscenico, dove riescono a presentare con pari dimestichezza l'inscalfibile immobilità di una statua o una danza scatenata stando seduti su una sedia a rotelle.¹⁶ Scopo ultimo di questa sua 'filosofia' è di tracciare delle vie attraverso cui gli straordinari aspetti della tradizione giapponese possano essere utilizzati in un senso più globale nel teatro contemporaneo, un tentativo di trasformare la tradizione, pur preservandola.

La svolta di Toga: nasce lo SCOT

L'altra grande svolta è stata la sfida allo strapotere centralizzatore della capitale, nel tentativo di abbattere lo stereotipo per cui 'Tōkyō è il mondo', e di rivoluzionare il ristretto e gerarchizzato sistema di valori della società. L'intera concezione artistica di Suzuki si fonda sul 'corpo' e sull'uso di questo in rapporto allo 'spazio'. La drastica scelta, compiuta nel 1976, di trasferire l'intera attività artistica della compagnia a Togamura, uno sperduto villaggio montano nella prefettura di Toyama, nello Honshū centrale, a circa dieci ore di scomodo viaggio da Tōkyō, nasce proprio dalla necessità di avere a disposizione uno spazio architettonico adatto alla sua concezione di teatro. Il *gasshōzukuri* 合掌造り (lett. 'struttura a mani giunte'), la tipica casa colonica con il tetto di paglia spiovente caratteristico della zona, è, a suo parere, insieme ai castelli e ai templi buddhisti, l'unica struttura architettonica in possesso dei requisiti e delle potenzialità per divenire un luogo dove fare teatro. Le moderne sale teatrali non hanno origine da un modo di concepire lo spazio tradizionale giapponese, bensì nascono come semplici contenitori di eventi, sulla base di

¹⁵ Suzuki Tadashi, *Enshutsuka no hassō*, cit., pp. 45-46.

¹⁶ Un celebre aneddoto circola all'interno della compagnia: durante una rappresentazione di *Toroia no onna*, grazie all'assoluta immobilità, per l'intera durata dello spettacolo, dell'interprete della divinità buddhista Jizō (a simboleggiare l'incapacità della religione di consolare le vittime della guerra), un ragno costruì la sua ragnatela tra la spalla e il bastone dell'attore.

una visione degli spazi e di leggi architettoniche prodotte dall'Occidente. Nonostante siano ben attrezzate, il delicato equilibrio tra la dimensione del teatro, la tonalità dei colori e il rapporto fra la struttura del palcoscenico e i posti a sedere — elementi che Suzuki ritiene essenziale siano presenti in giusta proporzione — fatica a divenire lo spazio con cui il corpo deve entrare in confidenza, lo spazio della *performance*. Al contrario, se si fa teatro utilizzando un vecchio edificio carico di storia, e vi si rappresenta un'opera, magari attinta dal ricco patrimonio artistico di *nō* e *kabuki*, il vecchio e il nuovo si incontrano nel teatro stesso e, di conseguenza, anche l'edificio, colmo della forza della tradizione, torna a vivere nel presente, permettendo alle opere di essere “teatro vivo”.¹⁷ Si tratta, dunque, di un'area ben definita, che il corpo possa ricordare, fare sua, uno spazio teatrale che, nell'attimo in cui entra in contatto con il corpo dell'attore, si trasforma nello “spazio sacro” dell'esibizione, della recita.¹⁸

Ispirandosi a un modello di palcoscenico creato e adattato dal celebre architetto Iozaki Arata 磯崎新 (n. 1931) per l'esibizione di Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-1978) sul ristretto palco del *Récamier* al Théâtre des Nations nel 1978, Suzuki gli commissiona un progetto analogo. Cinque anni dopo, superate le difficoltà strutturali legate allo spostamento delle colonne, sorge il *Toga sanbō* 利賀山房, il laboratorio del Waseda shōgekijō, con il palcoscenico rivestito di sottili assi d'alluminio nero lucente, prodotte con un sistema chiamato colorazione ad elettrolisi. L'anno dopo è la volta del suggestivo anfiteatro all'aperto, in pietra e legno, declinante su un laghetto artificiale con due *hanamichi* 花道 che vanno a perdersi nel folto della vegetazione.

Inizialmente il ritiro della celebre compagnia in una remota zona montuosa, fuori da ogni rotta turistica, suscita scalpore e perplessità nell'ambiente teatrale della capitale, dando adito persino ad accuse di voler costituire una setta religiosa al fine di ottenere facilitazioni fiscali. Suzuki procede impavido per la sua strada e il tempo gli darà ragione.

Oltre alle evidenti difficoltà logistiche della prima ora, il gruppo si vede costretto a gestire il modo di porsi nei confronti della minuscola e chiusa comunità del villaggio, nel tentativo di vincere la naturale diffidenza dei suoi abitanti.¹⁹ Così si esibisce in alcune rappresentazioni gratuite, cercando di conquistarne la fiducia, in uno scambio che rappresenta una questione di vita

¹⁷ Suzuki T., *Ekkō suru chikara*, cit., p. 119.

¹⁸ Suzuki T., *Ekkō suru chikara*, cit., p. 142.

¹⁹ Esperienza analoga a quelle vissute negli stessi anni da Peter Brook in Africa, alla ricerca di quello che egli stesso definì un “pubblico vergine”, e da Eugenio Barba, che fa compiere ai suoi membri dell'Odin Teatret viaggi di autentica immersione culturale nelle realtà locali di umili villaggi in Puglia, Barbagia e Sud America. Barba è stato ospite del laboratorio di Suzuki a Togamura nel 1981. Cfr. *Peter Brook e il Teatro necessario*, (a cura di F. Quadri), Venezia, La Biennale di Venezia, 1976. *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, (a cura di F. Taviani), Milano, Feltrinelli, 1975.

o di morte. Togamura, infatti, si trova in una regione fortemente segnata dalla piaga dello spopolamento, conseguenza dell'esasperata urbanizzazione a cui tende il Giappone. Dai cinquemila abitanti dell'immediato dopoguerra, la popolazione era scesa alle mille unità all'epoca del trasferimento del Waseda shōgekijō, con una tendenza all'esodo impossibile da arginare. Il regista è cosciente che il suo sogno è indissolubilmente legato alle sorti del villaggio. Stabilire la sua base a Togamura, costruire i teatri, rifondare la compagnia, che assume il nome di SCOT (Suzuki Company of Toga), realizzare un *festival* internazionale di teatro: ecco il modo in cui egli tenta di tamponare, se non proprio arrestare, l'emorragia di risorse umane che affligge la regione e la comunità locale. Si rivela una sfida vincente: dopo molte battaglie contro le ostilità della natura (d'inverno le neviccate raggiungevano anche i sei metri!) e dell'ambiente teatrale che considerava la sua scelta un'avventata eccentricità, la macchina concettuale di Suzuki ha trionfato contro ogni aspettativa: il flusso negativo della popolazione si è arrestato; basata su una solida realtà organizzativa, la sua scuola richiama aspiranti attori e intere compagnie da tutto il mondo; il Toga Festival, nato nel 1982 e a cui hanno partecipato negli anni registi di fama mondiale quali Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Yuri Lyubimov, Theodoros Terzopoulos, Georges Lavaudant, Lee Breuer, Anne Bogart, Ratan Thiyam e altri, conta ogni anno migliaia di presenze, contribuendo a ridurre il deficit finanziario della zona e migliorandone l'immagine turistica²⁰.

Pur nella costante e quasi esasperata ricerca di uno spazio recitativo "sacro", quella del creatore dello SCOT non è tuttavia una visione religiosa, anche se egli non nega che si possa parlare di 'rito', in quanto forma dello spazio predeterminata, in cui agisce sempre lo stesso gruppo di persone, luogo dove possono introdursi l'immutabile e l'eterno, dove un qualcosa di inalterabile può essere rappresentato.²¹ Ma lo spettacolo, per sua stessa natura, necessita di un pubblico, è un processo creativo che non può realizzarsi se lo spettatore non entra a farne parte. Per Suzuki il teatro è qualcosa che esiste in uno "spazio aperto", intendendo uno spazio semplicemente definito dalla *performance*.²²

Per questo motivo egli sembra prediligere un modo di fare teatro la cui natura richiami in maniera evidente quello dell'antica Grecia. Ciò emerge non solo dalla scelta del repertorio, con vari adattamenti di miti classici: *Toroia no onna* トロイアの女, *Bakkosu no shinnyo* バッコスの信女 (Le baccanti, 1978), *Ōhi Kuritemunesutora* 王妃クリテムネストラ (La regina Clitemnestra, 1983), *Dionysos* ディオニソス (Dionysus, 1990), *Erektorora* エレクタラ (Elektra, 1995), *Oidipusu ō* オイディプス王 (Re Edipo, 2000). Ma

²⁰ Il Toga Festival, che richiama ogni estate gruppi mondiali di altissimo livello, è proseguito anche durante la parentesi dello SPAC (Shizuoka Performing Arts Center).

²¹ Suzuki T., *Ekkyō suru chikara*, cit., p. 142.

²² Suzuki T., *Ekkyō suru chikara*, cit., p. 121.

soprattutto dalla volontà di creare un dialogo, uno scambio reciproco tra attore e pubblico, e tra gli spettatori stessi, sogno irrealizzabile nei teatri metropolitani di Tōkyō.²³

Mai pago dei risultati raggiunti e apparentemente inscalfibile dalla pur indiscussa notorietà, soprattutto a livello internazionale, nel 1995, con l'ennesima mossa a sorpresa a spiazzare lo statico ambiente teatrale giapponese mantenendo le distanze dall'asfissiante centralismo della capitale, il 'guru' Suzuki ripropone nella natia Shizuoka, sotto lo sguardo sornione del Monte Fuji e in una cornice sempre protetta, ma decisamente più accessibile, la stessa idea di teatro-rito ricercata e prodotta a Togamura: sempre in collaborazione con il fedele architetto Isozaki Arata nasce lo SPAC (Shizuoka Performing Arts Center).

Il Performing Arts Park, in particolare, richiama il concetto e l'atmosfera della base SCOT di Toyama, senza però i disagi logistici legati alle distanze e alle sfavorevoli condizioni ambientali. Discretamente celato sulle colline che dominano la città, il centro accoglie gli 'ospiti' con un verde e profumato abbraccio, tra canori fusti di bambù e filari di piante da tè su raffinate geometrie giapponesi. L'anfiteatro all'aperto è più raccolto e meno suggestivo di quello di Togamura, ma il *Daendō* 楯円堂, il piccolo teatro ovale seminterrato, oltre ad essere un vero gioiello architettonico, è un autentico manifesto del Suzuki-pensiero. Legno vivo e travi a vista, il tutto quasi a fondersi, a mimetizzarsi con la natura circostante; rigorosamente scalzi, gli spettatori vengono fatti attendere sui *tatami* dell'atrio circolare con vista sulla valle fino a cinque minuti prima del buio in sala, quando finalmente possono scendere nell'ombelico del teatro ovale: cinque file di venti sedie (non poltroncine) di velluto rosso, il nero lucido delle assi del palco ellittico a riflettere le sobrie ma raffinate scenografie suzukiane. Al termine di ogni rappresentazione, una decina di secondi di timidi applausi per gli attori che non tornano in scena, e i pannelli automatici della cupola esagonale si riaprono facendo filtrare la luce naturale. Il rito è compiuto: Suzuki distribuisce sorrisi e qualche stretta di mano, lo *staff* ringrazia i presenti e augura un buon viaggio di ritorno. Tōkyō è ad appena mezz'ora di Shinkansen.²⁴

Eppure ci sono voluti ben sedici anni prima che il creatore dello SCOT – SPAC facesse il percorso inverso, portando un suo spettacolo nella capitale.

²³ Lo spettacolo finale che chiude ogni anno il Toga Festival si svolge sempre nell'anfiteatro all'aperto, con tanto di fuochi artificiali inseriti all'interno della *pièce*. Alla fine il 'padrone di casa' Suzuki esce, rigorosamente in ciabatte, per i ringraziamenti e, come da rituale, due barili di *sake* vengono aperti e offerti al pubblico, che si riversa sul palcoscenico a ridosso del laghetto, brindando con gli attori e gli ospiti stranieri.

²⁴ Dal 2007, lasciate le redini dello SPAC al nuovo direttore artistico Miyagi Satoshi 宮城聡 (n. 1959), Suzuki ha fatto ritorno a Togamura, dove ha ripreso a pieno ritmo l'attività dello SCOT.

Anzi, per la storica occasione, quasi a voler marcare le differenze e le potenzialità operative della propria macchina organizzativa, ne ha presentati in contemporanea addirittura tre: *Shirano do Berujurakku* シラノ・ド・ベルジュラック (Cyrano de Bergerac), *Iwānofu* イワノフ (Ivanov) e *Oidipusu ō*. Suzuki ha accettato l'invito del direttore artistico del prestigioso Nuovo Teatro Nazionale con la seguente motivazione: “Mostrare a Tōkyō i risultati ottenuti a Shizuoka ha un senso. Ritengo che dirigere semplicemente dei drammi non sia il compito del regista. Riuscire a portare in scena tre spettacoli in una volta è la dimostrazione che a Shizuoka abbiamo costruito un ambiente ideale. Penso che questo progetto, impossibile da realizzare a Tōkyō, che mostra i fondamentali dell'arte, serva da stimolo al mondo teatrale. Ottenere la comprensione e la collaborazione delle amministrazioni locali, costruire dei teatri e farli funzionare, addestrare attori e personale, creare un sistema comunitario tra la compagnia e la gente locale: questo è il mio modo di fare teatro, questa è la mia messa in scena. Ed è questo il modo di lavorare di tutti i grandi registi europei”.²⁵

La visione metateatrale: il mondo è un manicomio

Non solo tragedie greche, dunque, nel vasto repertorio suzukiano. La sua drammaturgia, che presenta un uso costante delle tecniche del *collage* e di sfumature metateatrali, è caratterizzata dalla fusione di situazioni tratte dall'universo classico occidentale (Shakespeare, Čechov, Gorky, Beckett, Ibsen, Rostand) con altre che fanno chiaro riferimento all'attualità dei nostri giorni, in modo da creare un rapporto diretto, vissuto in pieno dai personaggi, tra un lontano passato e uno più recente, o addirittura il presente quotidiano, con temi di scottante attualità. Utilizzando come punto di partenza scenari mutuati dalla cultura teatrale occidentale, egli crea nuove immagini drammatiche che, solo in parte alludendo alle vicende descritte nelle tragedie classiche, fanno un costante e preciso riferimento alla situazione del Giappone moderno e contemporaneo.

A fare da collante a una struttura che potrebbe apparire in sé fragile e spezzettata, è senza dubbio la recitazione, quel linguaggio del corpo frutto dell'ossessivo lavoro di *training* basato sul metodo. Questo viene messo in risalto dalla tecnica dello *shōmen engi* 正面演技 (recitazione frontale), che permette di sfruttare, a volte in maniera volutamente esasperata, l'espressività fisica individuale di ciascun attore. Nel caso delle tre sorelle cechoviane, ad esempio, sempre affiancate con il corpo costantemente rivolto al pubblico, evidenzia il disarmante confronto con la realtà, ben diversa dall'illusorio mondo dei loro

²⁵ Dall'articolo del quotidiano *Asahi shinbun* del 30 ottobre 2006.

sogni. Lo *shōmen engi* risulta ancor più marcato grazie al peculiare uso dell'illuminazione, che isola i personaggi, emergenti dal buio pressoché totale delle spoglie scene, in singoli cilindri di luce che piovono dall'alto.

Il distacco, a volte tragico, a volte ironico, con cui Suzuki osserva le drammatiche vicende da lui rappresentate, se da un lato dà più peso alla corrispondenza tra passato e presente, dall'altro non fa che aumentare l'ambiguità sotto cui si cela la critica al sistema e alla società contemporanea giapponese. Tale atteggiamento diviene evidente nelle plateali intrusioni metateatrali che spezzano il ritmo drammatico della narrazione, soprattutto in quelle opere in cui il tema trattato è quello della follia.

In *Ria ō* リア王 (*Re Lear*, 1984) il grande personaggio tragico viene sfruttato per "un'esplorazione della tendenza dell'uomo moderno verso il declino psicologico".²⁶ La *pièce* è il ritratto di un vecchio nelle sue ultime ore di vita, che si aggira su una sedia a rotelle nella lavanderia di un ospedale, assistito da un'infermiera che gli legge il *Re Lear*. Situazioni analoghe sono riscontrabili in altre opere, come *Makubesu* マクベス (*Macbeth*, 1991), *Za Chēhofu* ザ・チェーホフ (*The Čechov*, 2002), *Donzoko* どん底 (*Bassifondi*, 2005), *Byōin nagaya no nihonjintachi* 病院長屋の日本人たち (*I Giapponesi della casa di cura a schiera*, 2005), *Sado kōshaku fujin* サド侯爵夫人 (*Madame de Sade*, 2007, da Mishima Yukio 三島由紀夫), *Opera 'Tsubaki hime'* オペラ「椿姫」 (*Opera: La traviata*, 2009)²⁷, *Shinderera Shinderera* シンデレラ シンデレラ (*Cenerentola*, 2012).

Divinità chiuse in una rigida, muta staticità, ballerine in *kimono* e parasole roteanti come bambole di *carrilon* su arie di Verdi o Puccini, attori-infermiere che recitano in inglese, *tanuki* impazziti che si tuffano in acqua, cesti danzanti che tagliano geometricamente il palcoscenico spazzandolo con le scope, sciami di sedie a rotelle che cantano in coro le voci della coscienza del protagonista: in un caos perfettamente ordinato che non offre né speranza né salvezza, i personaggi, che anelano a un'impossibile redenzione, non ricevono risposta.

Decisivo, infine, per l'effetto di straniamento è l'apporto della musica, in particolare del brano finale, a siglare con ironico distacco il ritorno alla realtà. Gli spettacoli si concludono solitamente sulle note di una nota canzone da *hit*

²⁶ Suzuki Tadashi, "The Tale of Lear", in *SCOT – Suzuki Tadashi no sekai*, Tōkyō, SCOT, 1991, p. 47.

²⁷ Si tratta di un'autentica messa in scena dell'opera di Verdi in tre atti e in italiano con i sottotitoli in giapponese, con cui Suzuki mostra il suo superbo talento per la coreografia, pur non rinunciando all'immane istanza metateatrale, con la puntuale presenza delle infermiere. Il tema dell'opera è infatti l'amore malato e il fare teatro è visto come una possibile cura. Il tenore in scena immagina di essere allo stesso tempo il compositore Verdi e il protagonista Alfredo, in un complicato gioco di sovrapposizioni che richiama da vicino la struttura di *Shirano do Berujurakku*. La battuta d'apertura dei due spettacoli è addirittura identica: 'Mada maboroshi wo mite iru no ka?' ('Ancora alle prese con le tue visioni?').

parade, le cui strofe cinicamente rinforzano, grazie allo stridente contrasto, i temi appena trattati. Anche attraverso banali e sdolcinati versi di una canzone *pop*, in base alla situazione a cui sono accostati, è possibile, secondo il regista, aumentare nello spettatore la coscienza verso problematiche sociali apparentemente distanti, rendendole immediate.

Bibliografia

Carruthers, Ian, Takahashi Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004.

Gotō Yukihiro, *Suzuki Tadashi: Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, in “Asian Theatre Journal”, vol. 6, 2, 1989, pp. 103-123.

Rolf, Robert T., Gillespie, Jack K. (eds.), *Alternative Japanese Drama*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, pp. XIII+364.

Suzuki Tadashi, *Ekkkyō suru chikara*, Tōkyō, PARCO shuppanyoku, 1984, pp. 225.

Suzuki Tadashi, *Enshutsuka no hassō*, Tōkyō, Ōta shuppan, 1994, pp. 265.

Suzuki Tadashi, *Enshutsuka no shigoto*, Togamura, Tōkyō, SCOT, 2007, pp. 112.

Suzuki Tadashi hen, *SCOT – Suzuki Tadashi no sekai*, Tōkyō, SCOT, 1991, pp. 100.

Suzuki Tadashi, *The Way of Acting*, (trad. J. T. Rimer), New York, Theatre Communications Group, 1986.

TERAYAMA SHŪJI:
DALLA POESIA ALL'IMMAGINE,
DAL CINEMA AI PALCOSCENICI DEL MONDO

Bonaventura Ruperti

“La mia professione è Terayama Shūji”

Nel 1954 un giovanissimo poeta, Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983), vince la seconda edizione del premio esordienti del tanka (poi chiamato Tanka kenkyū shinjinshō 短歌研究新人賞) per la sua raccolta di poesie *Chehofu sai* チェホフ祭 (Festival di Cechov). Inizia così la carriera di un uomo che da sorta di *enfant prodige* della poesia, sia nella forma dello haiku 俳句, sia del tanka, sia della poesia in verso libero (*shi* 詩), sentirà l'impulso di avventurarsi verso il mondo dell'immagine, per divenire *enfant terrible* della scena, di teatro e cinema, dispiegando le molteplici e versatili attività di “mago della parola”, figura geniale di poeta, autore di canzoni, radiodrammi e sceneggiature cinematografiche e televisive, drammaturgo romanziere scrittore di fiabe e racconti e saggista, regista teatrale e cinematografico, scenografo, critico e attore, fotografo e anche esperto (e allenatore) di pugilato e di ippica o di baseball, critico del mondo del galoppo e allevatore di cavalli (a cui dedica anche poesie ed elegie in morte) e molto altro ancora: mente creativa inesauribile, intellettuale eclettico e proteiforme, protagonista sempre provocatorio e inesausto dei media nazionali, di giornali e riviste, scomparso prematuramente e amatissimo dalle molte persone di mille ambienti diversi che ne hanno apprezzato anche l'umanità, oltre al genio e all'originalità.

五月の詩

きらめく季節に / たれかがあの帆を歌ったか / つかのまの僕に /
過ぎてゆく時よ

夏休みよ さようなら / 僕の少年よ さようなら / ひとりの空では
ひとつの季節だけが必要だったのだ 重たい本 すこし / 雲雀の血の
にじんだそれらの歳月たち

萌ゆる雑木は僕のなかにむせんだ / 僕は知る 風のひかりのなかで /
僕はもう花ばなを歌わないだろう / 僕はもう小鳥やランプを歌わな
いだろう / 春の水を祖国とよんで 旅立った友らのことを / そうし
て僕は知らない僕の新しい血について / 僕は林で考えるだろう / 木
苺よ 寮よ 傷をもたない僕の青春よ / さようなら

きらめく季節に / たれかがあの帆を歌ったか / つかのまの僕に /
 過ぎてゆく時よ
 二十才 僕は五月に誕生した / 僕は木の葉をふみ若い樹木たちをよん
 でみる / いまこそ時 / 僕は僕の季節の入口で / はにかみながら
 鳥たちへ / 手をあげてみる / 二十才 僕は五月に誕生した

Poesia di maggio

*Nella stagione fulgente / qualcuno ha cantato quella vela / per me d'istante /
 ecco l'ora di trascorrere*

*Vacanze estive addio / la mia adolescenza addio / Nel cielo d'uno solo, solo una
 stagione era necessaria di libri pesanti un po' / Quegli anni e mesi intinti del
 sangue d'allodola*

*Gli alberi misti gemmati singhiozzano dentro me / io solo so che dentro la luce
 del vento / non canterò più i fiori / io non canterò più d'uccellini e lanterne /
 degli amici partiti chiamando patria l'acqua di primavera / Così io non so del mio
 sangue nuovo / io penserò nei boschi / lamponi il dormitorio la mia giovinezza
 senza ferite / addio*

*Nella stagione fulgente / qualcuno ha cantato quella vela / per me d'istante /
 ecco l'ora di trascorrere*

*Vent'anni Io son nato in maggio / Io calpestandone le foglie provo a chiamare i
 giovani alberi / adesso è l'ora / Io sulla soglia della stagione / provando vergogna
 agli uccelli / provo a alzare il braccio / Vent'anni Io son nato di maggio.¹*

Il poeta

Io, da quando iniziai a praticare il tanka, volevo trasformare questo genere da bisbiglio quotidiano di fede da piccola borghesia, a un'espressione letteraria che avesse maggiore socialità. Sono necessari il ripristino dell'intento creativo e la ripresa di consapevolezza dello stile... Perché per il tanka, che è letteratura dell'io, tanto più esso si avvicina all'assenza dell'io, tanto più può diventare emergere spontaneo per un largo numero di lettori...²

La sua passione per la poesia inizia alle scuole medie stimolato da un amico, Kyōbu Hisayoshi 京武久美 (n. 1936, anch'egli diventato poeta), con la pubblicazione di versi, fiabe, racconti nel giornale della scuola, prima nella forma brevissima dello haiku, in sole 17 sillabe, organizzando incontri, partecipando a raduni. E si fa anche promotore di una sua rinascita appellandosi a maestri e versificatori del genere, promuovendo e fondando riviste.

チェホフ忌頬髭おしつけ籠桃抱き

¹ Poesia in verso libero dalla raccolta *Ware ni gogatsu wo* (1975) citata in *Terayama Shūji*, (Shinbungei tokuhon), Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993 (d'ora in avanti abbreviato in TSST), p. 194.

² Citato in Ōzasa Yoshio, *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, Tōkyō, Gekishobō, 1980, pp. 201-202.

Anniversario di Checov / premendo la peluria delle gote / stringo le pesche nel cesto

便所より青空見えて啄木忌

Dal gabinetto / si scorge il cielo blu / anniversario di Takuboku³

十五歳抱かれて花粉吹き散らす

Quindici anni / abbracciato d'un soffio / di fiori disperdo il polline

父を嗅ぐ書齋に犀を幻想し

Annuso mio padre / nello studio / figurandomi un rinoceronte⁴

Quindi si rivolge anche alla forma del tanka, versione moderna della più illustre forma in versi della tradizione, lo *waka* 和歌 (poesia giapponese), che segue la scansione ritmica in 5-7-5-7-7 more:

森駈けてきてほてりたるわが頬をうずめんとするに紫陽花くらし

Sono accorso / trafelato alla foresta / le gote infiammate / sono troppo fosche le ortensie / per immergervele

海を知らぬ少女の前に麦藁帽のわれは両手をひろげていたり

Davanti alla fanciulla / che non conosce il mare, / io con il cappello / di paglia sto / a braccia spiegate

黒土を蹴って駈けりしラグビー群のひとりのためにシャツを編む母

Una madre / che intreccia una maglia / per un giocatore della squadra di rugby / che corre calciando / a falcate la nera terra⁵

Quando nel 1954 entra nell'Università Waseda di Tōkyō, facoltà di lettere, questa nuova dimensione creativa culmina con la vittoria, a diciott'anni, della seconda edizione del prestigioso premio per "esordienti":

一粒の日向葵の種まきしのみ荒野をわれの処女地と呼びき

Sol perché vi piantai / un seme di girasole, / la landa desolata / chiamai / mia terra vergine

チェホフ祭のビラのはられし林檎の木かすかに揺るる汽車過ぐるたび

L'albero di melo / su cui è affisso / il poster della festa di Checov / fluttua vagamente / al passaggio del treno a vapore

むせぶごとく萌ゆる雑木の林にて友よ多喜二の詩を口ずさめ

Nel boschetto di piante miste / costellate di nuove gemme, / come singulti, / amico, recita / i versi di Takiji⁶

³ Ishikawa Takuboku (1886-1912). Uno dei più talentuosi poeti di waka e verso libero del Giappone, morto in giovane età.

⁴ *Sora ni wa hon*, in TSST, p. 196.

⁵ *Sora ni wa hon*, in TSST, p. 196.

⁶ Kobayashi Takiji (1903-1933). Esponente di spicco della letteratura proletaria morto prematuramente vittima delle torture della polizia durante un arresto. Il suo romanzo più celebre *Kani kōsen* 蟹工船 (Nave-fabbrica di granchi), che descrive le condizioni di lavoro disumane su una nave di lavorazione dei granchi pescati nel nord del Giappone, è tornato di moda a partire dal 2008 con vendita di oltre 500 mila copie. Kobayashi Takiji, *Il peschereccio*

Come egli stesso scrive, le sue poesie, finora “letteratura dell’io”, lirica effusione in apparenza autobiografica, in realtà sono finzioni che si discostano in forma ideale dall’esperienza personale per aprirsi a parlare dei molti, di altra gioventù turbata o sperduta nel mondo, di una generazione e del suo bisogno di fuggire, di divincolarsi dai confini di famiglia, società, provincia, mondo rurale, per crescere verso il fuori e l’oltre.

Dopo una malattia che lo costringe alla sospensione degli studi – quattro anni di degenza per una nefrosi durante i quali si dedica fervidamente a letture, scrittura, disegni e scambi epistolari – approda alla pubblicazione della prima raccolta, poco più che ventenne, *Ware ni gogatsu wo* われに五月を (A me maggio) e la prima raccolta di tanka *Sora ni wa hon* 空には本 (Nel cielo libri, 1958).

地下道のひかりあつめて浮浪児が帽子につつみ来し子雀よ
Cogli la luce / del sottopassaggio, / passerotto, / avvolto nel cappello / dal bimbo di strada
 耳大きな一兵卒の亡き父よ春の怒涛を聞きすましいむ
*Padre / soldato scomparso / dalle grandi orecchie! / M’astengo in ascolto / dei flutti in tempesta a primavera*⁷

Mentre viene anche rappresentata, nell’Auditorium della sua università, una prima opera *Wasureta ryōbun* 忘れた領分 (La parte dimenticata) *Midori no shisai* 緑の詩祭 (Festa poetica del verde) e la raccolta di tanka *Chi to mugu* 血と麦 (Sangue e orzo, 1962).

Quindi si cimenta anche nel verso libero, con la vividezza della sua gioventù.

Il suo riconoscimento è immediato, con versi in cui assimila anche materiale altrui facendolo proprio con una freschezza nuova, con versi che appaiono oggi anche nelle antologie scolastiche:⁸

di granchi, Rivoli, Tirrenia Stampatori, 2010, pp. 120.

⁷ *Sora ni wa hon*, in TSST, p. 196.

⁸ Sulla sua opera poetica giovanile ha pesato anche l’accusa o il sospetto di propensione al ‘plagio’, per la ripresa o il riecheggiare nei suoi versi di espressioni, figure attinte o orecchiate da illustri maestri del genere, come Nakamura Kusatao 中村草田男 (1901-1983), Saitō Sanki 西東三鬼 (1900-1962), Yamaguchi Seishi 山口誓子 (1901-1994) e altri poeti affermati, o ancora per il disinvolto trapasso, abbastanza frequente, di identici motivi lirici dai suoi haiku ai tanka (autocitazioni o ‘autoplagio’), non apprezzati o stigmatizzati da chi per tradizione riteneva o ritiene indispensabile scindere nettamente i due generi e forme liriche. Per es. lo haiku su citato ritorna in forma di tanka, in una sorta di autoimitazione:

桃いれし籠に頬髭おしつけてチエホフの日の電車に揺らる
Sul cesto / di pesche colmo / comprimo / la peluria delle gote / cullato dal treno / per l’anniversario di Cechov

Ma si tratta di esercizi di stile in cui misurare se stesso nei diversi generi metrici o nei diversi universi lirici, sperimentandone le peculiarità, o di evidenti echi del segno della passione per

マッチ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや
Allo strofinare d'un cerino / il mare d'un istante / nebbia profonda: / c'è forse un paese / per cui gettare / la propria vita?!
 地下水道をいま通りゆく暗き水のなかにまぎれて叫ぶ種子あり
Confusi / tra le acque fosche / che ora scorrono / nei canali di scolo, / vi sono semi che urlano
 寝にもどるのみのわが部屋生くる蠅つけて虫紙ぶらさがる
La stanza / in cui torno solo per dormire: / pende la carta per insetti / con appiccicate / mosche vive
 すでに亡き父への書一枚もち冬田を超えて来し郵便夫
Postino che / recasti una sola missiva / per mio padre ormai già morto / traversando / le risaie d'inverno...⁹

Cresciuto nel pieno della guerra, nell'estremo nord dell'isola principale del paese (Honshū), nella provincia di Aomori, ma sospinto in varie sedi della prefettura ove il padre, funzionario di polizia, era di volta in volta trasferito, Terayama, contribuendo a costruire il suo mito, cedia di essere nato in treno e dunque di non avere un paese natio, lasciando anche testimonianze discrepanti sulla sua data di nascita e intitola la sua 'autobiografia' *Dare ka kokyō wo omowazaru* 誰か故郷を思わざる (Qualcuno non pensa al/ama il paese natio, 1968). Alla morte del padre in guerra, solo nell'infanzia segue la madre, fino alle medie (1948), per poi essere affidato a uno zio della madre che a Aomori gestisce un cinematografo, Kabukiza, mentre la madre vedova, a servizio presso i militari americani, è costretta a seguirli fino alle basi nell'estremo sud-ovest, in Kyūshū.¹⁰

A questi eventi i critici giapponesi fanno risalire alcuni 'miti' ricorrenti: l'incessante anelito alla madre e a un distacco da essa, e al contempo il legame con la sua regione, Aomori, e l'invito alla fuga da casa (ma una casa per lui 'mai esistita'). Scalpore fa il suo scritto: *Sho wo suteyo, machi he deyo* 書を捨てよ、町へ出よう (Getta/iamo via i libri, esci/usciamo verso la città, 1967), che coglie, si fa portavoce e amplifica gli impulsi e le inquietudini della gioventù del dopoguerra scuotendo e istigando alla 'fuga' da casa (*Gendai no seishunron* poi *Iede no susume* 家出のすすめ, Esortazione alla fuga da casa, 1972), l'invito a una liberazione che è innanzitutto spirituale da genitori, famiglia, provincia.

Superata la malattia, partecipa, come molti giovani del tempo, artisti e non, alle contestazioni Anpo, costituendo l'associazione del giovane Giappone (Wa-

la poesia e dell'ammirazione di un giovane artista di talento per alcune figure di riferimento nella via della parola da lui intrapresa. Cfr. Iida Ryūta, "Ryūnosuke to Terayama Shūji" o Shino Hiroshi, "Terayama Shūji no shoki sakuhin", in TSST, p. 37 e pp. 56-62.

⁹ *Chi to mugi*, in TSST, p. 197.

¹⁰ *Terayama Shūji*, Shinchō Nihon bungaku arubamu 56, Tōkyō, Shinchōsha, 1993. Sulla sua figura e opera anche: *Terayama Shūji, Meikyū no sekai*, Tōkyō, Yōsensha, 2013, pp. 128.

kai Nihon no kai 若い日本の会) con altri promettenti intellettuali: Ishihara Shintarō 石原慎太郎 (n. 1932, scrittore e poi uomo politico, dal 1999 fino al 2012 sindaco di Tōkyō), il critico letterario Etō Jun 江藤淳 (1932-1999), il poeta traduttore e autore di fiabe e libri illustrati Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎 (n. 1931), lo scrittore Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (n. 1935), Asari Keita 浅利慶太 (n. 1933), regista di autori *engagés* come Anouilh o Giraudoux ma poi avviatosi a divenire fortunato produttore a ripetizione dei musicals americani in Giappone, Ei Rokusuke 永六輔 (n. 1933), paroliere e sceneggiatore, il compositore Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 (1929-1997), il drammaturgo Fukuda Yoshiyuki 福田善之 (n. 1931).

Questa aspirazione all'erranza, all'allontanamento dalla famiglia, in cui vede la figura materna quale elemento centrale, per lui quasi assente in apparenza, o comunque distante, ma presenza ricercata e dominante (nelle sue lunghe assenze e limitati ritorni) per es. negli haiku giovanili:

丈を越す穂麦の中の母へ行かむ

Nel mezzo di spighe d'orzo / che superano la mia statura / vado incontro a mia madre

夜濯ぎの母へ山吹流れつけよ

Verso la mamma / che sciacqua i panni la notte / vorrei far scorrere i petali di kerria...

蝸(ひぐらし)の道のなかばに母と逢ふ

In mezzo al sentiero / immerso tra le cicale / incontro mamma

母恋し田舎の薔薇と飛行機音

Nostalgia di mamma / rose di campagna / e suono d'aeroplano

短日の影のラクガキ母欲しや

Scarabocchi / tra l'ombra di brevi giorni: / vorrei la mamma

母来るべし鉄路に葦咲くまでは

Mamma dovrebbe arrivare / finché i fiori d'altea / fioriscono sui binari

E l'immagine "madre" (ma è altrettanto vero anche per le figure chiave "padre" e "paese natio") affiora a distanza anche nei tanka di *Den'en ni shisu* 田園に死す (Morire/La morte tra i campi, 1965) oscillando tra nostalgie e impulsi di liberazione da una presenza percepita talora anche come opprimente:

大工町寺町米町仏町老母買ふ町あらずやつばめよ

Quartiere dei carpentieri / quartiere dei templi / quartiere del riso, degli altari buddhisti... / non ci sarà un quartiere / ove comprino una vecchia madre, rondinelle?¹¹

地平線揺るる視野なり子守唄うたへる母の背にありし日以後

E'una prospettiva / ove l'orizzonte oscilla, / dal giorno in cui / sulla schiena mamma / mi cantava una ninna nanna

¹¹ Questi versi sono recitati con il forte accento di Aomori in apertura del film *Den'en ni shisu*.

売られたる夜の冬田へ一人来て埋めゆく母の真赤な櫛を
*Sulle risaie d'inverno, / della notte in cui fu venduto, / giunge solo: / il pettine
 scarlatto / della madre che va sotterra*¹²

Celebre e emblematica è l'immagine della fotografia della madre stracciata e ricucita con un filo rosso...¹³

E poi l'instabilità segna il suo proiettarsi verso il mondo della scena, che rivive anche i miti e le immagini della terra di origine, il freddo nord, sentito anche nell'affezione alla lingua, dialetto assai forte, i suoi accenti e le sue voci, mai dimenticati e mai cancellati anche se coscientemente rifuggiti. L'attenzione del poeta alla parola parlata si trasfonderà poi facilmente e spontaneamente nel parlato, nella lingua che di necessità si fa voce e parola proferita sulla scena. Ma le immagini di un passato e presente premoderno che sembra opprimere aleggiano nei versi e nella realtà, risaie campagne villaggi rurali del nord si materializzano in presenze familiari e inquietanti per diventare strumento di superamento della modernità. Per abbattere la modernità, nel proclamare la distruzione di famiglia, genitori, casa, convenzioni di poesia e teatro, Terayama impiegherà proprio le immagini potenti e distruttive, di sentimenti e passioni ancestrali torbide e devastanti, eppure cariche di nostalgia, di quel mondo autoctono che affonda salde radici nel profondo della cultura agricola, nell'entroterra e in quell'humus che diventa fonte ricchissima per le avanguardie giapponesi, dalla danza alla scena.

La 'nostalgia' per il paese lontano, pur odiato e fuggito, si rispecchia nei tanka, nella presenza del mondo ancestrale delle campagne, nelle immagini di festività, persone possedute da volpi, altari buddhisti per il culto degli antenati, scenari desolati percossi dal vento e dalla povertà:

新しき仏壇買ひに行きしまま行方不明のおとうとと鳥
*Andando a comprare / un nuovo altare buddhista, / son scomparsi / il fratello
 minore / e gli uccelli*
 売りにゆく柱時計がふいに鳴る横抱きにして枯野ゆくとき
*Rintocca di colpo / la pendola / che porta a vendere, / mentre la cinge di lato /
 traversando / la landa desolata*
 狐憑きし老婦去りたるあとの田に花噛みきられたるカンナ立つ
*Dopo che è andata via, / la vecchia posseduta da una volpe, / sulla risaia s'erger /
 una canna, / il fiore reciso a morsi*
 たった一つの嫁入道具の仏壇を義眼のうつるまで磨くなり
*L'unico oggetto portato in dote, / l'altare buddhista, / lucida fino / allo specchiarsi
 / dell'occhio di vetro*¹⁴

¹² *Den'en ni shisu*, TSST, pp. 197-198.

¹³ La foto, con l'annotazione "Inferno mamma", è nella sua raccolta di fotografie *Inugami ke no hitobito* (Yomiuri shinbunsha, 1975). *Terayama Shūji*, Shinchō Nihon bungaku arubamu, cit., p. 5.

¹⁴ *Den'en ni shisu*, TSST, pp. 197-198.

affiancato dall'amore per la poesia, i poeti del passato (Ishikawa Takuboku), le immagini naturali rivissute dalla tradizione negli haiku:

もしジャズが止めば風ばかりの夜
Se il jazz si fermasse / sarebbe una notte / di soli aquiloni
 教師とみる階段の窓雁かへる
Assieme al professore / dalla finestra sulle scale guardo / il ritorno delle oche
 タンポポ踏む啄木祭のビラはるべく
Calpesto i soffioni, / per appendere i manifesti / del festival di Takuboku

Approdando anche a immagini sensuali o inquietanti, in *Tēburu no ue no arano* テーブルの上の荒野 (Landa devastata su un tavolo)

刺青の菖蒲の花へ水差にゆくや悲しき童貞童子
Va a riversare / acqua / sui fiori d'iris / del tatuaggio, / triste giovinetto vergine

In calce a *Den'en ni shisu* egli annota:

Questa è la mia “cronaca”. Provare a fermarmi a riflettere sulla mia esperienza personale delle origini, provare a pensare da dove io mai sia giunto, dove stia cercando di dirigermi, credo che non sia stato un fatto senza significato. E forse può darsi che io abbia amato il mio paese natio tanto da odiarlo.¹⁵

Con questa raccolta, Terayama proclama anche il suo distacco dalla poesia, attraversata nelle forme rigide della tradizione, ma poi a distanza di tempo ricucirà i suoi versi giovanili, forse arricchiti da nuove creazioni, in un'unica raccolta in cui ricostruisce e reinventa, tra realtà e finzione, il suo trascorso poetico e al contempo intesse il mito della sua figura con la raccolta di haiku *Kafun kōkai* 花粉航海 (Crociera di pollini di fiori, 1970).

Il teatro: la rivalsa dei baracconi delle meraviglie

Io penso alla riabilitazione dei baracconi delle meraviglie. Con il semplice fare ingresso in teatro, il petto sobbalza, il cuore palpita d'emozione, saltano fuori giganti, belle fanciulle, nani, attori mostruosi, attori bizzarri, e solo con questo si rabbrivisce. Insomma vorrei ripristinare il divertimento di vedere fantasmi e visioni.¹⁶

Dalle parole di una sua poesia in versi liberi

一本の樹のなかにも流れている血がある
 樹のなかでは

¹⁵ Terayama S., “Den'en ni shisu”, in TSST, p. 197.

¹⁶ Da un'intervista di Terayama nel *Mainichi shinbun*, ed. serale, 15 giugno 1967. Citato in Ōzasa Y., *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, cit., p. 24.

血は立ったまま眠っている
Anche dentro un albero c'è sangue che scorre
Dentro un albero
*il sangue dorme ritto in piedi...*¹⁷

prende l'avvio il suo vero e proprio esordio nella scrittura per teatro *Chi wa tatta mama nemutte iru* 血は立ったまま眠っている (Il sangue dorme ritto in piedi, 1960) che, trattando amicizia rabbia e disperazione di due giovani terroristi nel clima delle dimostrazioni Anpo, viene messo in scena dal gruppo Shiki di Asari Keita.¹⁸ Al contempo inizia la scrittura di scenari, coreografie per radiodrammi, per film per il regista Shinoda Masahiro 篠田正浩 (n. 1931) e incontra anche il regista Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013), con cui nasce un'amicizia, e poi Hani Susumu 羽仁進 (n. 1928) o Higashi Yōichi 東陽一 (n. 1934).

Ma nel capodanno del 1967 fonda con Yokoo Tadanori 横尾忠則 (n. 1936, che disegna poster locandine scenografie del gruppo, poi divenuto celebre graphic designer), Higashi Yutaka 東由多加 (1945-2000), che si occupa degli allestimenti, Kujō Eiko 九条映子 (poi Kujō Kyōko), che diventerà sua moglie (separatasi nel 1970 continuerà a collaborare con lui), e altri, il suo celebre gruppo, “sala di sperimentazione teatrale Tenjō sajjiki (La piccioniaia)” 演劇実験室天井棧敷, che esordisce in aprile con il dramma *Aomori ken no semushi otoko* 青森県のせむし男 (Il gobbo della provincia di Aomori).¹⁹ Così il suo mondo si irraggia a un'infinità di altri linguaggi, filtrando dalla letteratura fin entro il mondo del teatro, dall'universo dei caratteri scritti alla scrittura del corpo e delle voci, in un passaggio multiplo e vertiginoso, tra splendori e miserie, entro l'universo pluridimensionale della scena.

Il suo sarà un approccio di marca intellettuale al teatro, però sempre puntato a una nitida acutezza nella narrazione scenica e nella ricerca. E questo avventurarsi nel mondo agito risponde al desiderio di proiettare l'immaginazione dalla dimensione della parola a quella del teatro, azione e percezione visiva, nel gioco incessante tra finzione e realtà. L'ingresso nel teatro segna il passaggio dal monologo di una poesia che vuole essere negazione dell'io per giungere invece al dialogo,²⁰ anche se come scrive Ōzasa forse il suo teatro rimane proteso costantemente al monologo.²¹

Il suo percorso, procedendo per incessanti rotture e impulsi, sarà sem-

¹⁷ *Den'en ni shisu*, in TSST, pp. 197-198.

¹⁸ E' del 2010 la produzione di questo stesso dramma giovanile da parte di Ninagawa Yukio.

¹⁹ Ōzasa Y., *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, cit., pp. 202-203. Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji no gekiteki takuetsu*, Tōkyō, Ningensha, 2006.

²⁰ Lui stesso nell'intervista in: Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu*, Tōkyō, Riburopōto, 1983, p. 10.

²¹ Ōzasa Y., *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, cit., pp. 202-203.

pre volto a una dissacrazione del teatro, nel tentativo costante di proiettarlo fuori di sé, fuori dal mondo professionale, fuori dal testo drammatico, fuori dall'edificio teatrale, fuori da²²... in una fuga perenne verso l'oltre, l'altrove, senza temere le degenerazioni distruttive, travalicando via via ogni limite visto come ostacolo.

L'universo poetico in cui verità e finzione, parola e immagine, eros e grottesco, violenza e sensualità si fondono e confondono, viene a dar corpo sin dall'inizio alle voci di nuove figure, nuovi individui, nuove realtà. In oscillazione tra simpatie reazionarie, o pensate tali come la passione per Nietzsche, l'ammirazione per Mishima (ma il celebre scrittore ha un grande ruolo nell'avanguardia di quegli anni, si veda anche la danza) o quello provocatorio per Hitler, e invece rivoluzionarie, da Sartre (allora riferimento irrinunciabile della gioventù giapponese politicamente impegnata) a Antonin Artaud, a Jean Genet a Lautréamont, da Marcel Duchamp a Michel Foucault, da Borges a Marquez a Dalí...fino a divagare in non incoerenti propensioni per svaghi popolari come le canzoni, non solo quelle da lui stesso scritte (più di cento), o le corse dei cavalli, la boxe (che "è un blues di sangue e lacrime"), il baseball, il jazz.

Ma l'unico rapporto che si può avere con Terayama e la sua opera è nella contemporaneità, e affrontare i temi della sua avventura teatrale significa tornare a fare i conti con la visione scenica di questo regista, ma anche con il riconsiderare il senso del fare teatro e la sua essenza, e con il clima, la tempeste vorticoso e burrascoso di quegli anni, dell'avanguardia nel dopoguerra in Giappone (ma anche in Europa).

"Il gobbo della provincia di Aomori"

"Quando si apre il sipario, su tutto il palcoscenico, la luce rossa fiammante del sol levante, e un po' sulla destra si staglia il monte Fuji come in stile ukiyoe. Sul davanti tre caratteri di 家 [casa/famiglia] enormi. E' un palcoscenico creato dall'illustratore Yokoo Tadanori. Ed ecco una ragazzina in divisa da studentessa delle scuole femminili, Tōchūken Kagetsu, comincia a intonare il *naniwabushi*²³... La melodia si fa via via riecheggiante l'intonazione d'un canto buddhista. Tra il pubblico che riempie il teatro si sente ridacchiare... Entra in scena il gobbo. Maruyama Akihiro [oggi Miwa Akihiro, n.d.T.], che interpreta il ruolo della vecchia, ha addosso un costume enorme stile *okagura* [danza delle cerimonie shintō, n.d.T.].

²² Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995, pp. 135-158.

²³ Sorta di ballata o narrazione intonata da un singolo narratore e accompagnata dallo *shamisen*. Nata nel tardo periodo Tokugawa e sviluppatasi soprattutto in epoca moderna, oggi è eseguita tra i numeri dei teatri di yose accanto a narrazioni di forte impronta umoristica (*rakugo*) o esibizioni di destrezza o altro. Le storie narrano vicende umane con temi commoventi, lacrimosi, drammi di separazioni, incontri, tradimenti fedeltà e riconoscenza.

Il canto del *naniwabushi* ondeggia commovente trascinando gli spettatori in un mondo inquietante. E' il racconto di vendetta di una ragazza povera d'un villaggio di campagna oppressa dai padroni ma, più d'ogni altra cosa è un baraccone delle meraviglie. Questo show strano e bizzarro è un meccanismo che trascina fuori le passioni leggendarie che serpeggiano nel profondo del Giappone e le seziona.²⁴

Aomori ken no semushi otoko è il primo dramma di grande respiro portato in scena dalla compagnia Tenjō sajiki di Terayama. Al centro è una torbida storia familiare: una serva, Matsu, un'estate viene violentata sulla banchina d'un fiume dal figlio di una ricca famiglia del nord. Anche per placare le voci di paese, la serva incinta viene registrata come moglie nell'anagrafe di famiglia ma il giovane rampollo all'improvviso muore e la serva, che malamente accettata vive tormentata dalla suocera, dà alla luce un bambino, la cui gobba è come una tomba, il segno della sua vendetta contro la famiglia che l'ha accolta ma continuamente umiliata. Non appena scorto l'infante deforme la suocera dà ordine ai servi di gettarlo dicendo che Matsu ha partorito "un gattino". Nel frattempo, il funzionario dell'anagrafe del municipio, per non rimanere coinvolto in un'eventuale disputa nell'importante casato, smarrisce i registri e il villaggio precipita nella confusione e nella dimenticanza dei legami di sangue che allacciano gli abitanti. Trent'anni dopo suocero e suocera sono morti e nella casa è rimasta solo la cinquantenne Matsu. Divenuta unica erede del patrimonio familiare, per la prima volta nella sua vita si cura nell'aspetto e spande per vendetta le fortune della famiglia. Ma un ladro, introdottosi per rubare, viene catturato: è gobbo e Matsu, appena lo scorge, decide di trattenerlo al proprio servizio (e nel paese pensano che sia il reincontro tra madre e figlio) e alla fine intreccia una relazione con lui, sulla stessa indimenticabile banchina del fiume. Del gobbo, Sensuke, si innamora anche una giovane serva ma Sensuke, che, abbandonato in tenera età, anela alla madre perduta, si sente attratto da Matsu. La giovane serva, che conosce la storia passata e li scopre, accusa Matsu di incesto, d'averne una tresca con il suo stesso figlio, ma lei nega recisamente: il neonato fu subito ucciso da lei stessa e quel giovane

*Quello, quello è un uomo che fa pena
Un uomo che non potrà mai divenire altro da sé
Sarà sempre, per sempre
un gobbo che mai riuscirà a scaricare la tomba dal suo dorso
un fantasma della gente del villaggio*

La storia narrata dalla giovane serva, divenuta narratrice di *naniwabushi*, chiude il sipario su una filastrocca che allude alla fuga finale di Sensuke:

²⁴ *Mainichi shinbun*, ed. serale, 15 giugno 1967. Citato in Ōzasa Y., *Dōjidaiengeki to gekisakkatachi*, cit., pp. 23-24.

*Gabbia, / gabbia, / il gobbo dentro la gabbia / quando quando mai uscirà / nella notte prima dell'alba / con babbo e mamma / è scivolato / La figura di spalle, / ma chi è? / Scarica! / Scarica / quella tomba dalla schiena, / fatta di carne e carne, / nella notte prima dell'alba / anche babbo e mamma / getta via! / La figura di spalle, / ma chi è?*²⁵

Questa storia familiare di sangue e tradimenti, una sorta di mito di Edipo del nord del Giappone, narrata echeggiando un dialetto basso, plebeo, recuperando ninne nanne, filastrocche, ballate di cantastorie risalenti al mondo premoderno, riesce a sfaldare la modernità costruita dalle compagnie *shingeki* in nome di temi moderni come la distruzione o la condanna di tragedie e pulsioni nella famiglia.

Lo spettacolo investe la platea con una violenza devastante e un prodigioso risultato: smonta e rimonta, svuota la struttura del *naniwabushi* e alla fine, all'improvviso, la ricompone per un attimo in tutta la sua forza emotiva, evocando un dolore denso, pulsione e discriminazione, che scova il senso della vita e delle passioni allentato da una società che, allontanandosi da quel mondo, si avvia a annacquare ogni legame...

Questo spettacolo è subito seguito da *Ōyama debuko no hanzai* 大山デブコの犯罪 (Il delitto di Ōyama Debuko).²⁶ Niente trame psicologiche ma robusti effetti teatrali: veneri callipigie che interpretano la protagonista, body builders compiaciuti della loro muscolatura, attrici fuoriuscite dal mondo dei film porno.

Per me in questo spettacolo il testo drammatico non importava affatto, in sostanza era sufficiente che si allineassero grassone intorno al quintale, e si affiancassero poi uomini e donne nudi o seminudi come nei cartelloni dei baracconi delle meraviglie

annota lui stesso,²⁷ come un grande circo popolato di acrobati, nani e ballerine che Terayama reinventa per il pubblico. Così recita il poster di una recente riedizione dello spettacolo di Terayama:

²⁵ Ōzasa Y., *Dōjidai engeki to gekisakatachi*, cit., pp. 207-210. La filastrocca richiama quella di un gioco infantile che si canta girando in cerchio intorno a un bambino considerato prigioniero nella gabbia.

²⁶ Ōyama Debuko (1915-1981) è il nome d'arte di un'attrice che esordisce sin da bambina nel cinema, per poi lanciarsi in ruoli comici di donna grassa e simpatica in moltissimi film, conquistando una vasta popolarità fino al 1940 quando si ritira nello Shikoku per dedicarsi alla famiglia in seguito al matrimonio con lo sceneggiatore Iseno Shigetaka. Apprezzata da Terayama ritorna alle scene per il suo primo film sperimentale, nel 1964 (girato nel 1962) ma per lo spettacolo, a causa delle sue precarie condizioni di salute, Terayama è costretto a scegliere con un'audizione un'altra grassona.

²⁷ Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., p. 139.

Io sono una donna morta. Sono morta vent'anni fa per indebolimento cardiaco da pinguedine. Una donna tradita sognando un corpo avvenente Ōyama Debuko son io!

Questa è la storia della mia vendetta!"

Chi ha ucciso Debuko?

Ad apparire di fronte a coloro che continuano a essere imprigionati dall'illusione di Ōyama Debuko, che dovrebbe essere morta, son forse sogni? Visioni? O messaggeri del demonio? Continuando a fuggire dallo spettro di carne, l'uomo divenuto sirena infine approda a...

Su s'avvicino, signori! Venghino a vedere!

Un dramma di carne in un atto unico che [la compagnia] Kairaku no mabataki ci regala: ecco inizia, ora ha inizio il delitto di Ōyama Debuko!²⁸

La compagnia alla prima è costituita da un'accozzaglia composita di dilettanti per lo più reclutati ad hoc: per il primo spettacolo il Tenjō sajiki pubblica sui quotidiani un avviso "Cercansi attori strani, attori mostruosi, nani, giganti, belle fanciulle..." e all'audizione vengono scelti non professionisti ma persone dai 'corpi speciali', riesumando la dimensione carnevalesca rimossa dal teatro moderno.²⁹ La troupe del resto non segue un particolare addestramento o cosiddetto training alla scena, perché la sola presenza di corpi sul palcoscenico di per sé è sufficiente e la loro 'impreparazione' si confronta all'impronta con il testo di Terayama.

Debuko è morta o è stata uccisa, l'uomo divenuto sirena potrebbe essere il colpevole, i fantasmi di lei aleggiano in ripetute apparizioni: il timore che si sfrangia in paura, terrore, si disvela nella sua finzione da spettacolo di commedianti da fiera. Costantemente intinto di un dionisiaco crogiuolo visivo-sonoro, con morbidezza, scatto, senso del macrabo e del sensuale, con una lussureggiante non leggerezza ma carnalità, conclamata dalla corposa massa di corpi femminili (la grassona Ōyama Debuko) accoglie al suo interno le voci e le memorie del mondo pacchiano e gustoso dei baracconi e del cinema. Alternati a momenti più spaziosi all'emozione, i frammenti dell'universo di Terayama si specchiano nei colori vistosi della fiera con sottile aderenza espressiva anche alle malinconie sottese al racconto.

La capacità di conciliare le emozioni forti con la raffinatezza della scrittura, i chiaroscuri della ribalta e le tinte accese e volgari dei baracconi, i richiami cinematografici e alle mostre itineranti degli artisti e saltimbanchi di strada si combinano e sovrappongono. Il suo palcoscenico rappresenta così lo spazio del perturbante, insieme spaventoso e familiare, delle troupe di giro, a sprigionare inattese emozioni, deflagrante, in grado di dissolvere i confini tra reale e irreale, sconfinando in un eros grottesco.

Da un lato, sembra quasi voler neutralizzare i risvolti melodrammatici co-

²⁸ Dalla presentazione dello spettacolo del gruppo teatrale Kairaku no mabataki.

²⁹ Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., p. 138.

struendo una messinscena che tradisce il testo, entrando e uscendo dal testo teatrale per aprirsi allo spettacolo di mostruosità e bellezze, nudità e oscenità elaborando le suggestioni di quel mondo da circo o di itineranza in via di estinzione. Inquietudine e nostalgia, che si apre all'affresco di un mondo che scuota una società in apparenza 'bigotta', 'ipocrita', solo forzatamente tollerante verso qualunque forma di diversità, cercando di squassarla con torbide pulsioni passionali.

Ma egli non persegue, come nel teatro americano o in quello europeo, discende agli inferi nella psiche e nei vizi di società, famiglia, personaggi, individui singoli, cerca invece di disarticolare quei temi in una struttura narrativa anche esilissima o inesistente, prosciugata da ogni pretesa di realismo se non semplice esibizione della realtà di corpi, della mostra di meraviglie e fenomeni da fiera. I temi realistici sfumano in effetti fantastici minimi ma si coagulano nell'emozionante esibizione del grottesco con figure archetipe.

I suoi dialoghi sono semplici e efficaci espressioni dirette di sentimenti, come i suoi versi. E senza concordare con il regista o lo scenografo Terayama (che pure ama tracciare con meticolosità grafici e testi nell'apparenza di preordinare tutto) è pronto a modificare il testo al momento del confronto inatteso con l'interpretazione degli attori, la regia, le scenografie pensate e allestite autonomamente dai collaboratori. Il testo, preesistente, viene dunque modificato nell'incontro imprevedibile con la scena, preparata in maniera autonoma dai suoi (Yokoo Tadanori o Higashi, o J. A. Seazer³⁰ nella seconda fase del Tenjō sajiki) e 'improvvisata' nel momento della messa in scena e del confronto con gli attori che vi si cimenteranno.

Non persegue una livida dimensione tragica, né l'andamento a tinte fosche del gobbo di Aomori, e se anche affiorano squarci memoriali questi reinventano o fingono l'autobiografico, superano un'autobiografia inventata, costruita, costantemente disattesa e smentita, come nella poesia.

Ma lo splendore del suo esordio teatrale culmina con lo straordinario successo di *Kegawa no Marī* 毛皮のマリー (Marie in pelliccia), rappresentato nello stesso anno in cui esce anche la sua raccolta di saggi *Sho wo suteyo, machi he deyo* che fa altrettanto scalpore e manifesta la sua straordinaria capacità di cogliere lo spirito dei tempi.

“Marie in pelliccia”

In quel periodo, i miei drammi avevano cominciato a non essere più una cosa distinta, con una propria autonomia, in quanto drammi. Il Tenjōsajiki della prima fase, al motto 'dai baracconi delle meraviglie a Mejerhol'd', radunava giganti,

³⁰ Nome d'arte di Terahara Takaaki, musicista compositore che collabora anche per la regia di spettacoli di Terayama.

trasformisti, la perversione del travestitismo, ecc., ossia solo 'i cosiddetti individui da sagra'. Io pensavo solo ad allestire una sorta di carnevale e l'importanza del cosiddetto 'testo drammatico' passava in secondo piano.³¹

Kegawa no Marī viene rappresentata per la prima volta nel 1967, poi più volte replicato: portato nel 1969 al Festival del teatro sperimentale di Francoforte, dove Terayama è invitato con *Inugami* 犬神 per la sua prima uscita internazionale, in America nel 1970 e infine viene rappresentato a mo' di requiem alla sua morte nel 1983.

Lo spettacolo all'esordio riscuote un successo di pubblico travolgente per le dimensioni che di norma avevano gli spettacoli e i teatri del fenomeno *angura*: si narra anche che per non deludere la lunga folla di spettatori che adunatisi alla biglietteria non erano riusciti a entrare nel teatro e non accennavano a rinunciarvi, la compagnia avesse concesso una replica di seguito in piena notte.³²

La pièce per il Giappone 'fintosi puritano' (sotto l'influsso americano) e rigidamente conservatore di quegli anni fa scandalo. Le riviste specializzate, pur riconoscendo la rilevanza dell'interpretazione del *chansonnier* che si esibisce in vesti femminili Maruyama (poi ribattezzatosi Miwa) Akihiro (n. 1935) 丸山 (美輪) 明宏 nel ruolo principale, a cui 'addebitano' i meriti di molta parte del successo, lo valutano nel complesso uno spettacolo mediocre, grossolano, volgare, dilettantesco, con l'unica eccezione del grande critico di teatro e danza Watanabe Tamotsu. Terayama, sull'onda del successo, dichiara che con questo spettacolo "volgare, arrogante senza riguardi" ha cercato di "abbattere, sedurre l'epoca contemporanea alla ricerca dei fondamenti dell'esistenza umana". Eppure la pièce, interpretata interamente da una compagnia di attori maschi, ha un forte impatto scenico e drammatico e rispecchia al meglio, in forma ironica e provocatoria, comico-tragica, la visione del teatro di Terayama, riassunta nel motto di "rivalsa dei baracconi delle meraviglie" (*misemono no fukken* 見世物の復権) che Terayama aveva proclamato sin dalla fondazione del Tenjō sajiki.

Quel mondo dei "fenomeni da baraccone", di nani, donne cannone, 'mostri', tutte le umanità bizzarre che sono discriminate dalla società, un teatro carnevalesco e basso si contrappone alle forme paludate e compunte, sofisticate e pretenziose, pseudorealiste e ridicolmente finte del teatro 'accademico' ufficiale. La visione rassicurante eppure estranea del teatro costruito a imitazione dell'occidente viene travolta, stravolta dalla sfera della festa perturbante dei *misemono*, delle fiere di mostruosità e presunte 'anormalità', da cui non vengono escluse 'perversioni' come il travestitismo, presenti sin dalle prime

³¹ Citato da Hara Hitoshi, "Kegawa no Marī", in *Nihon kindai engeki shi kenkyūkai* (a cura di), *20seiki no gikyoku, II, Gendai gikyoku no tenkai*, Tōkyō, Shakai Hyōronsha, 2002, p. 381.

³² Hara H., "Kegawa no Marī", cit., p. 381.

rappresentazioni della compagnia di Terayama. Qui esse trovano una coronazione con l'accoglienza entusiasta di un pubblico giovane che sente e vuole respirare una nuova aria creativa, anche se le recensioni ne ritengono minore la freschezza rispetto agli spettacoli di debutto, più povera la poesia delle battute, più superficiale o infantile, anche se di maggiore impatto che deborda e sorprende.

La protagonista Marie (Miwa Akihiro) è in realtà un travestito che si prostituisce nel suo appartamento, in stile occidentale alquanto kitch, dove si ambienta il dramma. Qui vive con due servitori e un giovane bellissimo (Kin'ya), che nonostante i suoi diciott'anni indossa ancora pantaloncini corti e insegue le farfalle che Marie, che si fa chiamare mamma, libera nell'appartamento, in cui vive recluso e ignaro del mondo esterno. Dai dialoghi con un suo cliente – ma forse è un'invenzione di Marie – si apprende che il giovane è figlio di una donna da cui Marie era stata umiliata e che per vendetta Marie aveva fatto violentare, ma non è chiaro per quali circostanze ora Marie lo allevi e tenga amorevolmente recluso: la donna sarebbe morta nel parto e lei, lei medita di consumare fino in fondo la sua vendetta... Il giovane, in assenza di Marie, uscita in ghingheri, in pelliccia, per adescare, entra in amicizia con una fanciulla bellissima che vive nell'appartamento di sopra e che irrompe nel suo e, contro le paure e le resistenze di lui, cerca di convincerlo a una fuga insieme verso il mondo esterno. Ma, alla fine, forse terrorizzato dal salto nel vuoto, dall'impatto con il mondo, in preda a allucinazioni il giovane finisce con l'uccidere la ragazza e fuggire. Marie, ubriaca, apprende dal maggiordomo che il ragazzo è fuggito ma, chiedendogli di sbarazzarsi del cadavere, all'inizio sembra incredula, poi ribadisce la sua certezza che il giovane comunque tornerà da lei.

E così avviene: al richiamo della voce di Marie, il ragazzo torna nel mondo dorato di farfalle che Marie perpetua per lui, torna burattino tra le sue mani e nel finale lei, iniziando a truccarlo, avvia la sua trasformazione in una giovane bellissima, in un altro sé.³³

In realtà il dramma ha una sua versione originale, ur-Marie, composta e pubblicata da Terayama con un diverso finale: alla morte della ragazza, con un colpo di scena, a un battito di mani di Marie, la fanciulla si risveglia e si infrange il meccanismo della finzione:

Maggiordomo “Mi scusi, signora Marie...”

Marie “Che c'è?”

Maggiordomo “Anche il cadavere di questa ragazza, se non lo facciamo sistemare a Kin'ya...?”

Marie “(in tono alto) il cadavere della ragazza? Dove sarà mai una cosa simile? Non c'è nessuno che sia morto. Sta solo facendo finta d'essere morta all'interno di

³³ Ōzasa Y., *Dōjidaiengeki to gekisakkatachi*, cit. , pp. 211-213.

uno spettacolo. Non è altro che l'epidermide di una piccola menzogna che avvolge la verità! Guarda!"

Batte le mani. E allora ad alto volume irrompe la chanson *La Marie-vison* e la fanciulla che era morta...si drizza in piedi, come sotto l'incantesimo d'una volpe, e il bel giovane, le belle donne, gli uomini nudi, tutti entrano in scena e in un animato *curtain call* lentamente si chiude il sipario"³⁴

Probabilmente Terayama modificò il finale sotto le pressioni di Miwa Akihiro e degli altri membri della compagnia e nella pubblicazione seguente è diventata definitiva e ufficiale la versione messa in scena sin dalla prima, ossia con il finale "tragico".³⁵

In effetti, nonostante la provocatorietà delle sperimentazioni di Terayama, quelle provocazioni che nel Giappone degli anni '60 e '70 avevano fatto scandalo e urtato la sensibilità benpensante, oggi che alla televisione personaggi o individui bizzarri, presunte 'stranezze' o presenze fuori dalle righe e fuori dei ranghi, come e più di Marie, sono stati sdoganati e sono comuni nei varietà o nei programmi di ogni giorno, lo spettacolo ormai può apparire 'datato', quasi ammuffito, una bomba disinnescata, un'arma spuntata, come dimostra anche la rappresentazione commemorativa del 1983 secondo le testimonianze di alcuni censori o detrattori ancora severi di quei giorni. Forse, come spesso accade alle avanguardie, lo spettacolo ha perso lo smalto di rivendicazione e scandalo che aveva senz'altro avuto al suo debutto e quell'effetto di invenzione nuova e originalità³⁶ che offriva allo spettatore di allora; rimane dunque legato indissolubilmente al campo magnetico di quegli anni elettrizzanti di profonda novità e contestazione estrema. Tuttavia altrettanto successo riscuote nel 2001 una ricostruzione curata dal protagonista di allora, Miwa Akihiro stesso, che ritorna al suo ruolo di Marie-Vison al teatro Parco con il cantante Oikawa Mitsuhiro 及川光博 (n. 1969) nel ruolo del giovane, Wakamatsu Takeshi 若松武史 (n. 1950)³⁷ nel ruolo della fanciulla e Maro Akaji 磨赤兒 (n. 1943) in quello del maggiordomo.³⁸

Eversore delle consuetudini tramandate dal teatro moderno, troppo serio e retorico, finto e irrigidito in schemi assunti dall'occidente, Terayama ricorre a personaggi e situazioni fuori dai ranghi, piacevoli e debordanti creatività e

³⁴ Citato da Hara H., "Kegawa no Marī", cit., p. 383.

³⁵ Hara H., "Kegawa no Marī", pp. 380-392.

³⁶ Il testo si richiamerebbe al dramma *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad* (1960) di Arthur L. Kopit. Hara H., "Kegawa no Marī", cit., pp. 385-386.

³⁷ Attore che viene lanciato proprio con il Tenjōsajiki, protagonista di *Shintokumaru* (1978) (assieme a Niitaka Keiko 新高恵子 (n. 1934), attrice musa e stella di Terayama, anche lei originaria di Aomori) appare in spettacoli come *Nuhikun*, *Hyakunen no kodoku* ecc., nelle vesti del protagonista maturo nel film *Kusa meikyū* e in altri film sperimentali di Terayama.

³⁸ Dallo spettacolo è stato ricavato anche un DVD: *Kegawa no Marī*, Parco Gekijō, 2001.

suggestione, torbide atmosfere ma non ‘patologiche’, bensì di piacevole ironia, anche comicità, con la capacità di mettere in fulminea correlazione brani di realtà spesso distanti, ai margini.

In seguito, egli dichiarerà

L’edificio teatrale è un luogo in cui si ottiene l’occasione per ricercare una esperienza di condivisione.

ma soggiunge:

Il teatro, prima di tutto, deve recidere il legame con la letteratura. Per questo, si tratta di liberare il teatro dal ‘testo drammatico’...³⁹

Egli andrà dunque enfatizzando una visione secondo cui “teatro è caos” e incontro casuale con gli spettatori, che in queste prime esperienze si consuma nello scandalo di aspetti più appariscenti. L’incontro avviene con l’‘inatteso’ e questo vale sia per chi crea o progetta l’evento chiamato ‘teatro’, nell’incontro con gli altri collaboratori, con attori operatori musicisti ecc., sia per il pubblico chiamato anch’esso all’incontro con l’‘inatteso’.

Va precisato tuttavia che, al di là di tale rivendicazione radicale di autonomia della teatralità sul testo verbale-drammatico, più che in altri uomini del teatro coevi, di questa stagione e temperie creativa, comunque – come dimostra del resto la poliedricità di scrittura della sua carriera – nella sua esperienza la scrittura verbale riveste un ruolo di rilevanza nell’avventura dell’allestimento. Rimane un punto di partenza che però di fatto la *mise en scene* può mettere in discussione e modificare, trasformare, travisare e radicalmente stravolgere: pronto a tramutarsi nel confronto all’in promptu con le altre componenti, come in una *jam session* del jazz, e sempre soggetto a metamorfosi nelle repliche a seconda di luoghi, situazioni, interpreti, in riconoscimento dell’unicità e irripetibilità del fenomeno teatrale.

In ogni caso, tanto rigoglio espressivo e creativo, eccentricità e perversioni sono il primo segno forte di quella che continuerà a essere una serpeggiante sete di rivolta.

Uscite internazionali e l’avventura cinematografica

“Io provo più interesse per il teatro che per il cinema. Il cinema persegue la riproducibilità, il teatro nega la riproducibilità, ma io credo che l’espressione sia una cosa casuale. Tuttavia il teatro, dal momento che è espressione dell’unicità, limita abbastanza gli spettatori. Per questo motivo, ci sono considerevoli limitazioni sul piano del budget e lo spettacolo che avresti voluto allestire nella tua

³⁹ *The Drama Review*, 12, 1975, citato da Hara H., “Kegawa no Marī”, cit., p. 382.

immaginazione, nel processo in cui viene espresso concretamente, si riduce in scala di un decimo. Le rappresentazioni avvengono sempre reggendo sulle spalle il peso di queste limitazioni fisiche, limitazioni economiche, in una situazione di incompletezza.⁴⁰

Nel contempo, nel 1971 coglie il suo primo successo internazionale con il Grand Prix del Festival cinematografico di Sanremo esordendo nel mondo del cinema con la versione in immagini di *Sho wo suteyo, machi he deyo*.⁴¹ Il suo debutto nel mondo cinematografico è coronato da una catena di successi e riconoscimenti internazionali, che si aggiungono a quelli poetici e teatrali.

Legge poesie al festival internazionale di poesia di Rotterdam e nel 1971 ha colloqui fiume con Jean-Marie Gustave Le Clézio a Nizza.

Partecipa al festival teatrale di Nancy con *Jinriki hikōki Soromon* 人力飛行機ソロモン (L'aereo a trazione umana Solomon, 1970) e *Jashūmon* 邪宗門 (Eresia, 1971), che richiama le opere omonime di Kitahara Hakushū 北原白秋⁴² e di Takahashi Kazumi 高橋和巳 (1931-1971) ma è intrisa di contaminazioni con il mondo del kabuki e di sperimentazioni. Attori reali e marionette convivono in una storia in cui alla trama verticale, la storia di un giovane che per sposare la donna amata (una figura di donna conturbante e malefica che richiama alcune protagoniste del kabuki tardo) è costretto a abbandonare la madre (eco lontano della famosa leggenda del monte Obasute),⁴³ s'intrecciano altre trame e mille altre figure: un pollicino che lavora al commissariato, una donna alla ricerca del padre, Hōichi che ricerca il proprio orecchio⁴⁴ e così via.

⁴⁰ Intervista in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 28.

⁴¹ Ma del 1970 è *Tomato kechappu kōtei* (L'imperatore tomato ketchup).

⁴² (1885-1942). Uno dei poeti e autore di canzoni e poesie per l'infanzia più celebri del Giappone moderno. Tra le sue raccolte, di fascinoso esotismo e ricercatezza di termini raffinatissimi, ve ne è una dal titolo *Jashūmon*.

⁴³ Leggenda a cui si ispira anche il romanzo di Fukazawa Shichirō 深沢七郎 *Narayamabushikō* 楯山節考 (Le ballate di Narayama, 1956) e quindi i film a questo ispirati di Kinoshita Keisuke 木下恵介 (1958) o di Imamura Shōhei 今村昌平 (1983), premiato a Cannes.

⁴⁴ Protagonista d'una famosa storia di fantasmi ripresa anche da Lafcadio Hearn (1850-1904) e poi rielaborata in film, fumetti e altro. Un giovane suonatore di *biwa* cieco, famoso per la capacità di commuovere anche i fantasmi nella narrazione epica delle battaglie che vedono la caduta del clan dei Taira (1180-1185), a servizio presso il tempio Amida, in assenza del monaco superiore riceve la notte la visita d'un guerriero. Invitato a esibirsi presso dei nobili signori, il giovane cieco condotto dal guerriero esegue i brani delle battaglie fatali suscitando la commozione dei molti presenti e viene invitato a ripetere questo per sette notti. Il superiore, accortosi delle sue uscite notturne lo fa seguire e scopre che in realtà il giovane viene condotto sulle tombe dei Taira in presenza di una moltitudine di fuochi fatui. Per proteggerlo da quei fantasmi che potrebbero farlo morire e condurlo con loro, il monaco copia su tutto il corpo del ragazzo le parole del sūtra (ma non si accorge d'aver tralasciato un orecchio) per proteggerlo. Quando la notte il guerriero viene a prenderlo per condurlo con sé, non riesce a scorgere la figura (ricoperta dalla scrittura dei sūtra) ma un'unica parte del corpo a lui visibile, l'orecchio, che decide di portare con sé strappandolo a forza come prova. La mattina il monaco trova il

Ma a questo si sovrappone una struttura metatetrale in cui si ingaggia la lotta di potere tra i servi di scena, che vorrebbero costringere gli attori a seguire lo scenario scritto dal drammaturgo, e gli attori che tentano di rappresentarlo secondo i propri desideri.

Con *Jashūmon* partecipa anche al Forum Theatre di Berlino, poi in Olanda e a Belgrado dove vince il Grand Prix. Nel 1972 partecipa anche al festival delle arti per le Olimpiadi di Monaco, e poi dà spettacolo a Amburgo e Berlino, in Danimarca e poi a Amsterdam. Nel 1973 è in Iran per il festival delle arti e al festival internazionale del teatro in Polonia. Nel 1975 torna in Olanda e Belgio, nel 1976 riapproda in Iran e in Europa nel 1978, in Italia al Festival dei due mondi di Spoleto nel 1979 (con *Nuhikun*), in America nel 1981, portando avventure teatrali e nuovi spettacoli sempre nuovi o sempre rivisti.

Ma nel 1974 esce il film capolavoro *Den'en ni shisu* 田園に死す (Morire nei campi) che conquista in Giappone il premio esordienti del Bunkachō (文化庁芸術祭奨励新人賞) e nel 1975 il premio esordienti per le arti (芸術選奨新人賞) del Ministro della Cultura, partecipa poi al Festival di Cannes e conquista il premio speciale della giuria al Perth Film Festival, in Belgio e a Benalmadena in Spagna.⁴⁵

Inscambiabile costruttore, mai sazio, invece di limitare la fantasia Terayama ha il potere di scatenarla alla ricerca di continue provocazioni. Come in preda a un'ansia da accumulo insieme febbrile e tormentosa, quasi fosse una sorta di rivincita che nasce dal 'troppo vuoto' del suo percorso biografico,⁴⁶ prosegue in una corsa incessante in un susseguirsi di costruzioni prometeiche.

Come in uno stato di splendida frenesia creativa proiettata in mille divergenti direzioni, opera in realtà il sistematico e studiato perseguimento delle istanze dell'avanguardia, come dimostra la sua evidente propensione a grafici, diagrammi, figure, schizzi, tabelle e diari di lavoro, quaderni di montaggio che precedono gli eventi creativi da lui realizzati e dunque metodicamente preparati, in apparenza inesorabili che poi però si tramutano nel divenire dell'azione teatrale' e del suo riporsi.

Le parole in sé germinali sbocciano in Terayama ma per dar vita poi a una sequenza di citazioni iconografiche e letterarie colte che punteggiano il suo universo d'immagini, interlacciate e spezzate, costantemente intarsiate di

ragazzo svenuto e insanguinato e lo soccorre. Ma la storia suscita la fama del suonatore virtuoso e del maestro monaco.

⁴⁵ Sul cinema di Terayama, oltre a M. Roberta Novielli in *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001 e "Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shūji", *Il Giappone*, vol. XXXII, pp. 145-170, si segnala la tesi di Marco Ciavarella: *Den'en ni shisu: percorsi di lettura nello spazio filmico di Terayama Shūji*, a.a. 2000-2001.

⁴⁶ Osabe Hideo, "Jinsei no kyūsoku wo hitei suru Terayama Shūji", in *Terayama Shūji*, (Shinbungei tokuhon), cit., pp. 74-75.

ricordi/interpellanze rivolte al lettore, memorie che risalgono alla memoria comune.

Da un linguaggio sempre limpido, essenziale, incisivo, persino umile, costituito di versi a volte volutamente rigidi e goffi, strani, ma d'immediata presa anche sul grande pubblico (come nelle canzoni), da quel linguaggio verbale tramutato in immagini scaturisce una sequenza di immagini/eventi, segni, schegge di presente e di passato in apparenza a volte incorrelati, eppure capaci di costruire un racconto per frammenti striato di oscurità irrazionale, esoterica e oracolare, d'inconscio che vaga tra l'onirico e il surreale. A questa visionarietà contribuiscono, nelle opere più legate alla terra d'origine, nella dimensione ancestrale e del ricordo, tra gli esterni ad es. scenari spettrali che richiamano l'Osorezan, il sistema di monti intorno a un lago (caldera) nella provincia d'Aomori che la tradizione vuole luogo sacro, l'al di là, vigilato da divinità protettrici come lo Jizō, stregato e popolato dalle anime dei defunti, da cui le *itako* イタコ (sorta di sacerdotesse sciamane cieche) aiutano a comunicare con gli scomparsi, i morti, le divinità. Con uno stile personalissimo sospeso tra tradizione e assoluta innovazione, costruito per eccessi e difetti, in cui anche gesti quotidiani risaltano con evidenza straniante, il suo cinema in apparenza invalicabile alla gente comune si rivela invece capace di imprimer-si nell'occhio, nella mente e nella memoria, nell'inconscio, anche delle platee più varie in Giappone e oltremare.

Il cinema si compone solo di gesti irrelati, ripresi in un esperimento anarchico, i quadri surreali di un'esposizione frammentata e rapsodica, orizzontale, che è l'essenza (o la caricatura) delle esperienze autentiche, alla ricerca di una certezza primaria che dia luce e contorni umani a realtà circostante e a realtà di sogno.

In un'inconscia e consapevole bulimia, alimentata da visioni materne macrabe erotiche, il brutto come energia e brivido vitale e il bello come estasi delirante si profilano come limite estremo della bellezza oppure dell'orrore, carichi di leggiadria femminile e maschile, dove ogni tratto di laidezza e degrado morale si tramuta in limpidezza. Di chi sia la presenza o la sembianza, ogni immagine, eccitante o abbagliante, buia o repellente, orrida o grottesca si stempera e si trasforma in quadri drammatici, umoristici e inquietanti, come una galleria con raffinatezze estreme in opere anche surreali, di ricerca, di un artista fecondissimo.

Tra i lungometraggi – ma ancor più preziosi, anche a suo dire, sono i cortometraggi e i film sperimentali – si possono annoverare i seguenti: il già citato *Den'en ni shisu* (1974); l'innovatività di *Bokusā* ボクサー (Boxer, 1977) ; la trasposizione dell'opera narrativa omonima di Izumi Kyōka (1873-1939) in *Kusa meikyū* 草迷宮 (Labirinto d'erbe, 1978); *Shang hai ijin shōkan – Chaina dōru* 上海異人娼館/チャイナ・ドール (Bordello per stranieri a Shanghai, China doll, *Les fruits de la passion*, 1980) ; fino a *Saraba hakobune* さらば

箱舟 (Addio, arca, 1982-1984) ispirato al romanzo *Cent'anni di solitudine* di G. Garcia Marquez.

Emblematico è l'esempio di *Kusa meikyū*: sulla traccia del romanzo – un labirinto magico in cui, nell'incessante intrecciarsi di narratori diversi, di passato e presente, un giovane protagonista ricerca l'immagine perduta della madre tramite il recupero delle filastrocche del gioco a palla udite nell'infanzia e dimenticate – si dipana un dedalo fantastico-narrativo con forti suggestioni erotiche che trova corpo nelle immagini ricorrenti di palline di fili colorati intrecciati e nel richiamo sonoro dei versi delle filastrocche. La capacità di amalgamare i frammenti, a collage, con il suo stile inimitabile e comprensivo, la tragedia e la farsa, il comico e il freddo realismo, il grottesco, il dolore e le fughe, la sperimentazione e il fantastico, un mondo pullulante di idee, personaggi, situazioni, immagini, attraversato con distacco e con arguta, acuta, disincantata e umana intelligenza, trovano un fluire continuo solo attraverso la partecipazione dell'occhio, della mente, del ricordo dello spettatore.

Nell'universo del teatro, dove unicità e irripetibilità è la regola e dove la corporalità è concreta e tangibile, superando la sola dimensione visiva e sonora e mentale del cinema, con *Mōjin shokan* 盲人書簡 (Epistole ai ciechi) nel 1974 ne dà prova inconfutabile e ne scopre confini e dimensioni dimenticate: gli attori vengono proiettati in un mondo per lo più buio, in uno spazio 'sconosciuto', in cui si conoscono solo tramite il tatto, sperimentano una nuova conoscenza superando la supremazia di sensazioni del visivo, e nello stesso mondo vengono precipitati anche gli spettatori, in un gioco eccitante e al contempo pauroso, inquietante, in cui gli accadimenti vengono ricostruiti/immaginati attraverso percezioni e sensazioni affidate agli altri sensi oltre la vista, o tramite fugaci barlumi, rapidi e momentanei bagliori, lumi parziali, affinando via via gli organi sensoriali, sensibilità e immaginazione, alle tenebre.

Dai suoi azzardi nasce una nuova idea di attore, e al contempo si fa strada una nuova idea di spettatore,

Gli attori non devono 'essere visti', e nemmeno 'mostrare', devono 'suscitare' trascinare ... [Attori e spettatori] non si classificano nel versante che fa e il versante che guarda, debbono essere classificati entrambi in due 'versanti che fanno'.⁴⁷

e quindi la ricerca di una nuova idea di teatro.

Io, così come Artaud ha rifiutato la subordinazione al testo drammatico, rifiuto il palcoscenico, rifiuto l'immersione nel personaggio in base allo Stanislavskij system, e dal rifiuto anche della struttura che ha scisso nettamente il confine con la realtà, ritengo che potrà emergere un attore che potrà far nascere una nuova espressione del linguaggio.⁴⁸

⁴⁷ Terayama Shūji *engekiron shū*, Tōkyō, Kokubunsha, 2000, pp. 59, 95.

⁴⁸ "Chika sōzōryoku" 地下想像力, Tōkyō, Kōdansha, 1971, p. 17.

Ma, ricostruendo a posteriori la sua visione dell'attore, a proposito dell'interpretazione ideale di un attore spiega:

Penso che sia il fatto di rendere autonomo/libero il corpo attraverso l'immaginazione. La concezione attuale dell'interpretazione dell'attore vede la contrapposizione binomica tra il metodo secondo cui si domina il corpo tramite la ragione, e il metodo secondo cui si domina la ragione attraverso la spontaneità/autonomia del corpo, ma io credo che si 'sia un buon attore' quando si riesce a organizzarli attraverso l'immaginazione e fonderli. E un attore che ha ricchezza di immaginazione è un attore estremamente sensuale, erotico, questa è la mia idea. In concreto, lascio a ciascuno fare come gli pare. E allora quello a cui rispondono di più gli attori è di essere presi alla leggera. Loro di colpo cominciano ad agire. Se, al punto in cui hanno agito fino in eccesso, si procede sfrondando, via via vengono scoprendo la forma. Vengono a comprendere che i movimenti inutili sono loquacità del corpo. Gli si fanno delle osservazioni: 'Prova a dire queste parole così'. Poi gli vengono consegnate le parole. Se si consegna loro il testo dall'inizio, perché giungano a trasmettere adeguatamente quel testo, debbono ripetere molte volte. Nel mentre si ripete, inizia l'autoimitazione. Dal momento che sanno cosa dirà il partner, non riescono a uscire dal mondo di armonia prestabilita. Io agli inizi ho usato solo dilettanti. [...] Tuttavia, i dilettanti quando si trovano per la prima volta da quando son nati sotto le luci della ribalta, e recitano incesplicando, in quell'istante si percepisce un terribile dramma. Chiunque solo una volta può divenire un grande attore. Tuttavia, creare un 'grande attore', è offrire il suo corpo come vittima sacrificale sull'altare. [...] I miei attori fanno qualsiasi cosa, completamente nudi, completamente rasati/depilati, sospesi in aria, perché sanno che l' 'attore' è un corpo vicario/ in sostituzione di...⁴⁹

Le provocazioni teatrali

In una parola, il 'teatro' come edificio per il teatro è una prigionia. [...] Per quanto si neghi il teatro e, con un nuovo linguaggio, con una nuova drammaturgia, si cerchi di raccontare l'irrazionalità e la rivoluzione, fintanto che rimane la stessa visione del luogo teatrale, che si è finora nutrita, una reazione allo spazio scisso dalla quotidianità, (e fintanto che questo non è che un semplice recitare/ingere), nella sostanza non si tratta che di una tempesta in un bicchiere, non risulterà dar vita a un interrogativo radicale sul teatro in sé...⁵⁰

L'avventura teatrale di Terayama si consuma nei quasi 17 anni dalla fondazione del Tenjō sajiki alla morte prematura del maestro all'insegna dell'eterna avanguardia. Sotto l'apparenza vistosa dei suoi palcoscenici, la realtà colorita e bizzarra degli attori, nei primi spettacoli, le sue provocazioni estreme susciteranno scandalo fino a turbare insistentemente la quiete pubblica, mettendo in discussione impietosamente e radicalmente il "sistema" del mondo teatrale,

⁴⁹ Intervista in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 20-21.

⁵⁰ "Chika sōzōryoku", cit., in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 15.

scuotendolo, in una proiezione del mondo esterno all'interno e poi del teatro verso l'esterno che come corpo estraneo si inocula nella vita cittadina.

I gruppi teatrali degli anni sessanta si possono classificare in due tipologie: quelli lievitati da gruppi studenteschi, come il teatro della condizione di Kara Jūrō⁵¹ o il piccolo teatro di Waseda di Suzuki Tadashi;⁵² o invece quelli sorti da gruppi in seno allo stesso *shingeki*, poi scissi per contestazione e protesta, fuoriusciti staccatisi e trasformati per insoddisfazione come il Jiyū gekijō 自由劇場 di Satō Makoto, il Gendaijin gekijō 現代人劇場 di Ninagawa Yukio⁵³ e altri. Il Tenjō sajiki di Terayama invece si distingue nettamente, e non solo per il nome della compagnia⁵⁴ che dimostra l'aspirazione a collocarsi in una prospettiva più dall'alto rispetto agli altri gruppi "underground", come dichiara Terayama stesso. Tutti i membri fondatori non sono uomini di teatro, sono professionisti cresciuti in ambiti diversi non formati da zero sul palcoscenico: Yokoo Tadanori prende le mosse come artista figurativo, Kujō come attrice di cinema e di rivista dello Shōchiku kagekidan 松竹歌劇団, Terayama stesso vi si avventura da poeta già famoso, affermato. Egli ha un suo debutto artistico che non sorge dal palcoscenico, come attore o regista, bensì letterario,⁵⁵ anche se dichiara la necessità di superare il legame con la letteratura e, come gli altri, vede il corpo sulla scena come punto di partenza della nuova rivoluzione.

La sua stessa compagnia è composta da dilettanti, principianti, esordienti o quasi, non da studenti o attori che muovono con la forte motivazione di fare e vivere il teatro. E Terayama infatti, che pure ha legami di amicizia e influenze su Kara (l'idea del teatrotenda gli sarebbe venuta da Terayama stesso),⁵⁶ propugna anche il superamento della centralità dell'attore:

il distacco dall'attore è un tema di estrema importanza nel teatro contemporaneo...
l'attore non è che una sacca colma di sangue.⁵⁷

E soprattutto, a differenza di Kara, di Suzuki Tadashi, di Satō Makoto, di Ninagawa Yukio, che erano giovani di teatro profondamente appassionati e

⁵¹ Vedasi capitolo secondo del presente volume.

⁵² Vedasi capitolo terzo del presente volume.

⁵³ Vedasi capitolo sesto del presente volume.

⁵⁴ Il nome riprenderebbe il titolo in giapponese (corrispondente al senso dell'espressione) del film *Les enfants du paradis* (1945) di Marcel Carné e indicherebbe l'aspirazione di Terayama a non essere *underground* bensì a preferire una collocazione in alto nell'edificio teatrale, per una visione dall'alto del teatro.

⁵⁵ Lui stesso nell'intervista in: Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 17.

⁵⁶ Ma famoso è anche l'incidente della disputa, terminata in grande rissa e zuffa tra le due compagnie, gli uomini della tenda rossa di Kara e la compagnia colorita della Piccionai di Terayama, che finisce su tutti i giornali richiamando ancora una volta l'attenzione sull'irrequieto universo dei giovani teatranti contestatori.

⁵⁷ "Engekiteki sōzōryoku". Citato da Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., p. 143.

amanti di quel mondo che pure volevano rivoluzionare, e che per questo vanno costruendo (Kara e Suzuki soprattutto) una loro 'via all'arte del teatro' come attori, autori o registi, una 'via' radicata nello loro vita e nella loro esperienza, Terayama invece non sembra mosso da altrettanto amore, e quindi il suo processo di distruzione e scardinamento prosegue 'senza scrupoli', crudele, intraprende un'impetosa anatomia/dissezione del sistema teatrale.

Per Terayama la rivoluzione del teatro dall'interno, la rigenerazione dall'interno perseguita dagli altri gruppi, non sarebbe stata che "una tempesta in un bicchiere".⁵⁸ Egli quindi, dopo aver fatto ripiombare il mondo carnevalesco all'interno del teatro, dopo la negazione della supremazia del testo letterario e il taglio del legame con la letteratura, dopo la negazione dell'importanza dell'attore, da persona venuta dall'esterno infrange il rapporto palcoscenico-platea, attori-spettatori, e porta infine il teatro fuori da sé, e lo porterà anche fisicamente perché "Il teatro come edificio è una prigione per il teatro".⁵⁹

Dopo le prime rappresentazioni infatti egli non sosta e prosegue con ulteriori svolte esplorando nuovi traguardi o barriere da abbattere: incurante dei pericoli egli sembra ricercarli. Le novità si susseguono: le audizioni con recite/letture di poesie di giovani esordienti, chiamate *dokyurama* ドキュラマ (fusione di documentario e dramma), offrendo a ciascuno di essi l'opportunità della ribalta, si legano al motivo della 'fuga da casa' da lui incoraggiata, offrono un approdo a quei giovani in fuga o sperduti. Così, facendo seguito agli 'artisti' fuori dagli standard radunati nel suo baraccone delle meraviglie, egli dà ancora spazio a dilettanti, e questo suona come provocazione estrema: di contro a professionisti che nei gruppi di *shingeki* o anche nelle nuove formazioni avevano alacramente e faticosamente costruito e conquistato una propria professionalità tramite un addestramento intenso e continuo, oppone gente improvvisata, 'dilettanti creativi' finora discriminati e ai margini. Agli occhi dell'ambiente teatrale, Terayama appare anche come colui che contamina, profana, frantuma l'aura sacra, la dimensione sacrale che si era voluto circondasse il territorio del teatro fino ad allora faticosamente costruito e conquistato dalla modernità e dai suoi portavoce.

Al contempo però i giovani catapultati sulla ribalta nel microcosmo dei suoi spettacoli ma anche sulla scena del mondo, avviati a una opportunità di successo e notorietà, spesso prendono il volo. Si registra ad esempio l'uscita dal gruppo di Higashi che fonderà la compagnia di musical *Tōkyō kiddo burazāsu* 東京キッドブラザース, e debutta nel 1969 lanciando il rock musical *Tōkyō kiddo* (Tōkyō kids), poi seguito da *Ōgon batto* 黄金バット (Il pistarello d'oro, 1970): una sorta di versione giapponese dell'americano *Hair*,

⁵⁸ Intervista in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 15.

⁵⁹ "Engekiteki sōzōryoku". Citato da Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 143-144, pp. 147-148.

con contestazione della guerra in Vietnam, che approda anche a Broadway. Via via Higashi sarà imitato da altri che usciranno dal Tenjō sajiki, spesso proiettati verso la fama e quindi svincolatisi, e altri che subentreranno.

A Shibuya, quartiere giovane nascente di Tōkyō, nel 1969 sorge il Tenjō sajiki kan 天井敷敷館, edificio che si presenta all'esterno come una casa delle meraviglie con una facciata dipinta con un enorme volto di clown e costellata di altre figure e immagini appiccicate a collage: al piano terra il bar gestito dalla madre di Terayama, al primo piano gli uffici e nel sotterraneo il piccolo teatro. Nel 1976 la compagnia lo trasferirà poi a Azabu, a affiancarsi al Jinriki hikōki sha 人力飛行機舎 di Mita (per il cinema): entrambi diventano antri di vita del loro creatore, luogo tipico di ritrovo anche creativo o politico per una intera genia di artisti anomali, giovani scappati di casa, aspiranti artisti.

Nel 1969 al festival Experimenta di Francoforte Terayama porta *Kegawa no Marī* e *Inugami*: è la prima uscita all'estero del suo gruppo ma anche la prima internazionale di un gruppo di *angura* (poi sarà la volta di Kara Jūrō, Suzuki Tadashi e via via altri). Il successo è notevole e in questa occasione, oltre alle tendenze internazionali degli spettacoli di sperimentazione che muovono verso un progressivo coinvolgimento e stimolazione del pubblico, si reca anche in viaggio a Londra dove ha l'opportunità di assistere allo spettacolo del Living Theater di Julian Beck.

Rientrato dall'Europa egli proclama la svolta dalla dimensione dell'"esperienza personale dei dilettanti alla creazione reciproca", ossia verso un'operazione creativa in cui partecipino sia artisti sia pubblico.

Lo spettacolo di inaugurazione della nuova sede di Shibuya è *Jidai wa sākasu no zō ni notte* 時代はサーカスの象にのって (L'epoca a cavallo degli elefanti del circo): fuori e dentro un ring da pugilato vari personaggi, uomini e donne danzano, cantano, urlano, esprimono la loro visione dell'America e denunciano il prosieguo della guerra in Vietnam. In questo "dramma musicale" Karumen Maki カルメン・マキ (n. 1951) canta una canzone, su parole scritte da Terayama, *Toki ni wa haha no nai ko no yō ni* 時には母のない子のように (Talvolta come un bambino senza la mamma) che diventa un notevole hit discografico e la lancia come cantante, a questa seguiranno molti altri exploit di canzoni di Terayama e dei loro interpreti. Grazie a questa notorietà lo spettacolo entra persino nel giro turistico notturno di Tōkyō (*Tōkyō adventure night*) che partendo dalla stazione Tōkyō guida i turisti a zonzo per i locali più particolari e eccentrici della metropoli, gay bar, case degli spiriti ecc. Tra le attrazioni c'è dunque anche l'opportunità di assistere, dopo lo spettacolo vero e proprio, a un carosello di momenti dello spettacolo offerto dalla compagnia, ormai divenuto "fenomeno di costume" bizzarro, strano ma godibile. Questo porta entrate sicure agli attori, all'inizio un po' restii o perplessi, ma poi condurrà anche al manierismo, alla stanchezza e Terayama metterà il punto fine all'iniziativa.

Ma l'idea del tour in autobus viene presto rivalorizzata in forma ribaltata: con *Yesu* イエス (Yes, 1970) gli spettatori a metà dello spettacolo vengono caricati su un autobus con finestrini oscurati da teli e vengono fatti scorrazzare nella notte per la città fino a approdare in un palazzo residenziale. Senda che partecipa a una di queste avventure registra la sua esperienza: guidati gli spettatori irrompono in un appartamento privato dove una coppia cena e tra le proteste dei 'malcapitati' gli spettatori-visitatori, elettrizzati dalla novità dell'essere condotti in un luogo sconosciuto, ma anche sorpresi e imbarazzati per aver turbato la vita privata della coppia, assistono a domande e risposte, discussioni e interviste della coppia da parte delle guide mentre la cena prosegue. Alla fine si scopre che l'uomo e la donna in realtà erano attori: l'evento si rivela una sorta di scherzo in cui la finzione s'era finta realtà, si cancellano e confondono i confini fra le due dimensioni mostrandosi come faccia e verso della stessa medaglia. In maniera dissimile da quanto avviene a teatro si porta la finzione nel reale confondendone i confini; i limiti vengono ribaltati e intrecciati, in un gioco tra realtà e inganno.⁶⁰

Lo smantellamento/cancellazione delle linee di demarcazione che dipartono quotidianità e finzione vengono sottoposte a ulteriore distruzione con strategie da molti fronti, che iniziano dalla distinzione funzionale e spaziale tra spettatori e attori e la scissione spaziale tra teatro o luogo teatrale e mondo esterno.

Noi in qualsiasi caso di teatro non possiamo che costruirne metà. La restante metà la costruiscono gli spettatori...⁶¹

Io in teatro non desidero essere osservato da migliaia di occhi, voglio incontrare migliaia di persone!...Nell'incontro mediato dal teatro, si tratta di abolire il pensiero della distinzione di classe tra spettatori e attori, di dar vita a una relazione in comunione e reciprocità, e tramite ciò di andare organizzando la casualità all'interno di una coscienza di gruppo.⁶²

Jashūmon (1971), realizzato al Mickery Theater di Amsterdam, è una forma di teatro a scatola chiusa. Le azioni sceniche si dipanano dal conflitto tra i due gruppi, da un lato un gruppo di *kuroko* 黒子 (servi di scena di nero vestiti) che a mo' di "potere" dominano lo spettacolo montando liberamente gli attrezzi scenici, governando le luci e facendo procedere gli eventi a proprio piacimento (ovvero secondo il testo drammatico); dall'altra si schierano gli 'attori' che cercano di svincolarsi, liberarsi dalla manipolazione e dalla sudditanza a quelli e vorrebbero esprimersi a modo loro. Ma gli assistenti di scena aggirandosi nel teatro costringono anche gli spettatori al loro potere e sottomettono con la

⁶⁰ Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 147-148.

⁶¹ "Meiro to shikai" 迷路と死海, Tōkyō, Hakusuisha, 1993, p. 39.

⁶² "Meiro to shikai", cit., p. 47, p. 75.

forza coloro che cercano di reagire all'oppressione: come si recita nel testo, "Dal teatro della rivoluzione alla rivoluzione del teatro".

Nel 1972 ritorna in Olanda, nello stesso teatro, con il dramma a scatola chiusa *Ahen sensō* 阿片戦争 (La guerra dell'oppio): nello spazio a disposizione realizza una sorta di labirinto entro cui gli spettatori trascorrono. All'interno di questo gli spettatori procedono alla ricerca dei personaggi e percorrono così varie stanze dove vivono esperienze diverse a seconda delle situazioni approntate: da chi viene legato a una sedia, e con gli occhi coperti alla vista, viene fotografato, gli vengono lavati i piedi, a coloro che, in un'altra stanza, siedono a un tavolo e consumano una zuppa che viene loro servita, ma contiene del sonnifero e così dormono fino alla fine dello 'spettacolo', ad altri ancora che sono rinchiusi in una stanza ermeticamente e fruiscono del 'dramma' solo tramite suoni e sentori. Gli eventi si consumano in contemporanea, distribuendosi tra il piano sotterraneo, il primo piano, la soffitta, il ripostiglio. Le esperienze degli spettatori sono dunque individualmente differenziate, e ciascuno spettatore non riesce a provare e condividere tutti gli eventi. Dalla sovrapposizione e accostamento di queste singole immagini frammentarie si (ri)costruisce una 'storia' che non è se non "illusione di gruppo".

In *Jinriki hikōki Soromon* (1970), realizzato a Takadanobaba (Tōkyō), agli spettatori al posto di un biglietto viene consegnata una mappa in cui sono segnati i luoghi dove, tra Shinjuku e Takadanobaba, si svolgeranno simultaneamente svariati accadimenti. Gli spettatori, seguendo la mappa, cercano secondo le tracce ivi segnate girovagando per la città. Agli attori, sparsi in vari punti nel quartiere è richiesto di correre partendo in contemporanea a un certo orario, con al collo appeso un cartello che chiede di rivolgere loro la parola, o procedono a fare la stessa domanda a 100 persone e le 100 persone a cui sono state rivolte le domande fanno altrettanto con altre 100 in una sorta di catena, altri eventi analoghi si producono a ripetizione in giro per i condomini, nei gabinetti pubblici e altri luoghi.

Anche qui, materialmente, il testo non viene solo trasformato e modificato nel divenire e nell'incontro con i collaboratori e attori ma è letteralmente scritto a metà ossia previsto fino a un certo punto per poi affidarsi alla casualità dell'incontro con le 'reazioni/collaborazioni' degli spettatori:

Questo dramma, come un uovo alla *coque* in parte era consolidato in scrittura in forma di 'testo drammatico', soltanto per la restante metà veniva sviluppato in forma improvvisata.⁶³

Tale 'corsa verso il teatro per le vie della città' culmina nel 1975 quando la ricerca teatrale di Terayama si avventura nel cuore della città con *Nokku* ノック

⁶³ Terayama Shūji *engekiron shū*, cit., p. 180.

(*Knock*), della durata di 30 ore, su progetto di Terayama e composizione di Gen Kazuma 幻一馬. Agli spettatori, convocati alla stazione di Shinjuku, uscita est, al posto del biglietto di acquisto, viene consegnata una mappa illustrata con indicazioni vaghe o in forma di enigma. Da lì inizia una 'caccia al tesoro' di happenings o performances che si distribuiscono nell'ampio raggio del quartiere Suginami della metropoli, eventi che in simultanea pullulano dislocati nello spazio cittadino... Ma non tutti gli attori sono camuffati (come un signore con manto che cammina sull'aria grazie a una macchina apposita, come personaggi truccati e abbigliati nei modi più strani, ad es. da mummie ricoperte di bende che emergono dai tombini o pranzano nei parchi o simili), talora si confondono in vesti normali tra i passanti e gli spettatori scambiano un vero poliziotto accorso in bici per un attore suscitandone l'ira, o una casalinga vede una mummia ricoperta di bende e terrorizzata chiama la polizia, o gli attori fanno incursione tra gli uomini nudi nei bagni pubblici. Quindi gli spettatori (che hanno comprato il biglietto/mappa) iniziano a guardare con occhi diversi la città, individui scenari e paesaggi urbani; i passanti, i cittadini si tramutano attraverso il filtro o la lente della finzione e tutto il mondo si trasforma potenzialmente in "teatro", processione di eventi che si porgono come spettacolo. Si confondono persone comuni con gli attori, individui dissimulati tra la folla e quelli truccati e in costumi che attraggono l'attenzione, il pubblico stesso si scinde tra chi è cosciente che qualcosa sta avvenendo (ma non sempre questo è finzione) e chi si trova testimone inconsapevole di eventi e happening di cui non sapeva l'esistenza e quindi rimane sorpreso, turbato o spaventato nella quiete della sua quotidianità.

Tali azzardi non mancano dunque di incontrare l'inevitabile/prevedibile disapprovazione e le irritate denunce di cittadini che smuovono le forze dell'ordine, chiedono soccorso, lamentano disagi, per fermare questi esperimenti che disturbano la loro vita. Il giorno seguente l'evento viene sbattuto sui giornali e diventa un caso sociale, non più solo di costume, ma di ordine pubblico. I responsabili sono convocati dalla polizia, interrogati, denunciati. Al centro di accuse di turbamento della quiete pubblica, al seguito delle proteste dei cittadini coinvolti loro malgrado, Terayama si difende sullo Asahi shinbun: "Nokku significa un provare a bussare alle porte chiuse, ai cuori chiusi", ma i cittadini hanno rifiutato richiudendosi dietro le loro porte, "tagliando la possibilità dell'incontro". Il suo teatro per via cerca di "far nascere un incontro che mira alla rivoluzione della realtà, un pugno [*knock*] alla quotidianità"⁶⁴ ma alla fine dovrà rinunciare a queste sue provocazioni estreme e incursioni nel quotidiano delle esistenze.

A questo segue l'esperimento dello *Shokan engeki* 書簡演劇 (Teatro epistolare, 1975) che si svolge nel quartiere di Suginami sfrangiandosi in svariate

⁶⁴ Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 150-152.

tipologie: dalle lettere che vengono inviate a comuni famiglie, in cui si danno indicazioni sulle parti da recitare al fine di realizzare una rappresentazione all'interno della famiglia stessa, alle missive inviate da una stessa persona e consegnate alla stessa ora a single di età matura; lettere in cui si annuncia la visita la settimana seguente; epistole inviate ogni giorno in cui ci si presenta una riga alla volta, o in cui si comunica la consegna di un oggetto smarrito precisando data, ora, luogo per la restituzione in modo che sconosciuti si incontrino e conoscano l'un l'altro.

In *Ahōbune* 阿呆船 (La nave dei folli, 1976) proclama:

Tutti i possibili folli di questo mondo: si salpa per una grande crociera!

Gli uomini son tutti servi di scena di altri. Credono di manipolare e invece sono manipolati. Un congegno mosso a fili da folli. Ormai è giunta l'ora. Dal medioevo. Persino nella mappa su questo palmo di mano, il tempo ne segue le linee, i contorni della nave dei folli. Smettendo la lotta tra notte e giorno, due notti e due giorni, chiunque lo sa. Che i migliori amici degli uomini, sono la saliva sputata da se stessi. L'uomo dormiente, che dormi mille anni. Presuntuosi, leccapiedi, dissoluti, indolenti. Avidi. Ubriachi. Donnaioli. Su, la nave salpa! Smargiassi, bugiardi, finti saccenti. Salite tutti...Levate le vele...Legando Galileo Galilei al dito indice, precipitare, precipitare, fino al culmine del paradiso
gli occhi trafitti dalla teoria del cielo che si muove
piantando i chiodi sulla teoria della terra che si muove
il corpo imprigionato al fondo della nave
attendiamo il tempo della teoria dell'uomo che si muove...!

I riferimenti sono *Das Narrenschiff*, la “stultifera navis” di medievale memoria, attraverso la lente della *Storia della follia* di Michel Foucault, e l'intero spettacolo (che approda anche al festival delle arti di Persepolis, presentato al cospetto di Farah Diba nella Persia prerivoluzione islamica) muove dalle apparizioni di una rassegna di varie figure di “folli”, dalla corte di un tribunale alle visioni tra sogno e realtà di un “uomo dormiente” risucchiato dall'epoca presente al medioevo. Contrapponendo alla teoria geocentrica, o a quella eliocentrica, la “teoria dell'uomo che si muove”.

E in effetti, nel 1978 con *Kankyakuseki* 観客席 (Posti per gli spettatori) viene messa in discussione in forma radicale la separazione cardinale tra palcoscenico e pubblico:

「どこからどこまでが観客席なのか? ストリンドベリもチェホフも真情」

Da dove a dove sono, i posti per gli spettatori? Sia Strindberg sia Checov, passioni sincere!

Le linee di demarcazione che separavano palco e platea, ruoli funzioni e individui, si muovono, divengono labili, vengono infrante. Sin dall'inizio al suono

di una musica attori distribuiti tra il pubblico cercano di smuovere il pubblico coinvolgendolo in azioni e situazioni, fino a sommuovere, agitare i presenti fino a annullare ogni distinzione tra palcoscenico e platea trasformando anche con veemenza il luogo in 'teatro totale', luogo creativo totale. Se in *Ahen sensō* gli astanti erano complici, coinvolti nell'abbandono sensuale a luoghi e situazioni, qui sono vittime di un congegno che li costringe a liberarsi: ma più che partecipazione attiva del pubblico alla rappresentazione, è coinvolgimento forzato, agitazione in cui viene messa in discussione la visione e il sistema consolidato che vorrebbe lo spettatore presenza trasparente, ininfluenza, passiva.⁶⁵

Shintokumarū

Io concepisco la Storia in una forma per cui non c'è un solo evento che abbia continuità! [...] Nutro sempre dei dubbi su una concezione secondo cui una cosa non sta in piedi se non come elemento di continuità. [...] Mi piace anche Lautréamont. Tuttavia, anche la sua, più che prosa, è poesia, assume la forma della prosa ma è un mondo affatto irrelato, senza continuità.⁶⁶

Uno dei temi dominanti dell'attività di teatro di Terayama è l'unicità o irripetibilità del teatro che, assieme alla casualità, egli cerca di sostanziare di volta in volta nelle sue sperimentazioni.

Puro montaggio di citazioni o frammenti segnati da continue cesure e discontinuità a scomporre un possibile racconto? Sconcia parodia di malattia di discriminazione e incesto? Impensabile rivisitazione nell'alveo della tradizione autoctona di una variante del mito di Edipo? *Shintokumarū* 身毒丸, rappresentato nel 1978, sembra segnare il ritorno a atmosfere 'epiche' simili a quelle del gobbo di Aomori, ma in realtà Terayama si trasforma e sperimenta ancora dell'altro, la cesura, la frammentazione, un testo scompaginato che non vuole costruire una 'storia' che egli frantuma in mille lacerti, sovrappone e scompagina in eventi e personaggi sconnessi. Il testo, tuttavia, scritto a due mani con la drammaturga Kishida Rio 岸田理生 (1946-2003),⁶⁷ al di là delle continue metamorfosi di chi non vuole fermarsi mai in un cliché o in un'immagine predefinita, di chi persegue uno stile sempre mutevole, cangiante, sembra segnare il rientro alla scrittura (pur frammentata e scomposta) di un 'testo drammati-

⁶⁵ Recensione di Miura Masashi in *Chika engeki* citata in: Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 28-29.

⁶⁶ Da un dialogo a due con Sasaki Yukitsuna sulla poesia: "Tanka", *Roman jidai*, Kyūgei shuppan, pp. 128-129. Cit. in Shimizu Y., *op. cit.*, p. 107.

⁶⁷ Sceneggiatrice e drammaturga che dal 1974 collabora con Terayama anche per il film *Kusa meikyū*, *Bokusā* e altri.

co', che non a caso è tuttora rappresentato da grandi maestri della regia, come Ninagawa, e interpretato da grandi attrici (nel ruolo femminile) o fulgenti star del momento (nel ruolo del giovane figliastro protagonista).⁶⁸

La locandina recita:

まま母に 仮面をつけて 逢ひにゆく 慈悲心鳥⁶⁹の みちならぬ恋
*Alla mia matrigna, / indossando una maschera, / vado incontro / un amore fuori
 dalla retta via / cuculo d'un cuore compassionevole!*

e la presenta come una *misemono opera*, un'opera da baraccone basata sulle narrazioni del *sekkyōbushi* 説教節. In effetti la leggenda di Shintokumaru appare nelle ballate patetico-drammatiche con risvolto buddhista recitate da cantori e accompagnate dallo *shamisen* e risalenti al periodo medievale o pre-moderno, tramandate con il titolo di *Shintokumaru* 信徳丸 (o *Aigonowaka* あいごの若) e si articola secondo tre linee fondamentali: la nascita di un bambino a lungo atteso richiesto dai genitori tramite un voto e ottenuto come dono alla divinità; la malattia del giovinetto in seguito ai sortilegi e alle calunnie altrui (della matrigna a favore del proprio figlio) e, divenuto cieco, l'abbandono per ordine del padre stesso; la storia d'amore tra il giovane e la sua promessa sposa. Shintokumaru è un giovinetto bellissimo che, rimasto cieco, viene abbandonato per ordine del padre stesso, tramite un servitore (che fedele alla promessa fatta alla madre morta non vorrebbe però assoggettarsi all'ordine del signore); egli, nascostosi presso l'Inzeidō, padiglione dello Shitennōji di Ōsaka, colpito dalla lebbra e disperato è determinato a lasciarsi morire d'inedia; ma la sua fidanzata, Otohime, decide di corrergli in soccorso e grazie alla sua dedizione e all'aiuto del bodhisattva Kannon riesce a salvarlo e guarirlo dal morbo. La figura del giovane cieco è sviluppata già nell'universo del nō, nel dramma *Yoroboshi* 弱法師, dove Shuntokumaru 俊徳丸 giovane bellissimo colpito dalla cecità e abbandonato dal padre per calunnie diviene mendicante con il nome di Yoroboshi ma infine il padre, pentito, accorre alla sua ricerca e avviene il reincontro tra di due: sintesi volta a celebrare il dramma del giovane

⁶⁸ Ma attenuandone la discontinuità, appiattendone le asperità, facilitandone la comprensione in forma di storia centrata su un protagonista, alcuni registi ne hanno escluso le scene con altri personaggi in apparenza devianti, cercando di tracciare un filo lineare di connessione con al centro Shintoku. Così anche la versione rivista da Kishida Rio e portata sulla scena da Ninagawa Yukio nel 1995, con la straordinaria matrigna di Shiraishi Kayoko 白石加代子 (n. 1941) e il giovane idolo Takeda Shinji 武田真治 (n. 1972) e nel 1997 al Barbican di Londra con la stessa primadonna e la giovanissima scoperta Fujiwara Tatsuya 藤原竜也 (n. 1982), poi divenuto star sui palcoscenici del famoso regista, o nel 2011 con la coppia Ōtake Shinobu 大竹しのぶ (n. 1957) e Yano Masato 矢野正聖人 (n. 1991).

⁶⁹ Termine che indica il cuculo e che nello haiku è legato all'estate. Riecheggia forse il titolo di un romanzo di Kikuchi Kan da cui è stato tratto un film nel 1927 (Mizoguchi Kenji), nel 1936 (da cui nasce una popolare canzone) e nel 1954 e una popolare canzone.

cieco e la grazia preziosa della sua visione di distacco buddhista, da un lato, e al contempo a rappresentare/incarnare le figure fuggevoli di artisti itineranti, il loro destino di abbandono e decadenza. Il mito si arricchisce poi nel mondo tragico del teatro dei burattini portando al centro il destino di malattia e abbandono del giovane contro il risentimento della matrigna, nato dal rifiuto di un amore inconfessabile, matrigna che acquisisce dunque centralità tragica come nel mito di Fedra, in *Sesshū Gappō ga tsuji* 撰州合邦辻 (L'incrocio di Gappō, nella regione di Settsu, 1773) di Suga Sensuke, per approdare fino al nō moderno di Mishima (*Yoroboshi*, 1960) e infine alla rivisitazione per molti tratti sconvolgente di Terayama. Ma la versione di Terayama, anche nei caratteri scelti per il nome del protagonista (corpo-veleno), si rifà anche al romanzo (*Shintokumarū* 身毒丸, 1917) scritto dal celebre studioso di folklore Orikuchi Shinobu 折口信夫 (1887-1953).

Il dramma di Terayama, collocandosi al centro di questi miti della tradizione, inanella scene come frammenti sparsi, con personaggi diversi spesso irrelati, che solo lo spettatore, attraverso immaginazione e conoscenze pregresse della vicenda, può ricucire tra loro. Aprendosi con il suono e una narrazione accompagnata dal *biwa* che evoca il mondo epico del *sekkyōbushi* nella prima scena, appare uno studente (sarà Shintokumarū?), bendato, che racconta a una studentessa:

Debbo affrettarmi. Il mio corpo è divorato dalla lebbra. Prima di morire, almeno una volta, vorrei vedere il volto della mia madre naturale. Ho trovato tracce di un infermiera che ha sue notizie ma vi son giunto dopo che quell'infermiera, l'ultimo giorno dello scorso anno, ha lasciato la casa ov'era andata in isposa portando con sé il figlio di tre anni!

Lo studente recupera una foto della madre ma quella immagine non ha il volto, e anche la studentessa è senza volto, e così si rivelano gli altri personaggi della scena; lo studente toglie la benda ma in quell'istante tutto si fa buio.

Nella scena "La fanciulla serpente", il padre di Shintokumarū va a comprare una donna ai baracconi delle meraviglie. Questa diviene la matrigna. Ma la fanciulla serpente forse è la madre:

il suo volto è umano, il corpo da bestia, quando si fa notte ne luccicano le scaglie splendenti di puro sentimento...⁷⁰

La scena seguente si svolge in una classe, Shintoku è uno scolaro ma l'insegnante di colpo si trasforma nel volto della matrigna. Shintoku corre a casa per controllare la vera natura di lei e la matrigna è lì a accoglierlo. Nella confusione tra realtà e illusione, forse nella dimensione irreali del sogno, tutto sfuma e muta come in un mondo fatato da incubo.

⁷⁰ Citato in Shimizu Y., *op. cit.*, p. 100.

Nella sesta scena “Le divinità familiari degli inferi”, Shintokumarū, bendato, appare nel mondo degli inferi. L’ingresso è un foro:

Dicono che mia madre sia morta nel partorirmi!

Cerca l’incontro con la madre morta ma, mentre sperduto è volto di spalle, dietro di lui si profila la matrigna.

Nell’ottava scena “Il sortilegio della bambola di paglia” appare una fanciulla che punta dei chiodi di legno su un fantoccio di paglia e il fantoccio rotola giù morto. Appare ancora la matrigna e pianta dei chiodi sul *sotoba* (stele funeraria lignea) in cui è tracciato il nome buddhista di Shintoku:

(Infigge un chiodo sul *sotoba* e, rivolta a Shintoku che d’un tratto si rivolta portando una mano sull’occhio destro)

ed ecco il secondo!

Sugli occhi lebbra il paesaggio si guasta

Sugli occhi lebbra il paesaggio marcisce

Shintoku si allontana accecato: viene accecato per opera della matrigna che vuole il proprio figlio, Sensaku, come erede. Shintoku, per rivalsa, tormenta il fratellastro.

Nella decima scena “Il rapimento della mamma della vita”, Shintoku che si è tramutato in matrigna, imitandone la voce si avvicina a Sensaku, lo spoglia e lo abbraccia, per trasmettergli il morbo incurabile.

Nell’undicesima scena il padre di Shintoku lamenta e si duole per il rimorso delle proprie colpe che hanno causato la malattia, una malattia covata nei baracconi delle meraviglie.

Le incuranze dei genitori son la sventura dei figli
ogni qual volta odo la campana del pellegrinaggio
un cerchio blu scoppia in singhiozzi

Il padre di Shintoku singhiozza, si dispera e inizia a impazzire nel carro dei nani invocando il figlio, il suo perdono, poi rotola giù e da nano egli ritorna alla sua statura normale.

Nella dodicesima scena di fronte all’immagine di Shintoku stanno raccolti in preghiera l’intera famiglia, padre, matrigna e Sensaku. Ma la matrigna in realtà si rivela essere Shintoku travestito ed ecco che entra in scena la matrigna vera. La matrigna e Shintoku si muovono e si guardano come l’uno rispecchiato nell’altra. La matrigna lo credeva morto ma ne percepisce la presenza dentro una grande giara blu in cui vi è un insetto, un cerambice (longicorno). La matrigna lo percepisce come presenza a lei alternativa riflessa nello specchio, il suo doppio, ma come sentisse il potere magico del carambice lo

percepisce al contempo come altro da sé riflesso in quell'immagine fallace specchiata. Così sul palcoscenico le due immagini si incrociano e il loro cuori si confondono, si trasmettono l'odio reciproco ma nell'istante successivo la matrigna si sovviene con nostalgia e affetto del figliastro soggetto alla sua crudeltà:

(d'un tratto come una giovane donna turbata dall'amore) Ah, Shintoku, perdonami. Io avrei voluto essere amata da te...

La matrigna che ha compiuto un sortilegio contro di lui, odiandolo, ora d'improvviso sente il rimorso delle crudeltà commesse contro il figliastro e prova amore. Ma Shintoku dal canto suo, così come quand'era bambino, pensa solo della madre naturale:

(come se un sortilegio si fosse spezzato) ma io sono diventato adulto troppo tardi

Shintoku avrebbe voluto rimanere fanciullo ma mentre giocava a nascondino, quando tocca a lui il turno di cercare, d'un colpo tutti gli altri ragazzi nascosti son diventati adulti.

Shintoku, stracciandosi le vesti, alla matrigna urla:

Mamma! Ancora una volta portami nel tuo grembo!

Shintoku ha chiamato la matrigna "madre" considerandola per la prima volta come tale o il suo è un errore dovuto alla cecità? La matrigna, in grave imbarazzo, è sconcertata... lei pensa che Shintoku sia morto.

(rivolta a Sensaku) Non aver paura, sai. Ormai in questa casa di maschio ci sei solo tu!

Ma nondimeno, rivolge la parola a Shintoku come se avesse cambiato idea:

Shintoku, sono io! Sono bella?

In questo frangente è come se i due personaggi, sfasati, vivessero in un sogno.

La matrigna ancora a Sensaku:

(Fa una moina, guarda Shintoku, si volge) Stai tranquillo. Shintoku ormai è morto. (E mentre lo dice appare chiaro che è impazzita) L'erede sei tu!

La matrigna è impazzita... Shintoku manifestando tutta la sua passione si straccia le vesti e le si getta addosso gridando "Inferno". E non appena la

stringe tra le braccia i capelli della matrigna in un istante sbiancano. E' il segno della sua morte o della sua follia? O il sentimento d'un amore che è forte come la morte.

Quindi, a manifestare le mille ambivalenze dei suoi sentimenti, appaiono varie madri. Il gesto di Shintoku di abbracciarla, oltre alla metamorfosi immediata della matrigna, produce l'apparizione di molte madri: la madre naturale, la matrigna, la madre **adottiva..?** Le madri, come baccanti nella tragedia di Euripide, in preda alla follia lo sbranano, uccidono Shintoku, se ne cibano.⁷¹

Finitudine e infinitudine

Nel progressivo annichilimento delle frontiere consuete del teatro, nella fase finale della sperimentazione di Terayama due linee forza sono ben percepibili: la distruzione del meccanismo psicagogico del teatro di rappresentazione e il tentativo di trasformare l'esperienza estetica e comunitaria in un vero e proprio rituale civico, trasposto nel mondo, nella vita, nella città.

In effetti, lo spettacolo *Nuhikun* 奴婢訓 (Manuale per servi, 1978) segna un'ulteriore svolta che aprirà una corrente di grande portata nei movimenti di sperimentazione del teatro in Giappone: la proiezione di eventi in luoghi immensi, di grandi proporzioni sceniche, con palcoscenici incorniciati su spazi e dimensioni grandiose. *Nuhikun* infatti nella sua prima giapponese viene proiettato nello spazio enorme del centro di commercio internazionale di Harumi, nel cuore della fiera espositiva di Tōkyō. Il testo, ispirato da una combinazione di opere di Miyazawa Kenji 宮沢賢治⁷² e l'opera di Jonathan Swift da cui prende il titolo (*Istruzioni alla servitù*),⁷³ si pone come un seguito della storia. Lo spettacolo, accompagnato dalla musica incantatoria del rock psichedelico di A. Seazer (che musica e scenografa anche molti suoi film o spettacoli), con le macchine misteriose, creazioni artistiche alla Duchamp di Kotake Nobutaka 小竹信節 (n. 1950, che collabora dal 1975 come direttore artistico anche in *Nokku*, *Ahōbune*, *Hyakunen no kodoku* etc.) si apre con il levarsi di una sorta di cortina e l'apparire in controluce di una ventina di figure strane: i servi... In un tempo mitico ideale immerso nell'armonia dell'opera di Miyazawa, nel palazzo non c'è un padrone ma i servitori – che portano i nomi di personaggi di Miyazawa: Opperu, Jobanni, Gōshu, Kanpanera ecc. – iniziano a annoiarsi e provano il desiderio di avere un padrone. Non resistendo al vuoto dell'as-

⁷¹ Citato in Shimizu Y., *op. cit.*, p. 106.

⁷² (1896-1933). Poeta e scrittore di fiabe e racconti molto amato in Giappone che unisce alla sensibilità per la natura e il mondo agricolo delle regioni del Nord (è originario di Iwate), le conoscenze scientifiche di agronomo e l'amore per le arti (pittura e musica), alla luce di una coerenza di vita e concezione fondata su una profonda fede buddhista.

⁷³ Ma anche *Les bonnes* (Le serve, 1946) di Jean Genet.

senza si inventano così il gioco per cui scelgono a turno uno di loro che faccia il padrone e gli altri gli sono soggetti: provano soddisfazione, contro il tedio e la noia, solo dall'essere sottomessi nel ruolo di dominio teatrale. Nell'attesa ingannano il tempo con meravigliose concatenazioni e la trasmissione del movimento si nutre di dialoghi sul corpo, e nella versione di Hibiya in effetti la rappresentazione è quasi totalmente muta. E' il seguito dell'utopia pallida e pura immaginata e dipinta da Miyazawa, in una versione del mondo ribaltata, che superata la spietata dialettica padrone/servo vi ripiomba per scelta stessa dei servi.

Poi portato in America e in Europa, al festival di Toga nel 1982 e infine a Parigi lo spettacolo segna l'ultima uscita oltremare della compagnia. Un ulteriore sviluppo di questo in *Remingu* (*Lemming*, 1979)

世界は壁のない1枚の地図、そしてあんたたちの行手には何もない
Il mondo è una mappa senza pareti, e la vostra destinazione è il nulla!

e infine *Hyakunen no kodoku* 百年の孤独 (Cent'anni di solitudine, 1981), ugualmente realizzati nello spazio amplissimo della fiera di Harumi.

Nel primo lo spettacolo è giocato sulle figure della parete, il foro e il labirinto, sull'abbattimento delle pareti, a cominciare dalla scatola di quattro pareti del teatro, la scoperta di cosa sta oltre la parete, la distruzione dei muri/frontiere del mondo oltre le quali si disvela il vuoto, come vuoto è dietro il telo dello schermo del cinema su cui si proiettano immagini che discendendo diventano reali. Ma dietro e oltre le pareti e la distruzione di società, ordine, leggi stanno l'anarchia, il caos, la morte.⁷⁴

Quest'ultimo, invece, vuole essere una trasposizione sulla scena del mondo di genealogie femminili in un villaggio che si ispira al celebre romanzo di G. Garcia Marquez. Lo scrittore, che incontra Terayama, a voce si dichiara onorato che l'originale artista giapponese voglia trasporre il suo bestseller mondiale in scena e in film ma poi l'agente dello scrittore opporrà resistenze a concedere la licenza⁷⁵ e la trasposizione cinematografica viene intitolata *Saraba, hakobune* (Addio, arca), mentre l'assenso potrà venire solo dopo la morte di Terayama.

Lo spettacolo strutturato con quattro palcoscenici satellite collegati a uno grande centrale, con una sorta di torre di Babele/purgatorio dantesco, negli spazi enormi della fiera è metafora visuale dell'universo di leggenda del romanzo ma proiettato dalla bidimensionalità della scrittura alla pentadimensionalità del teatro allestito da Terayama.

Lo spettacolo si produce seguendo un complesso grafico tramite eventi

⁷⁴ Shimizu Y., *op. cit.*, pp. 114-126.

⁷⁵ Testimonianza di Yamaguchi Masao, in *Terayama Shūji*, Shinchō Nihon bungaku arubamu, cit., p. 102.

paralleli e simultanei che si svolgono sui cinque palcoscenici con l'azione unificante all'inizio della "canzone del telaio", a metà percorso dell'epidemia di sonno che invade il villaggio, dalla "canzone degli uomini", e nel finale delle musiche della sagra con il ritmo dei tamburi (*wadaiko*) e le fiaccole che richiamano le anime dei morti/antenati: susseguirsi fuggevole e mai interamente percettibile di lacerti, attimi di vita, sensazioni di gioco, meraviglia, ricordi sfuggenti, oblii indesiderati, squarciarsi di aperture che sembrano rompere lo spazio, tutto sfumato nello scenario finale intriso della fuggevolezza del mondo.⁷⁶

Terayama riassume così, efficacemente, declinando nei diversi passaggi fasi e sfaccettature le tappe della sua parabola teatrale di sperimentazione:

Un teatro senza attori e un teatro in cui chiunque è attore; un teatro senza edificio teatrale e un teatro in cui ogni luogo è luogo teatrale; un teatro in cui non ci sono spettatori e un teatro in cui a vicenda ci si scambia trasformandosi in spettatori; un teatro per la città; un teatro in visita presso singole abitazioni; un teatro epistolare; un teatro a porte chiuse; un teatro al telefono...⁷⁷

Capace di trasformarsi in mille guise, si manifesta anche in queste continue evoluzioni l'ampia escursione linguistica modulata a seconda dei generi, dei contesti, degli effetti narrativi desiderati.

Le sue condizioni di salute, risalenti alla malattia sofferta in gioventù, dal 1979 peggiorano e si ripresentano nel 1981 fino alla morte.

Matsu del locale di sushi è morta in un incidente stradale. La hostess Mari è morta suicida, mio padre Hachirō è morto di malattia in guerra. Mio cugino Tatsuo è morto trafitto; Nakahata, del mio stesso gruppo letterario, è morto di cancro, senza raggiungere la celebrità. Sawada, il cameraman mio compagno di scuola, è morto colpito da una pallottola vagante in Vietnam; Yoshie, mia vicina d'appartamento, è morta annegata.

Io penso che morirò di cirrosi epatica. Solo questo è chiaro. Ma non per questo desidero che mi sia allestita una tomba.

La mia tomba, è sufficiente che siano le mie parole...⁷⁸

Il suo straordinario lascito di creativo rimane interamente consegnato alle sole profonde radici e ragioni dell'avanguardia.⁷⁹

Prima di morire lascia i seguenti versi pubblicati nello Asahi shinbun, *Natsu-*

⁷⁶ Shimizu Y., *op. cit.*, pp. 156-173.

⁷⁷ "Meiro to shikai". Citato in Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., p. 154.

⁷⁸ Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 7-32. Senda A., *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 135-158.

⁷⁹ *Gendai engeki 60's-90's*, *Bessatsu Taiyō*, Tōkyō, Heibonsha, 14.3.1991, pp. 14-17.

kashi no wagaya 懐かしのわが家 (La mia casa per cui provo nostalgia) poi raccolto in *Hakaba made nanmairu* 墓場まで何マイル (Quante miglia fino alla tomba, 1983):

昭和十年十二月十日に / ぼくは不完全な死体として生まれ / 何十年かかって / 完全な死体となるのである / そのときが来たら / ぼくは思いあたるだろう / 青森県浦町字橋本の / 小さな陽のいい家の庭で / 外に向かって育ちすぎた桜の木が / 内部から成長をはじめるときが来たことを …

子供の頃、ぼくは / 汽車の口真似が上手かった / ぼくは / 世界の涯てが / 自分自身の夢のなかにしかないことを / 知っていたのだ

Il 10 dicembre 1935 [Shōwa 10] io sono nato come cadavere imperfetto / impiegando decine d'anni / diventerò cadavere perfetto / Quando verrà quel momento / certo me ne rammenterò: / che è giunto il momento in cui / nel giardino di una casetta soleggiata / a Jihashimoto, quartiere Ura provincia d'Aomori / l'albero di ciliegio / fin troppo propagato verso l'esterno / comincerà a crescere dal suo interno...

Da bambino, io / ero bravo a imitare il suono della locomotiva / Sapevo che / la fine del mondo / non è che dentro i propri sogni

Nel tredicesimo anniversario della morte (1995) verrà istituito dalla casa editrice Sunagoya shobō 砂子屋書房 un premio di tanka a lui dedicato, e una casa-centro a suo nome sorge nella città di Misawa (1997). I suoi tanka inediti vengono pubblicati postumi da Iwanami shoten sotto il titolo *Gesshoku shokan* 月蝕書簡 (Epistole d'esclisse di luna) a cura di Tanaka Michi 田中未知.

BETSUYAKU MINORU:
IL TEATRO E L'ASSURDO QUOTIDIANO

Cinzia Coden

...Quanto all'efficacia della parola, dopo aver ridotto la lunghezza delle frasi, non le do quasi più peso. Le battute famose, le parole che nascono da dentro, per quanto possibile, le elimino. Con la sola apparizione dell'attore sul palcoscenico emergono nitidi il fronte e il retro dello spazio. Lì, un'operazione concreta, un gesto come ad esempio, il mangiare, fino a che punto riesce a assumere su di sé la realtà del senso del vivere? Ho l'impressione che questo sia un problema in termini di teatralità...Ora si tratta di capire se dicendo 'Mi passi quello per favore' o 'Quello sta per cadere, spostalo in là' si riesca a fare teatro oppure no. Solo questo genere di battute, sono le parole su cui si può confidare...¹

Betsuyaku Minoru è autore di uno dei "primi drammi postmoderni del Giappone", di notevole importanza nell'ambito del movimento post-*shingeki*, intitolato *Zō 象* (*L'elefante*, 1962). È considerato il maggior esponente del teatro dell'assurdo in Giappone per la composizione ininterrotta e altamente prolifica di una lunga serie di "drammi metafisici".²

Betsuyaku racconta che prima dell'avvento del teatro dell'assurdo in Giappone, negli anni '60, un decennio in ritardo, le opere teatrali preesistenti avevano una struttura piuttosto semplice, "senz'arte" e sembravano inadatte alla elaborazione dei moti dell'animo umano. Le giovani generazioni degli anni '50 e '60 non ritenevano stimolanti la narrativa o la poesia loro contemporanee e preferivano la carica rinnovatrice del cinema. All'epoca, per Betsuyaku, insoddisfatto del realismo socialista di stampo accentuatamente politico e alla ricerca di una forma adatta a descrivere i sentimenti interiori degli esseri umani, la scoperta di Samuel Beckett (1906-1989) e Eugène Ionesco (1909-1994) sembra offrire la possibilità di creare nel teatro ciò che è già stato sperimentato nel cinema.³ Il teatro moderno di stampo europeo presente in Giappone in

¹ Betsuyaku citato in Senda A., *Gekiteki runessansu - Engeki wa kataru*, Tōkyō, Liburopōto, 1983, p. 123.

² G. David Goodman, *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 185. Il testo di Goodman include anche la traduzione di *Zō*.

³ Betsuyaku intervistato da Robert Rolf, "Out of the Sixties, Shimizu Kunio and Betsuyaku

questo periodo appare piuttosto sterile e Betsuyaku si sente maggiormente attratto e in sintonia con i temi e gli aspetti relativi alla vita umana affrontati nel teatro di Beckett, dove piuttosto che la distinzione tra bene e male emergono situazioni misteriose e insensate.⁴ *Aspettando Godot* (1952) di Beckett viene portato in scena in Giappone negli anni '60, in seguito alla pubblicazione della traduzione in giapponese nel 1956. Le opere di Betsuyaku rivelano molti aspetti comuni con il teatro dell'assurdo, per quanto in una forma più raffinata, per il procedimento adottato nel rappresentare la realtà escludendo l'umanesimo e il razionalismo del teatro moderno. Secondo Betsuyaku, l'assurdo viene accettato in modo naturale dai giapponesi che non credono che il mondo si sviluppi attenendosi al principio della logica. Betsuyaku sottolinea che, nonostante la drammaturgia del teatro dell'assurdo in Europa sembri essere scomparsa dopo la morte di Beckett, nel caso del Giappone, il teatro dell'assurdo di importazione, col tempo viene reso quotidiano assumendo delle forme adatte ad affrontare problemi attuali quali quelli degli anziani e dei malati. Le opere di Betsuyaku *Zō* o *Byōki* 病気 (*Malattia*, 1981) ne sono un esempio.⁵

La scelta di Betsuyaku di portare in scena le sue opere in un teatro di stile 'tipico' occidentale, sin all'inizio della sua carriera, appare conservatrice se paragonata alle scelte di altri suoi contemporanei. Per la scenografia dei suoi allestimenti sono sufficienti un palco con al centro un tavolo, sedie, un palo del telefono o una buca della posta, che possano funzionare come l'albero nell'opera di Beckett.⁶ La scena volutamente spoglia, il continuo andare avanti al limite delle forze per raggiungere un luogo altro, in opere come *Idō* 移動 (*Lo spostamento*, 1971), e i riferimenti alla cultura occidentale, presentano dei punti in comune con la biografia di Betsuyaku Minoru che nasce nel 1937 nell'ex colonia giapponese della Manciuria, nel nord della Cina.

Il drammaturgo nel 1958 si iscrive alla facoltà di economia politica dell'Università Waseda che assicura le maggiori probabilità di trovare lavoro, con l'intenzione di diventare giornalista per sostenere la famiglia.⁷ Partecipa alle attività del circolo teatrale dell'università denominato Jiyū butai 自由舞台 (Palco della libertà). Al terzo anno, con la leadership di Suzuki Tadashi 鈴木忠志 (n. 1939), il Jiyū butai perde la sua spiccata impronta originaria di sinistra.⁸ Dopo aver visto andare in frantumi le utopie dell'imperialismo

Minoru", *Journal of the Yokohama National University*, 35, n. 2, Yokohama, Yokohama National University, 1988, pp. 94-95.

⁴ Betsuyaku intervistato da Tanaka Nobuko, *Japan Times*, Tōkyō, 22 marzo 2007.

⁵ Betsuyaku M., *Theatre Now*, Tōkyō, Adzki, 2003, p. 28.

⁶ Betsuyaku M., *Soyosoyo zoku no hanran*, Tōkyō, San'ichi shobō, 1971, p. 273.

⁷ Ogasawara Masao, "Betsuyaku Minoru to no seishun" in *Betsuyaku Minoru no sekai*, Bessatsu Shinpyō, Tōkyō, Shinpyōsha, 1980, pp. 71-73; Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 119.

⁸ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 121-123.

giapponese, Betsuyaku si dedica all'attivismo politico partecipando alle lotte di opposizione ai Trattati di Sicurezza (Anpo) con gli Stati Uniti, tuttavia l'ideologia di sinistra diffusa in quegli anni non si riflette direttamente nelle sue opere. Il movimento di sostegno alle lotte Anpo suscita un diffuso senso di leggerezza, di liberazione, fondamentale per rischiarare l'aspetto lugubre e demoralizzante della sinistra fino a quegli anni.⁹

Fino all'epoca, l'idea di letteratura e umanità appare articolata su basi piccolo borghesi, con delle sfumature tendenti al concetto dell'arte fine a se stessa. In questo periodo è diffusa la critica al romanzo in prima persona (*watakushishōsetsu* 私小説) basata sulla convinzione della necessità di introdurre un punto di vista sociale. Betsuyaku riconosce l'ortodossia di tale opinione, seppur con un certo livello di frustrazione, considerandola restrittiva nei confronti di altre forme di teatro. Inoltre, già nel cinema che, all'epoca, risulta essere più stimolante della letteratura e del teatro, si ritrova "l'espressione di un'umanità in maniera molto più libera da costrizioni".¹⁰ In particolare, *Occhio per occhio* (*Oeil pour Oeil*, 1957) di André Cayatte (1909-1989), proiettato in Giappone nel 1958, suscita in Betsuyaku un forte interesse per il tema presentato del conflitto inesauribile e insolubile, paragonabile, in un certo senso, a "una deformazione della teoria del conflitto del realismo socialista." Questa opera gli fa intravedere la possibilità di elaborare un 'processo' di scrittura che non prevede un superamento, una 'sintesi' in senso hegeliano dei problemi, ma che rimane in sospeso e insolubile.

Nel 1961, per circa ottanta giorni, Betsuyaku partecipa alle proteste di Nijima che contano sulla partecipazione di studenti da tutto il paese per sostenere l'opposizione degli abitanti dell'isola alla costruzione di una base missilistica americana e alle relative esercitazioni. Gli avvenimenti, seguiti anche dal reporter Ishida Ikuo 石田郁夫 (1933-1993) sono vissuti in un'atmosfera irrealistica e sia il territorio stesso, sia la presenza della destra sembrano svolgere la funzione di elemento propulsore. Betsuyaku propone una sua strategia, pur senza successo.¹¹ Al ritorno da Nijima, dopo aver lasciato l'università per l'impossibilità di pagare le rette, Betsuyaku comincia a scrivere drammi per il gruppo teatrale studentesco. Dalla fine del 1961 comincia a lavorare come segretario nel sindacato dei lavoratori lasciandolo solo nel 1967 dopo aver ricevuto il premio Kishida per la drammaturgia con *Macchi uri no shōjo* マッチ売りの少女 (*La piccola fiammiferaria*) e *Akai tori no iru fūkei* 赤い鳥のいる風景 (*Paesaggio con un uccello rosso*) non essendo più necessario provvedere al sostentamento della famiglia.

⁹ Si veda l'intervista condotta da R. Rolf, "Out of the Sixties, Shimizu Kunio and Betsuyaku Minoru", cit., pp. 100-101.

¹⁰ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 126-127.

¹¹ Tsukimura Yoshiyuki, "Ikkai no gakusei, ikkai no seishin" in *Betsuyaku Minoru no sekai*, cit., pp. 76-79; Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 123-124.

Ōzasa Yoshio afferma che, durante le dimostrazioni a Nijima, Betsuyaku “vede tutto quello che è necessario vedere” e né nell’opera prima, composta subito dopo gli eventi, né nelle opere successive traspare alcuna intenzione politica esplicita. Uchida Yōichi deduce che il senso di distacco, sia nei confronti dell’esperienza imperialistica in Manciuria, sia nei confronti del movimento di sinistra, determinano lo scetticismo di Betsuyaku nei confronti di tutti i sistemi. Al contrario Yuasa Masako sottolinea il riflettersi della carica politica della gioventù negli aspetti del teatro dell’assurdo del suo lavoro.¹² Ad avvalorare questa opinione vi è anche il suo impegno nell’ambito dell’Associazione dei drammaturghi giapponesi, in qualità di presidente, con l’intento di porre rimedio a una situazione in cui “la posizione dei drammaturghi è estremamente debole, ambigua dal punto di vista sociale e misera dal punto di vista economico”. In particolare la rivista mensile collegata all’associazione, intitolata *Serifu no jidai* せりふの時代, nasce nel 1996 per la pubblicazione di testi drammaturgici. Al di là delle aspettative riesce a ribaltare le previsioni di bilancio in rosso con le quali ha preso avvio. Inoltre l’associazione ha istituito un sistema che fissa un modello di contratto con le tariffe per gli allestimenti, tutelando i diritti dei drammaturghi anche a livello internazionale. È importante il ruolo svolto dall’associazione nell’ambito della promozione dei drammaturghi e degli scambi culturali organizzando dei festival e attraverso la creazione di una serie di pubblicazioni in inglese e francese anche con il contributo del Ministero per la Cultura.¹³

Nonostante, agli inizi, la compagnia Jiyū butai non ottenga molti apprezzamenti e Betsuyaku non aspiri a diventare drammaturgo, successivamente si cimenta nella scrittura drammaturgica, per testare le sue idee, su richiesta di Suzuki Tadashi che vuole creare una compagnia professionista con l’attore Ono Seki 小野碩. La prima opera scritta da Betsuyaku, al secondo anno di università, e messa in scena da Suzuki Tadashi è *Kashima ari* 貸間あり (*Camere in affitto*). L’opera, dai tratti comici e ricca di *nonsense*, priva di elementi psicologici, si sviluppa attraverso i dialoghi di una vedova che, pur costretta ad affittare le stanze della sua abitazione, rifiuta un giovane perché non sposato.¹⁴

L’opera successiva *A to B to hitori no onna* AとBと一人の女 (*A e B e una donna*, 1961) ottiene maggior attenzione. Racconta di una discussione accesa tra due uomini indicati solo con le lettere A e B, in un altercalarsi di

¹² Ōzasa Yoshio, *Dōjidai engeki to sakkatachi*, Tōkyō, Gekishobō, 1980, p. 61; Uchida Yōichi, *Half a Century of Japanese Theater, Half a Century of Japanese Theater VI 1960s Part 1*, Tōkyō, Kinokuniya Company Ltd., 2004, p. 255; Yuasa Masako, “A Corpse with feet by Betsuyaku Minoru”, *Asian Theatre Journal*, vol. 14, primavera 1997, Honolulu, University of Hawai’i Press, p. 8.

¹³ Betsuyaku M., *Theatre Now*, cit., pp. 21-23.

¹⁴ Suzuki Tadashi, “Shōjosaku izen” in *Betsuyaku Minoru no sekai*, cit., p. 74.

derisioni e sbeffeggiamenti che, nonostante in un primo momento si evolvano nella richiesta di B di essere ucciso da A, segue un capovolgimento della situazione che si conclude con l'uccisione di A da parte del personaggio B.

L'anno seguente Betsuyaku con la pièce *Zō* affronta la tragedia causata dalla bomba atomica prendendo spunto dalle foto di Domon Ken 土門拳 (1909-1990) in cui un uomo vende i vasi e le tazze deformate dall'esplosione nucleare, disposti su una stuoia sulla strada. L'uomo si mette in posa e offre la visione dei cheloidi sul suo corpo ai militari americani che lo fotografano. Sulla base di questo modello Betsuyaku crea la scena in cui il protagonista racconta al nipote, anch'egli vittima della bomba atomica, del suo progetto di ritornare nella città di Hiroshima, tagliarsi le vene e mettere in mostra il suo corpo ricoperto di sangue. Questo gesto nasce forse dalla disperazione provocata da anni di sopportazione, allo strenuo delle forze, della sua dolorosa condizione. In questa opera Betsuyaku intende esprimere la vitalità posseduta dal malato, che viene chiamato in modo spregiativo "uomo dei cheloidi", per aver rivelato al mondo i segni della sua sofferenza.¹⁵ All'epoca, la pièce non riceve critiche favorevoli dagli esperti del settore perché questo tentativo viene interpretato come un "mettersi in mostra" e il protagonista viene considerato come uno "spirito enigmatico", i cui intenti rimangono inscrutabili, al punto da suscitare il dubbio che celino un giudizio positivo sul lancio della bomba atomica. In seguito, l'opera viene accettata anche dai promotori del movimento per i diritti degli *hibakusha*, ovvero le persone colpite dagli effetti della bomba atomica. In particolare viene sottolineato il comportamento combattivo dell'anziano che incita all'attivismo sociale rispetto al giovane nipote che appare rassegnato e privo di spirito di iniziativa.¹⁶

In seguito, nel 1964, *Zō* viene portato in scena dalla compagnia Haiyūza 俳優座 e poi nuovamente nel 1965, da parte del Seinen geijutsu gekijō 青年芸術劇場 abbreviato in Seigei, con Tokita Fujio 常田富士男 (n. 1937) nella parte del malato.¹⁷ Il 1962 con *Zō* segna dunque il punto di svolta per Betsuyaku che, superati i tentennamenti determinati dalla partecipazione alle lotte Anpo, decide di scrivere degli stati d'animo senza restrizioni, abbandonando il realismo socialista che contraddistingue il modo di fare teatro dell'epoca. L'opera è indicativa dell'acquisita capacità di trattare i testi in modo schietto dal punto di vista emotivo. Ricordando i dialoghi che rivelano i moti dell'animo, Betsuyaku precisa che ora li eviterebbe in quanto sono piuttosto imbarazzanti e "dovuti all'impetuosità giovanile". Per una decina di anni dopo questo

¹⁵ Betsuyaku Minoru, *Serifu no fūkei*, Tōkyō, Hakuishisha, 1984, pp. 114-115. La raccolta di saggi prende il titolo dagli articoli pubblicati ogni giovedì sull'edizione serale del quotidiano *Asahi shinbun*, dal maggio 1980 all'aprile 1981.

¹⁶ D. Goodman, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ Le versioni di *Zō* portate in scena recentemente si basano sul copione degli allestimenti del Seigei poiché è andato perso l'originale.

lavoro Betsuyaku dichiara che il livello delle sue nuove opere viene definito per comparazione con *Zō* e che egli stesso, nel comporre i nuovi testi prova una ripugnanza per quei dialoghi carichi di sentimentalismo, perciò in seguito cerca di perfezionare la forma dialogata rendendo lo stile compositivo sempre più asciutto fino a eliminare l'espressione dei moti dell'animo.¹⁸ Poiché l'azione sul palco è quasi nulla e la narrazione quasi inesistente, sono i dialoghi a sostenere la tensione drammatica sospingendola verso la conclusione tragicamente ironica. Grazie alla ripetizione di frasi e parole chiave, il linguaggio quotidiano si trasforma in strumento ipnotico che cattura l'attenzione del pubblico conducendolo fino a una guglia emozionale. L'abilità di Suzuki di dirigere Ono nel ruolo del malato, riuscendo a dare corpo a un personaggio al limite della pazzia, segna uno dei momenti in cui la collaborazione con Betsuyaku funziona al meglio. *Zō* rivela l'evidente influsso di Beckett e riprende il senso di futilità e la mancanza di speranza dell'uomo, l'oscurità e il pessimismo tipici di molti drammi del teatro dell'assurdo. Nella stesura di questa opera vi è anche l'influsso del racconto *Un digiunatore* (1922) di Franz Kafka (1883-1924). Per comprendere la situazione dell'epoca, Betsuyaku ritiene importante saper cogliere le sfumature relative alla rappresentazione di un'esistenza tragica che però, se vista dal di fuori, appare addirittura comica. L'attore Ono Seki incarna lo spirito degli anni '60 in grado di abbracciare la tragicità dell'esistenza, includendo aspetti negativi dell'essere umano al limite dell'assurdità e in seguito al suo suicidio qualche anno più tardi verrà a mancare un elemento fondamentale all'interno del gruppo teatrale.¹⁹

Nel 1966 Betsuyaku, con Suzuki Tadashi e Ono Seki, fonda il Waseda shōgekijō 早稲田小劇場 (chiamato SCOT a partire dal 1984) e per i due anni successivi partecipa alle attività della compagnia come drammaturgo. Il Waseda shōgekijō debutta nel 1966 con la sua opera *Mon* 門 (*Il cancello*), diretta da Suzuki Tadashi che si avvia a diventare uno dei registi più importanti nel movimento post-*shingeki*.

Nello stesso anno con *La piccola fiammiferaia* vengono messe a nudo le ansie degli strati inferiori della classe media urbana. L'opera trae ispirazione dall'omonima fiaba di Hans Christian Andersen (1805-1875), ma è collocata nella realtà giapponese dell'epoca attraverso la giustapposizione della versione originale con un insolito incontro tra una coppia di mezza età che ha perso una figlia di sette anni in un incidente stradale e una giovane sconosciuta che si presenta a casa loro una sera dichiarandosi loro figlia. La giovane ricorda aneddoti dolorosi della sua vita da fiammiferaia collocandoli temporalmente negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra mondiale. L'atmosfera si carica di tensione e diventa irreali per la sovrapposizione

¹⁸ Betsuyaku M., *Theatre Now*, cit., pp. 32-34.

¹⁹ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 128

dei ricordi inerenti alla fiaba che possono essere condivisi dal pubblico in sala. Betsuyaku spiega che questo procedimento, che permette di collegare il vissuto personale del pubblico con la vicenda presentata sulla scena, arricchisce la spazialità semplice e nuda dello spazio di stampo beckettiano, proiettandola a livello multidimensionale. Nel bel mezzo del disorientamento creato dall'intrusione della giovane e del fratello, la coppia ricorda un paesaggio bucolico "sulla collina", le nuvole bianche in contrasto con il cielo azzurro, una mucca color cenere, morta sul fianco della strada e il tarassaco "forse in fiore". Betsuyaku contrappone all'uso di questa immagine comune, il termine "forse" ammantando di un velo di incertezza la fioritura del tarassaco per sottolineare la finzione della scena e il suo essere un frammento della realtà.²⁰ L'irruzione della giovane introduce un elemento della vita di strada nel quotidiano della coppia che sembra isolata e intrappolata in una ripetitiva serie di riti privi di significato. L'opera può essere letta come una critica al sistema imperiale e la denuncia di uno stato di confusione morale in cui il compromesso e le difficoltà hanno deprivato della capacità di convivere con il caos senza ricorrere a gesti compulsivi di difesa e alienazione.²¹

Il riferimento a Andersen che si ritrova nell'opera deriva da una serie di opere che influenzano Betsuyaku da bambino: le fiabe dei fratelli Grimm, *Peter Pan* (1904) di J. M. Barrie (1860-1937) e *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908) sono esperienze infantili che gli lasciano una forte impressione quasi a livello fisico.²² Oltre alla letteratura per l'infanzia, durante le scuole superiori a Nagano, comincia a studiare inglese, a leggere Kafka, Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933), partecipa al circolo di ricerca su Fedor Dostoevskij (1821-1881) e per approfondire, anche alle sessioni di studio della Bibbia presso una chiesa cristiana che gli trasmettono un certo "spirito ironico" di matrice protestante. Gli stimoli ricevuti da questi autori hanno formato un'amalgama con il suo spiccato interesse per Beckett e Ionesco.

L'opera *Akai tori no iru fūkei* (1967) si ispira a un dipinto di Uehara Shōzō 上原正三 con dei corvi rossi che sorvolano la città al tramonto. Betsuyaku, che ama molto questo quadro, nutre sin da giovane una passione per l'arte tanto da aspirare a una carriera da pittore professionista. Il sipario si apre sulla scena di un funerale in cui due fratelli si trovano davanti alle bare dei genitori suicidatisi, forse a causa di debiti contratti con un misterioso uomo di passaggio. Tra i personaggi sulla scena si riconoscono vari membri della comunità locale, il sindaco che presiede ai funerali e anche una commissione di un'altra città che è stata incorporata, intenti a organizzare un festival carne-

²⁰ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 118-119.

²¹ R. Rolf, *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992, p. 17. Per la traduzione di Rolf dell'opera si veda nel libro "The Little Match Girl", pp. 27-51.

²² Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 111.

valesco. Tuttavia, proprio durante lo svolgimento degli eventi festivi, i cittadini partecipanti sono turbati dalla comparsa di condannati a morte sorvegliati da guardie. Lo sconosciuto viaggiatore narra delle vicissitudini che lo hanno spinto a diventare usuraio e della sua solitudine, proponendo alla figlia della coppia debitrice di sposarlo evitando in questo modo di dover saldare il debito. La giovane rifiuta promettendo di restituire il denaro. Tuttavia, i guai con la legge del fratello mettono in discussione la possibilità di rispettare l'impegno perché l'uomo ha un'assenza ingiustificata dal lavoro di dieci giorni e inoltre ha deciso di scappare per evitare la cattura per un furto e un omicidio che ha commesso. I concittadini si mobilitano per ottenere una riduzione di pena, ma la sorella si oppone dichiarando la necessità di farsi carico della punizione nella sua totalità. Ciononostante la donna sta architettando in segreto la sua fuga, che fallisce perché l'uomo viene ucciso proprio a un passo dal compimento. Nella scena finale in cui la donna, davanti al cadavere del fratello, rinnova la promessa di vivere in modo da riuscire a restituire il denaro di cui i genitori si sono resi debitori, secondo Betsuyaku, rivela non solo un risentimento inevitabile nei confronti del destino che ha segnato la tragica fine del fratello, ma allo stesso tempo non mette allo scoperto i sentimenti, proprio perché consapevole della complessità della sua condizione. Sottolinea l'intenzione della donna di apparire ineccepibile e generosa nei confronti dei vicini, prodigandosi in gentili attenzioni nella ripetitività del gesto quotidiano, con sfumature che possono essere colte solo da uno sguardo attento.²³ La penosa situazione, la colpa da purgare nel tempo, può essere immaginata grazie all'allusione alla pioggia che accompagna le scene, definita "fastidiosa" dalla sorella.

Betsuyaku sottolinea l'importanza storica dell'elaborazione del "metodo Suzuki Tadashi": la profonda conoscenza del teatro da parte di Suzuki gli permette di riporre la propria fiducia sul regista dotato di capacità indiscusse. Tuttavia, secondo Betsuyaku, proprio le sue notevoli abilità, a lungo andare, rappresentano un limite alla cooperazione dei due e col tempo, infatti, emergono diverse prospettive. Per un paio di anni dalla messinscena di *Macchiuri no shōjo*, continuano a ricercare la complementarità l'uno dell'altro. L'approccio di Suzuki, all'epoca, si fonda sulla predilezione data dal regista alla metodologia, che mira a applicare una struttura in modo impulsivo e rapido. Suzuki si aspetta un testo elaborato inconsciamente da Betsuyaku, sul quale poi articolare la struttura teatrale. Ad un certo punto Betsuyaku non ritiene che tale metodo sia più fattibile e non riesce più a fondare la sua drammaturgia solo sulla rivelazione dei sentimenti in modo diretto e onesto, ma piuttosto sente la necessità di avviare il percorso di ricerca di un metodo creativo alternativo.²⁴ Pertanto nel 1968, il drammaturgo si allontana dal Waseda shōgekijō per intraprendere una carriera indipendente.

²³ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 120-121.

²⁴ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 130, 132.

Sebbene i drammaturghi della generazione precedente a Betsuyaku lavorino principalmente senza essere legati a una compagnia, tra i giovani drammaturghi contemporanei vi è ancor più la tendenza di occuparsi direttamente della regia dei testi scritti. Nonostante ciò, Betsuyaku afferma di non sentirsi a proprio agio all'interno di un'organizzazione, forse a causa del disagio provato nel periodo del Jiyū butai. Pur nutrendo una collaborazione prolifica con il critico e drammaturgo Yamazaki Masakazu 山崎正和 (n. 1934) e il regista Sueki Toshifumi 末木利文, Betsuyaku lavora fundamentalmente come drammaturgo indipendente. Seppure con l'età la consegna dei copioni alle compagnie teatrali non sia così puntuale come agli inizi, Betsuyaku è un drammaturgo estremamente prolifico, che continua a pubblicare due o tre testi ogni anno, per un totale che supera le centotrenta opere teatrali. In occasione del suo settantesimo compleanno, Betsuyaku stesso, nel depliant del festival in suo onore, annota che si prefigge di superare il record giapponese del drammaturgo Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 (1755-1829) di centotrentasette.

I titoli delle opere teatrali, anche per l'infanzia, di Betsuyaku sono suddivisibili in tre categorie. La prima comprende titoli "usuali" come: *Zō, Aru betsuna hanashi* ある別な話 (*Un altro discorso*, 1962), *Kaigi* 会議 (*La riunione*, 1982). Il secondo gruppo include titoli derivati da opere e atmosfere occidentali come: *Datenshi* 墮天使 (*Angeli caduti*, 1966), *Fushigi no kuni no Arisu* 不思議の国のアリス (*Alice nel paese delle meraviglie*, 1970), *Chiisana ie to gonin no shinshi* 小さな家と五人の紳士 (*Una piccola casa e cinque gentiluomini*, 1979), *Tamago no naka no Shirayukihime* 卵の中の白雪姫 (*Biancaneve dentro l'uovo*, 1988), *Dorakyura hakushaku no aki* ドラキュラ伯爵の秋 (*L'autunno del conte Dracula*, 1989), *Nemureru mori no bijo* 眠れる森の美女 (*La bella addormentata nel bosco*, 1990), *Yūenchi no shisō* 遊園地の思想 (*Il pensiero del parco dei divertimenti*, 1996) e *Saratte itte yo Pītaa Pan* さらって行ってよピーターパン (*Peter Pan, portami via!*, 1997). La terza tipologia è rappresentata da titoli ispirati da proverbi, filastrocche, scioglilingua e espressioni tipicamente giapponesi come: *Chirimo tsumoreba* ちりもつもれば (*Molti pochi (fanno un assai)*, 1991), *Tenjinsama no hosomichi* 天神さまのほそみち (*Il sentiero verso il dio Tenjin*, 1997) tratto dalla filastrocca per bambini *Tōryanse*.

Tuttavia, spesso il titolo e il contenuto delle opere non concordano e seppure il titolo sia occidentalizzante, i temi trattati possono essere prettamente legati al Giappone.²⁵ In ogni caso queste tre categorie offrono un esempio del ricco tessuto di relazioni culturali tra Giappone e Occidente presente nella drammaturgia di Betsuyaku.

Tra i fili conduttori dell'attività drammaturgica di Betsuyaku vi è una dichiarata attrazione nei confronti della realtà urbana, sin dall'opera *Zō* in cui

²⁵ Ōzasa Yoshio, *Tōkyō Hatsudai engeki yawa*, Tōkyō, Shinsuisha, 2006, pp. 156-158.

appare “quella città” in cui il sopravvissuto alla bomba di Hiroshima si reca per mettere in mostra il proprio corpo deturpato. L'autore annovera fra i suoi lavori creati al fine di esplorare il tema urbano: *Supai monogatari* スパイものがたり (*Storia di una spia*, 1970), *Fushigi no kuni no Arisu, Ai amu Arisu* アイ・アム・アリス (*I am Alice*, 1970), *Machi to hikōsen* 街と飛行船 (*La città e il dirigibile*, 1970), *Soyosoyozoku no hanran* そよそよ族の叛乱 (*La rivolta della stirpe Soyosoyo*, 1971). In Giappone non esiste uno spazio neutrale rappresentato dalla città, ma piuttosto uno spazio pubblico illimitato con cui si confronta “il luogo dell'io” confinato entro le mura domestiche. Si pone pertanto un confronto diretto tra l'“io” del singolo e il “pubblico”, a differenza dell'Occidente, in cui la città adempie al compito di garantire la continuità tra la sfera individuale e quella pubblica. Le relazioni sociali che si instaurano entro tale tessuto urbano sembrano essere “molto indefinite” e pertanto difficili da trattare in un testo drammatico. Ogni città possiede un “dinamismo”, una “filosofia” e un “meccanismo” propri che la distinguono dalle altre. Il processo creato da Betsuyaku di trasporre il “respiro” tipico di una città sulla scena, attraverso la scrittura drammaturgica, corrisponde a un “trattato teatrale” in cui l'attore si assume il ruolo della città di “garantire la continuità tra l'io individuale e il pubblico”.²⁶

Nella scena iniziale dell'opera *I am Alice*, l'omonima protagonista accompagna il re e la sua corte ma viene successivamente bandita sia dal potere monarchico, sia da un inviato del comitato amministrativo della Repubblica con l'accusa di aver cospirato alla ribellione contro il governo. Il bando, ingiustificato, sembra derivare dal fatto stesso di “essere Alice”. Se noi “veniamo ostracizzati, impieghiamo tutte le nostre energie per assicurarci perlomeno la situazione attuale, cercando di tenerci la casa, il lavoro, la carta d'identità, l'abbonamento, la targhetta con il nostro nome e i familiari”, tuttavia Alice non appare avvilita a causa dell'esilio che le è stato imposto, per la sua abitudine all'infelicità che la priva di qualsiasi appiglio che possa fornire indicazioni per cogliere il peggioramento della sua situazione già di per sé misera. La presenza di Alice che “è totalmente indifferente” al fatto di essere posta al bando perché non possiede un “senso di appartenenza,” mira a far riflettere sulla condizione contemporanea in cui l'alienazione dal mondo circostante avviene subdolamente e un poco alla volta.²⁷

In *Machi to hikōsen*, Betsuyaku si avvicina a un'analisi del rapporto con la metropoli che sembra offrire una via di fuga, nel momento in cui si comincia a porre in discussione il ruolo del paese natio (*furusato* 故郷). L'opera tratta del

²⁶ Betsuyaku M., “Machi to gishiki”, originariamente sul depliant dell'opera *Waga machi* presso lo Haiyū shōgekijō e incluso nella raccolta di saggi intitolata *Kotoba he no senjutsu - Betsuyaku Minoru hyōronshū*, Tōkyō, Karasu shobō, 1972, pp. 294-296.

²⁷ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 124-125.

ricordo di un uomo che si reca a scuola pensando che sia un giorno lavorativo, ma non ci trova nessuno perché è domenica e perde i sensi, ma riesce a scampare alla morte grazie a un custode della scuola che lo salva. L'opera cerca di analizzare il ruolo del "caso" nella vita umana, un tema profondo che coinvolge anche la sfera divina. Nel dramma vuole sottolineare il frangente in cui l'individuo si ritrova nella sua solitudine e per contrasto comincia a pensare al paese natio dove questi dubbi sembrano svanire.²⁸ L'analisi di Betsuyaku parte dal secondo dopoguerra, nella fase di crescita economica giapponese, periodo in cui una moltitudine di individui si sposta a vivere nelle metropoli creando una seconda comunità (*sonraku kyōdōtai* 村落共同体) basata sul ricordo di quella originaria. Tuttavia, quest'ultima, creata artificialmente e per ragioni di necessità, si rivela priva di fondamento effettivo, priva della "realtà" posseduta dalla comunità originaria. Pertanto non viene "interiorizzata" dagli individui e non è operante a livello delle percezioni sensoriali e emotive quotidiane. Per sopperire alla mancanza di contatto con le "dinamiche relazionali della comunità di villaggio", nasce lo stimolo a prendere coscienza del significato di famiglia, alla quale si tende a attribuire una grande importanza. Tuttavia poiché si assiste al rapido collasso del concetto della famiglia, ormai diventata mononucleica, non resta che attaccarsi alle memorie frammentarie di un'immagine idealizzata di essa. Inoltre, nell'ambito della democratizzazione del paese successiva alla Seconda Guerra mondiale, viene stimolata l'abolizione del modello prebellico di famiglia di stampo feudale, incentrato sul padre. La figura paterna perde di consistenza e, allo stesso tempo, i rapporti familiari vengono sostituiti da quelli amichevoli. Venendo meno una "dinamica relazionale" all'interno della famiglia, l'eliminazione delle opposizioni e gli scontri determina l'*ijime* イジメ, ovvero i maltrattamenti che nascono nell'intento di compiere una "verifica reciproca" nei rapporti con gli altri. Inoltre, la distruzione della famiglia si accompagna a una "ricerca del padre" che pone le basi di un fenomeno come la setta Aum e l'incarnazione della "figura paterna" nel fondatore Asahara Shōkō 麻原彰晃 (il cui vero nome è Matsumoto Chizuo 松本智津夫, 1955, ora condannato alla pena di morte). Secondo Betsuyaku, già alla fine del periodo Shōwa vengono poste le fondamenta degli attacchi alla società sferrati da parte di un gruppo isolatosi dall'esterno, a partire dalla setta religiosa guidata da Papà (*Occhan*). La creazione di un nuovo modello di famiglia in cui il leader Sengoku Takeyoshi 千石剛賢 (1923-2001) incarna la figura paterna, scatena la reazione della gente e dà inizio a una persecuzione mediatica.²⁹

²⁸ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 128-129.

²⁹ Betsuyaku M., *Bosei no hanran - Heisei hanzai jikenbo*, Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2002, pp. 173-196. Per un confronto si veda anche Serizawa Shunsuke, Betsuyaku Minoru, Yamazaki Tetsu, *Gendai hanzai mōde: jitsujō to bunseki*, Tōkyō, San'ichishobō, 1996. Yamazaki Tetsu ha trattato lo stesso argomento nel 1981 con l'opera intitolata *Hyōryū kazoku: Iesu no hakobune*.

Negli anni '60 e '70, il ruolo della figura imperiale nella guerra del Pacifico è un tema molto dibattuto e secondo il critico Ōzasa Yoshio è al centro dell'opera *Macchi uri no shōjo*.³⁰ È un filo conduttore persistente nell'ambito della dramaturgia di Betsuyaku come si può osservare in *Shōgo no densetsu* 正午の伝説 (*La leggenda di mezzogiorno*, 1973) il cui titolo fa riferimento al discorso effettuato dall'imperatore Hirohito (1901-1989) per annunciare l'accettazione del patto di arresa da parte del Giappone il mezzogiorno del 15 agosto 1945. La stesura dell'opera avviene di pari passo con quella per la sceneggiatura del film *Legge marziale* (1973) di Yoshida Yoshishige 吉田喜重 (o Kijū, 1933) sul teorizzatore Kita Ikki 北一輝 (1883-1937), tema ripreso anche nel testo *Tarō no yane ni yuki furitsumu* 太郎の屋根に雪降りつむ (*La neve si accumula sul tetto di Tarō*, 1982). *Shōgo no densetsu* si articola attraverso i dialoghi di coppie diverse che riprendono l'esempio di *Aspettando Godot*. Nella prima scena appaiono un uomo e una donna che faticano a instaurare una relazione che non sia deviata da incomprensioni e, nella seconda, due veterani che intonano canzoni patriottiche accompagnandosi con l'armonica.³¹ La terza scena che vede sul palco tutti e quattro i personaggi, si conclude con la morte del Veterano 2 in seguito alle discussioni dovute alla scoperta dello smarrimento di denaro da parte dell'Uomo. I personaggi di *Shōgo no densetsu* rivelano rapporti di natura diversa, ma in particolare l'Uomo e la Donna potrebbero rappresentare il popolo giapponese sradicato e estraniato nel dopoguerra. L'Uomo spiega di portare con sé una scatola di cartone per sedersi nei party.³² Betsuyaku, non nutrendo molto simpatia per i buffet, immagina che siano stati inventati da popolazioni nomadi in quanto gli invitati chiacchierano pensando costantemente allo spostamento successivo. Betsuyaku utilizza questa metafora per riflettere sulla società contemporanea. Le popolazioni dedite all'agricoltura, fissato il luogo dove stabilirsi, ne traggono un senso di tranquillità e, dopo che si è creata una situazione confortevole, “cominciano a pensare alla libertà di cominciare a muoversi”. Secondo Betsuyaku, se veniamo privati di queste condizioni essenziali, noi, appartenenti alle popolazioni stabili, siamo costretti a comportarci come il protagonista dell'opera per definire il nostro spazio vitale.³³ Questo lavoro teatrale offre uno dei tanti esempi della mancanza di senso di appartenenza di Betsuyaku che lo spinge a introdurre un luogo, seppur fittizio, come punto di riferimento, a fissare un gesto, una logica preliminare dei rapporti personali senza che abbiano un'essenza fisica e concreta.

³⁰ Si veda a proposito Ōzasa Y., “Macchi uri no shōjo to «Tennō»”, in *Betsuyaku Minoru no sekai*, cit., pp. 20-25.

³¹ Per un approfondimento si veda R. Rolf, “Betsuyaku Minoru: Contemporary Playwright”, *Journal of Yokohama National University*, n. 33, Yokohama, Yokohama National University, 1986, pp. 59-60.

³² Per la traduzione in inglese si veda R. Rolf, “The Legend of the Moon”, cit., pp. 54-75.

³³ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 136-137.

L'opera *Isu to densetsu* 椅子と伝説 (*Sedie e leggende*) del 1974, portata in scena dal Te no kai 手の会 (Compagnia delle mani), ne è un altro esempio.³⁴ La scena si compone di un guardrail, delle sedie e dei tavoli, in un angolo di strada dichiarato “zona liberata” da sette personaggi. Tra questi, cinque uomini e due donne, vi è un personaggio che usa un linguaggio con toni che sembrano tratti da leggende per definire tale spazio comunitario, non stabilito da un'autorità esterna, ma piuttosto autodeterminato “attraverso un mutuo accordo sviluppato dall'interno”, “ove viene eseguito un esperimento segreto”. L'opera esplora le dinamiche interne a una comunità attraverso il processo di decadimento di un gruppo rivoluzionario come testimoniato dai linciaggi avvenuti all'interno dell'Armata Rossa Unita (Rengō sekigun 連合赤軍), noti come “Asama sansō jiken” 浅間山荘事件 del 1972. L'inizio dell'opera, con una donna che si occupa dell'accettazione, è un'allusione al film *Orphée* (1950) di Jean Cocteau (1889-1963), rappresentando la porta verso l'altromondo. La Donna dichiara che la gomma da cancellare è scomparsa e, dopo una discussione, l'ultimo arrivato nella zona viene legato e bandito in quanto considerato traditore da un altro membro della comunità. Segue un crescendo di avvenimenti sanguinosi e, nonostante le regole vigenti all'interno della zona di affrancamento prevedano l'accordo comune tra i partecipanti, non vi sono tentativi atti ad appurare l'intenzionalità dell'incidente, né tantomeno a perseguire il responsabile dei gesti. Betsuyaku mira a mettere in luce i meccanismi che avviano il disfacimento di un'organizzazione che, dopo aver raggiunto un certo grado di sviluppo, non riesce più a condurre le attività sulla base di ideali e valori propositivi ma si ritorce su se stessa e si nutre della fabbricazione di traditori e nemici per ottenere conferme e continuare a esistere. Betsuyaku focalizza la sua attenzione sulle incrinature e l'andare in frantumi degli ideali all'interno di un'organizzazione. In particolare il ruolo svolto dalla nascita di un salvatore e di un traditore all'interno di una comunità viene sviluppato nell'opera *Saigo no bansan* 最後の晩餐 (*L'ultima cena*, 2000) scritta per la compagnia Bungakuza 文学座.³⁵

Le riflessioni su crimini e problemi della società contemporanea condotte da Betsuyaku anche in collaborazione con il drammaturgo Yamazaki Tetsu 山崎哲 (n. 1946), inizialmente sono in forma di dibattiti o saggi che vengono sviluppati successivamente in una forma drammatica originale e diversificata. Mentre Yamazaki Tetsu mette in luce i problemi che pongono gli individui in condizione di compiere delitti e sollecita una riflessione sul vivere nella società attuale, Betsuyaku si limita a ricreare sulla scena gli effetti dei crimi-

³⁴ Betsuyaku M., *Theatre Now*, cit., p. 23.

³⁵ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p. 139; Senda Akihiko, *Gendai engeki no kōkai*, Tōkyō, Liburopōto, 1988, pp. 124-126.

ni, sottolineando l'insondabilità del comportamento umano.³⁶ All'interno di questo filone, Betsuyaku tratta delle vicende del gruppo religioso *Shinōdan* 死のう団 durante gli anni Trenta, in *Sūji de kakareta monogatari* 数字で書かれた物語 (*Storia scritta con i numeri*, 1974).³⁷ Viene messo in scena il "Rito della morte per fame" architettato dal gruppo religioso isolatosi in un rifugio remoto, attraverso un "dispositivo piuttosto concettuale". Vengono ricreate delle scene di vita di tutti i giorni, in cui semplici gesti quotidiani, pratici, si intrecciano a degli stralci di conversazione che ci forniscono solo un testo linguistico narrativo frammentato e volutamente privo di significato. Betsuyaku precisa che sapere che questo testo non è portatore di senso ci spinge a cercare di individuare dei significati oltre il detto, lo strato subconscio celato dai silenzi. Betsuyaku afferma di aver sostituito "la presenza nello spazio nudo di Beckett con la forma contenuta nello spazio quotidiano".

Questo è il lavoro che segna l'inizio della collaborazione con i membri dell'Atelier della compagnia Bungakuza, presso il quale vengono realizzati gli allestimenti delle sue opere ininterrottamente dal 1974 fino al 1990. All'inizio viene elaborata una intelaiatura grossolana, l'"ossatura", la cui modellatura avviene poi in un secondo momento. Nella stesura del testo teatrale, Betsuyaku prende come punto di riferimento gli attori, lo staff e le dimensioni dell'Atelier del Bungakuza a Shinanomachi che può accogliere fino a trecento spettatori. La preparazione alla messinscena viene condotta per tentativi. Con il tempo però si crea un momento di stasi dovuto al raggiungimento di un eccessivo manierismo.³⁸

Un altro esempio di analisi del tema della "città" da un diverso punto di vista è l'opera scritta per la compagnia Te no Kai e intitolata *Mazā, mazā, mazā* マザーマザーマザー (*Madre, madre, madre*, 1979). Betsuyaku, traendo spunto dal suicidio di massa avvenuto nel 1978, nella Guyana, presso la comunità religiosa e politica chiamata Jonestown dal nome del fondatore Jim Jones, mette in relazione gli eventi del gruppo, denominato anche "Tempio del popolo", con la società giapponese, sottolineando le dinamiche interne al possibile sviluppo di una simile comunità in Giappone. Tra i personaggi vi sono: l'Uomo 1, un vagabondo che diffonde il messaggio divino attraverso un altoparlante; la coppia formata dall'Uomo 2 e dalla Donna 2 che vivono in una città. Nonostante la vita della coppia sembri seguire un modello predefinito, scopriamo che la Donna 2 porta in giro una carrozzella con una bambola fingendo che sia una bambina. Dal canto suo l'Uomo 2, annoiato e privo di stimoli, decide di seguire un misterioso gruppo religioso in pellegrinaggio chiamato "Papà e quella città" per dare un senso alla sua esistenza. "Seppure

³⁶ Senda A., *Gendai engeki no kōkai*, cit., pp. 125-126.

³⁷ Betsuyaku M., *Bosei no hanran*, cit., pp. 173-196.

³⁸ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 229-242.

priva di speranze”, tale città utopica per Betsuyaku rappresenta “l’ideale” in cui “non c’è amore e non c’è neppure odio”.³⁹ Il capo della congrega religiosa chiamato Papà si sposta su una carrozzella assistito da un’infermiera. L’opera si basa su una messa a confronto dei valori della società e quelli creati all’interno della comunità religiosa articolando una riflessione dei concetti di “interno” e “esterno” attraverso un’inversione tra vittime e carnefici. Anche qui i personaggi ricorrono alla malattia, al dolore, allo spargimento di sangue, come unici metodi per percepire e confermare la propria esistenza.

Kowareta fūkei 壊れた風景 (*Il paesaggio infranto*, 1976) che segna l’inizio delle attività del Gruppo teatrale En 演劇集団円, viene portata in scena al teatro Seibu con la regia di Takahashi Masaya 高橋昌也 (n. 1930). I personaggi che appaiono sul palco, tra cui un maratoneta che ha smarrito la strada, scoprono a poco a poco la scena di un picnic, completato da un ombrellone da spiaggia e un giradischi abbandonati. Una madre e la figlia si rivolgono a un venditore ambulante di medicine per capire dove si trovano consultando una cartina, senza successo perché l’uomo nonostante la lunga frequentazione del luogo si rivela di poco aiuto. Compare una coppia intenta a curiosare nel cestino da picnic di cui si scopre che i legittimi possessori non sono presenti e la comitiva improvvisata, col passare del tempo, si trasforma in una famiglia affiatata, seppur fittizia, e comincia a mangiare avidamente il cibo altrui. Infine il piacevole banchetto viene turbato dalla scomparsa di un orologio e dalla scoperta che un paio di occhiali sono stati rotti. Seppur la struttura drammaturgica che mira a ricreare il tema delle “relazioni personali”, molto importante nel teatro di Betsuyaku, ricordi la magistrale *Shōgo no densetsu*, non ne possiede l’intensità, a causa della semplificazione e dell’ambientazione più quotidiana. Inoltre né la regia, né la scenografia o la recitazione del Gruppo teatrale En sembrano in grado di riparare alle deficienze strutturali presenti a livello del testo drammatico.⁴⁰

A anni di distanza, nel 2004, Betsuyaku riprende il tema dello smarrimento della strada, per la stessa compagnia con l’opera *Torappu sutorōto* トラップ・ストリート (*Trap street*). Il titolo deriva dall’uso da parte di aziende produttrici di carte topografiche di inserire una strada “trappola” per diversificare la propria mappa e assicurarsi i diritti d’autore. Proprio a causa di una di queste “strade trappola”, disegnata sulla carta ma che non esiste nella realtà, un Uomo si ritrova smarrito in una casa privata dove tre uomini e tre donne sono in procinto di prendere il tè come d’abitudine.⁴¹

³⁹ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p. 153.

⁴⁰ Mori Hideo, “Kowareta fūkei”, *Gendai engeki no marukajiri*, Tōkyō, Shōbunsha, 1983, pp. 26-32; pubblicato originariamente con il titolo “Kowareta fūkei”, sulla rivista *Shingeki* nel numero di maggio 1976.

⁴¹ Betsuyaku Minoru, “Torappu sutorōto”, *Serifu no jidai*, vol. 33, autunno, Tōkyō, Shōgakukan, 2004, pp. 75-108.

Fra le sue opere preferite Betsuyaku annovera: *Nishi muku samurai* にしむくさむらい (acrostico la cui traduzione letterale è *Samurai rivolti a ovest* ma che come acronimo riprende la prima sillaba dei mesi con meno di trentun giorni, 1977) allestita all'Atelier del Bungakuza, *Ābukutatta, nītatta* あぶ一ぶくたつた、にいたつた (*Schiumoso e bollente*, 1976), *Idō e Shokoku wo henreki suru futari no kishi no monogatari* 諸国を遍歴する二人の騎士の物語 (*La storia di due cavalieri erranti di paese in paese*, 1987) pensata per l'attore Nakamura Nobuo 仲村伸郎 (1908-1991). In *Nishi muku samurai* due uomini deboli e introversi, licenziati e rimasti senza casa a causa delle numerose assenze ingiustificate, si ripropongono di diventare inventori. Le mogli, preoccupate per il loro futuro, interrogano i mariti sui loro progetti senza ottenere altro che chiacchiere inconcludenti. Per trovare una via d'uscita, le due coppie uniscono le forze e architettano un "dispositivo per acciuffare i poveri" che si rivela essere mortale. La Donna 1 (Kurano Akiko 倉野章子, n. 1947) costruisce l'archingegno e la Donna 2 (Yoshino Yukiko 吉野由樹子, n. 1944) porta un homeless (Tamura Katsuhiko 田村勝彦, n. 1947) per testarlo. La stessa Donna 2 ha nel marsupio portabambini un neonato che si rivela essere morto per malnutrizione. Il critico Senda Akihiko, paragona il povero che accetta di sacrificarsi sotto il fatidico macchinario a un Cristo contemporaneo e ritiene questa opera e la precedente *Ābukutatta, nītatta*, scritta per la stessa compagnia l'anno prima, ricche di significati religiosi.⁴² *Nishi muku samurai*, rappresenta il rovescio rispetto alla precedente *Ābukutatta, nītatta*, anch'essa narrante le vicende della classe piccolo borghese (*shōshimin* 小市民) che ha sostenuto la miracolosa crescita economica del secondo dopoguerra giapponese.⁴³ Nella postfazione a *Nishimuku samurai*, Betsuyaku scrive di voler offrire una testimonianza della "forma di esistenza della piccola borghesia". Nonostante, in generale, sia diffusa una percezione della "vita della piccola borghesia", sembra difficile definirne l'entità che si rivela sfuggente. Pertanto, senza poter partire da un modello preciso o identificabile, viene ritratta sulla scena, componendo insieme aspetti che esprimono "un'inclinazione piccolo borghese".⁴⁴ In questa opera la concezione astratta di Betsuyaku e lo spazio del vivere quotidiano si sono fuse grazie alla regia di Fujiwara Shinpei e alla recitazione degli attori.⁴⁵

Mae mae katatsumuri 舞え舞えかたつむり (*Danzate, danzate chiocciolate!*, 1978) tratta dell'assassinio e dello smembramento del marito poliziotto alcolista da parte di una giovane insegnante che ne ha sparso i resti nel fiume

⁴² Senda A., *Gendai engeki no kōkai*, cit., pp. 158-161.

⁴³ Cfr. intervista di Betsuyaku sul sito: http://performingarts.jp/E/art_interview/0709/2.html

⁴⁴ Betsuyaku M., *Gikyokushū Nishimuku samurai*, Tōkyō, San'ichishobō, 1978, pp. 226-227.

⁴⁵ Mori H., "Nishimuku samurai", cit., p. 34; pubblicato per la prima volta in *Monuburanku*, settembre 1977.

Arakawa, aiutata dalla madre nel 1952.⁴⁶ Betsuyaku commenta una scena in cui la donna decide di mettere in mostra dopo tanti anni le bamboline che rappresentano la famiglia imperiale in occasione della festa chiamata Hina matsuri celebrata il 3 marzo nelle case ove ci siano bambine come segno di buon auspicio e prosperità. Questo episodio, non corrispondente ai fatti reali, è stato introdotto per suggerire una lettura più articolata e sottile dell'incidente. Betsuyaku mette in discussione i simboli rappresentati dallo Hina matsuri, affermando:

Ho sempre provato un qualcosa di sinistro nell'ineffabile gioia segreta della notte della Festa delle bambole, dell'agghindarle con grande sforzo e nel comportamento in parte volutamente ammantato di grazia. Per questo forse, ho pensato che le donne, nel momento in cui si trovano di fronte alle bambole, nutrano un'ostilità, non per un uomo definito, ma per il sesso maschile in generale.⁴⁷

Il drammaturgo aggiunge che per questo motivo, al momento di esporre le bambole dello Hina matsuri a casa sua, la moglie e la figlia procedono "in modo silenzioso e senza attirare l'attenzione". L'opera è scritta proprio per la consorte di Betsuyaku, l'attrice Kusunoki Yūko 楠侑子 (n. 1933).

Kusunoki e la regista Murai Shimako 村井志摩子 (n. 1928) costituiscono la compagnia che prende il nome proprio da questa opera: Katatsumuri no kai (Il circolo della chiocciola カタツムリの会). La compagnia porta in scena le opere scritte da Betsuyaku ogni anno a giugno fino al 1999, prima della chiusura del teatro Jean Jean di Shibuya. A fianco dell'attrice Kusunoki recita un attore esterno invitato dalla compagnia di volta in volta. Spesso un personaggio femminile indicato solo con il nome Donna entra in scena e poi appare un Uomo che, le fa da contrappunto cercando di disquisire contro i suoi ragionamenti decisamente insoliti, basandosi sul comune buon senso. Tuttavia, attraverso dialoghi fondati su una logica assurda e un atteggiamento che non lascia spazio a contestazione, la Donna coinvolge l'Uomo e il pubblico nella sua esperienza a dir poco fuori dal comune.

L'opera *Uketsuke* 受付 (*L'accettazione*, 1980) per la stessa compagnia, rappresenta le reception del pubblico che, indipendentemente dalla funzione originaria legata all'attività di un'azienda o di un'organizzazione, appaiono finalizzati a se stessi e autonomi nel loro ruolo di accogliere gli utenti o i pazienti. Nonostante nell'opera un Uomo si rechi nel palazzo per sottoporsi a una visita psichiatrica per curare la sua nevrosi, viene indirizzato forzatamente verso le accettazioni di diverse associazioni che ne classificano il ruolo e i valori sociali. Viene evidenziato il senso di esitazione che scaturisce nella vita di

⁴⁶ Questo caso viene analizzato anche da Yamazaki Tetsu nella raccolta di saggi su crimini contemporanei intitolata *Shōwa no satsujinshi*, Tōkyō, Shunjūsha, 2000, pp. 203-209.

⁴⁷ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., pp. 148-149.

tutti i giorni quando dobbiamo affrontare lo sguardo osservatore del personale delle reception.⁴⁸

L'opera successiva del Katatsumuri no kai, *Nemucchaikenai komoriuta* 眠っちゃいけない子守唄 (*Una ninnananna con cui non ci si deve addormentare*, 1984) si articola attorno al tentativo di ricostruzione del passato di un anziano, le cure ricevute per la sua malattia mentale, la fuga con la madre da bambino. L'opera mette a confronto la sterilità del linguaggio percepita in un'epoca che presenta la più elevata differenziazione dei mezzi di trasmissione dei messaggi verbali. Al centro vi è una riflessione sulla fase in cui da bambini le parole racchiudono “un certo affetto” e servono come “mezzo di trasmissione” in contrasto all'uso del linguaggio nell'epoca contemporanea, nei mezzi di comunicazione odierni, dal telefono al computer, passando attraverso la televisione e il cinema, fino ai metodi della pratica terapeutica. Sulla scena, i due protagonisti assaporano un tè al latte. La presenza dell'anziano attore Nakamura Nobuo che sorreggia il tè mangiando dei biscotti, fa risaltare la fisicità dell'azione, disattivando il significato delle parole recitate. Nell'eccellente interpretazione di Nakamura che calca le scene da anni, l'atto di recitare e il mangiare si intersecano in un continuo predominare di un'azione sull'altra.⁴⁹ *Nemucchaikenai komori uta* viene portata in scena anche da Yamazaki Tetsu nel 1995 in occasione della rivisitazione delle opere drammatiche contemporanee giapponesi presso il Mitō Geijutsukan ACM nella prefettura di Ibaragi.

Nel 1978, *Tensai Bakabon no papa nanoda* 天才バカボンのパパなのだ (*Il padre del genio Bakabon*) ispirato ai fumetti di Akatsuka Fujio 赤塚不二夫 (1935-2008) con la regia di Fujiwara Shinpei viene portato in scena dalla compagnia Bungakuza presso l'Atelier registrando la sala al completo il giorno della prima e una presenza di almeno duecento persone per spettacolo. Il fumetto originale pubblicato serialmente su *Shōnen Weekly Magazine* a partire dal 1967, racconta le vicende del padre del bambino prodigio Bakabon che, insieme al primogenito, si trova invischiato in situazioni problematiche a causa della sua tendenza a cercare metodi stravaganti e assurdi per portare a compimento faccende quotidiane, creando inevitabilmente una serie di ripercussioni sulla madre e sul fratello minore Bakabon. L'opera di Betsuyaku prende l'avvio nelle vicinanze di un bagno pubblico dove un poliziotto (Kobayashi Katsuya 小林勝也, n. 1943) e un commissario (Kakuno Takuzō 角野卓造, n. 1948) sono intenzionati a installare un posto di polizia. Il dialogo tra i due, basato su argomentazioni che a poco a poco cominciano a rivelare punti di attrito e disconnessione, è interpretato da attori che hanno un'esperienza

⁴⁸ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p. 157.

⁴⁹ Hasebe Hiroshi, “Oi, sorosoro meshi ni shinaika”, *4 byō no kakumei 1982-1992*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993, pp. 67-69; originariamente pubblicato nel numero di agosto 1984 della rivista *Shingeki*.

pluriennale nell'interpretazione delle opere di Betsuyaku e hanno acquisito la tecnica adatta a rendere visibile una cristallizzazione della vita quotidiana. Anche la regia di Fujiwara Shinpei che si è occupato del teatro di Betsuyaku per anni, riesce a mantenere alto il livello di tensione per tutta la durata della messinscena. L'opera si basa su un espandersi di discorsi incoerenti che suscitano la risata per il loro nonsenso. Il Papà di Bakabon suggerisce ad altri cinque personaggi di uccidersi per fare una sorpresa al commissario. Il piano viene subito accolto positivamente dagli altri personaggi che si limitano a discutere sulla quantità di cianuro necessaria. Portato a compimento il suicidio di gruppo, ritorna in scena il commissario, non affatto stupito ma solamente incapace di spiegarsi il procedere degli avvenimenti. L'utilizzo di protagonisti di fumetti facilita l'operazione di creazione di una comicità senza senso e, in questo caso, Betsuyaku sembra aver messo a punto una metodologia in grado di permettere al pubblico di assaporare agevolmente la piacevolezza dei dialoghi articolati con l'arguzia linguistica che gli è propria. L'allestimento, tuttavia, non riesce a mettere in luce appieno le sfumature dell'opera fino a far emergere la "paura delle persone sospese in una feritoia come in un incubo a occhi aperti".⁵⁰

Betsuyaku spiega un aspetto importante del suo stile drammaturgico prendendo a esempio il dialogo in *Mushi tachi no hi* 虫たちの日 (*Il giorno degli insetti*, 1979) in cui una coppia di anziani discutono della presenza di un insetto tra i chicchi di riso. Secondo l'autore la citazione di un elemento minuscolo, invisibile all'occhio del pubblico innesca un processo di 'visione' in senso teatrale ovvero creato attraverso l'immaginazione. Quindi sull'onda di questa visione stimolata, un oggetto chiaramente visibile nella sua materialità, nonostante l'immediato "riconoscimento", diviene altro perché il pubblico ha già innescato il processo di lettura.⁵¹

Ki ni hana saku 木に花咲く (*Sugli alberi sbocciano i fiori*, 1980) è portata in scena dalla compagnia Seinenza con la regia di Ishizawa Yūji 石澤秀二 (n. 1930).⁵² La scenografia è composta da un albero di ciliegi in fiore e un armadio usato dagli attori per entrare e uscire dalla scena. La vicenda si struttura principalmente attraverso i dialoghi di una nonna con la figlia, il genero, il defunto marito e il nipote riguardanti la difficoltà di quest'ultimo a crearsi amici a scuola. L'anziana, che disprezza l'incapacità dei membri maschili della famiglia di fare carriera e il ripetersi delle scelte di uomini simili da parte delle donne, cerca di stimolare il nipote a vincere sui coetanei incitandolo all'odio. Tuttavia in conclusione al dramma scopriamo che il risentimento nutrito dalla donna e

⁵⁰ Mori H., *Gendai engeki no marukajiri*, cit., pp. 35-40.

⁵¹ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p.151.

⁵² La traduzione inglese dell'opera è di R. Rolf, "Cherry in Bloom", *Alternative Japanese Drama*, cit., pp. 78-107.

imposto al nipote non riesce a indirizzarsi all'esterno, bensì implode causando l'accoltellamento della nonna e il suicidio del giovane. Betsuyaku commenta l'opera portando come esempio la scena in cui una coppia di anziani, annoiati durante un picnic sotto gli alberi di ciliegi in fiore (*hanami* 花見), decide di giocare alla morra cinese senza trarne alcuna soddisfazione. La nonna di *Ki ni hana saku* appare ugualmente annoiata, sostenuta da un risentimento e incapace di cogliere il lato piacevole della vita tanto che il tradizionale *hanami* viene spiegato come una necessità di bere *sake* per poter sopportare l'incredibile forza della natura che "fa sbocciare i ciliegi come impazziti". La fioritura primaverile, il rinnovarsi della natura viene ripreso in termini negativi nella scena in cui la nonna spiega che, affinché la vittoria possa essere considerata tale, deve essere reiterata, come l'eliminazione delle formiche deve essere ripetuta per contrastare la loro incessante riproduzione. Betsuyaku commenta che il gioco della morra cinese potrebbe racchiudere in sé il senso dell'universo dato che la carta vince sulla pietra che a sua volta vince sulle forbici che tagliano la carta, in un processo circolare infinito. Tuttavia la ripetitività dei gesti, il logorio del quotidiano hanno reso illeggibile il significato universale del vincere e del perdere.⁵³ *Ki ni hana saku* cerca di fornire un'analisi della situazione contemporanea attraverso lo studio di crimini di causa passionale, addentrandosi nel tema dell'affievolirsi del senso di comunità (*kyōdōtai* 共同体) a scapito di uno sviluppo educativo equilibrato per le nuove generazioni. Betsuyaku qui esprime le ansie nei confronti dell'educazione nel Giappone contemporaneo che tende a eccessiva rigidità, uniformità e impersonalità. La causa dell'inefficacia del sistema educativo sembra risalire agli anni '20 e '30, quando, secondo Betsuyaku, le comunità locali che originariamente avrebbero dovuto funzionare anche come banco di prova dell'educazione vanno incontro a un processo di sgretolamento.⁵⁴

Betsuyaku scrive anche opere teatrali per l'infanzia e sceneggiature televisive. Il tema dei bambini che si rifiutano di andare a scuola viene affrontato anche nello sceneggiato *Ai wo yamu* 愛を病む (*Soffrire d'amore*) scritto per la rete televisiva nazionale NHK. Mentre la resa televisiva sottolinea l'aspetto realistico, il dramma teatrale, che trae spunto dalla cronaca, "cristallizza quasi alla perfezione le relazioni personali messe in crisi nella realtà quotidiana".⁵⁵

Betsuyaku afferma che sin dagli inizi tratta "materiali reali", ristrutturandoli rigorosamente attraverso un "duplice processo" di astrazione, "facendone un'ossatura, dandogli consistenza e poi modellandoli". Da *Ki ni hana saku* e *Sekishoku erejī* 赤色エレジー (*Elegia in rosso*, 1980) comincia a evitare tale

⁵³ Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p. 161; R. Rolf, "Out of the Sixties, Shimizu Kunio and Betsuyaku Minoru", cit., pp. 96-97.

⁵⁴ Si veda a questo proposito: Betsuyaku M., *Hanzai shindorōmu*, Tōkyō, Sansedō, 1981.

⁵⁵ Mori H., *Gendai engeki no marukajiri*, cit., p. 41. Entrambe le opere sono contenute in Betsuyaku M., *Ki ni hana saku. Betsuyaku Minoru gigyokushū*, Tōkyō, San'ichi shobō, 1981.

processo di “disinfezione e rilavaggio”, per presentare, piuttosto, il materiale nella sua forma grezza, pur sempre con degli adattamenti dovuti al suo “essere pusillanime”. Abbandona quindi il metodo applicato fino a questo periodo, secondo il quale, per facilitare il lavoro degli attori e rivelarne dei tratti caratteristici, scompone il materiale e lo dissemina sotto forma di motivi distinti all’interno del processo di lavoro, procedendo in un secondo momento alla loro ristrutturazione.⁵⁶

L’anno successivo viene portato in scena presso lo studio del Bungakuza l’atto unico intitolato *Byōki* 病気 (*Malattia*, 1981) che ottiene una critica favorevole anche nel successivo allestimento del 1997, con la regia di Keralino Sandorovich ケラリーノ・サンドロヴィッチ (n. 1963).⁵⁷ L’opera ricorda *Un caso clinico* (1953) di Dino Buzzati (1906-1972).⁵⁸ Come analizzato da Ivan Illich (1926-2002) nel suo libro *Nemesi medica*, pubblicato nel 1975, nell’opera, la Donna 1, un’infermiera che, suscitando un eccessivo stato di ansietà nei malcapitati pazienti, li fa ammalare seriamente, rappresenta la medicina contemporanea. L’opera esprime l’alienazione degli individui nel mondo attuale, il paradosso dell’aumento degli *homeless* nella ricca Tōkyō e i crimini immotivati che appaiono sulle prime pagine dei giornali. In *Byōki* vi è un’apparizione sfuggente di un dio, nelle vesti di un abitante della terra o per meglio dire appare un comune individuo che in un dato luogo viene considerato “Dio”. Per Uchida Yōichi, Betsuyaku intende mettere in luce i falsi dèi che si incontrano nella realtà contemporanea.⁵⁹

Haru natsu aki fuyu はるなつあきふゆ (*Primavera, estate, autunno, inverno*, 1993) con la regia di Sueki Toshifumi allestito dal Kiyama Jimusho narra le vicende di una famiglia attraverso i momenti *clou* che accompagnano il passaggio delle quattro stagioni ovvero: il picnic sotto i ciliegi in fiore, il mare estivo, l’attesa dei mezzi di trasporto alla fermata dell’autobus in autunno e la veglia funebre in inverno. Il titolo riprende una canzone famosa nel 1972 di Izumiya Shigeru 泉谷しげる. Tra i personaggi un anziano (Miki Noribei 三木のり平) che aspira alla morte, con i ripetuti tentativi di suicidio malcalibrati con effetti tragicomici, infonde ironia nella vicenda familiare incupita dal venir meno dell’affetto. La necessità, sentita dai componenti della famiglia, di recitare l’unità e l’armonia familiare viene contrapposta alla de-

⁵⁶ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 137-138.

⁵⁷ Per la traduzione in inglese di M. Cody Poulton, si veda “Sick” in Uchida Y., *Half a Century of Japanese Theater*, cit., pp. 257-286.

⁵⁸ La traduzione del racconto originale *Sette piani* (1942) è pubblicata nel 1974 dalla casa editrice Kawade shobō shinsha.

⁵⁹ Uchida Y., *Half a Century of Japanese Theater*, cit., pp. 252-253; Betsuyaku M., *Serifu no fūkei*, cit., p. 241. Betsuyaku M., *Ashi no aru shitai; Kaigi. Betsuyaku Minoru gigyokushū*, Tōkyō, San’ichi shobō, 1982, contenente oltre alle omonime opere anche *Byōki* e *Sono hito de wa arimasen*.

scrizione della solitudine di un impiegato costretto a continui spostamenti di lavoro all'estero. Con questa opera, l'abilità di Betsuyaku nel ritrarre con un tocco distaccato l'inacidimento dei legami interpersonali e familiari nel mondo contemporaneo raggiunge un livello di completezza ineguagliabile.⁶⁰

Il 19 maggio 1995, dopo tre mesi durante i quali la compagnia realizza allestimenti gratuiti nei centri di rifugio per le persone colpite dal terremoto di Kōbe, *Kaze no naka no machi* 風の中の街 (*La città in mezzo al vento*, 1995) è in scena al Piccolo Teatro di Hisaki con la regia di Fujiwara Shinpei. In questo nuovo lavoro, “attraverso la vita singolare di una famiglia di simulatori di incidenti stradali [*atariya*], ci vengono rivelate a poco a poco le misere condizioni di vita delle persone escluse dalla comunità.” Il realismo dell'opera viene accentuato dalla recitazione con l'accento del Kansai. Questa operazione fa emergere le modalità secondo cui la comunità aliena i singoli in maniera sottile. Con un riferimento indiretto a *Piccola città* (*Our Town*, 1938) di Thornton Niven Wilder (1897-1975) viene narrata la vicenda di questa famiglia di simulatori di incidenti stradali, alla ricerca di una nostalgica comunità, ormai estinta, alla quale si sovrappone la drammatica realtà vissuta dal pubblico all'epoca del Grande terremoto di Kōbe. La città devastata mette in evidenza le differenze di nazionalità, di modi di vivere, facendo venire a galla la presenza, fino ad allora celata, di soggetti più deboli, esistenze alla deriva, senza un posto dove andare.⁶¹

La tendenza a suscitare un riso senza senso nelle sue opere appare più spiccata con gli anni. In particolare, fra le commedie arricchite di *black humour* si annoverano *Kangarū* カンガルー (*Canguro*, 1967) e la trilogia medica: *Uketsuke, Fun'iki no aru shitai* 霧囲気のある死体 (*Cadavere con atmosfera*, 1980) e *Byōki*. L'autore infatti ritiene che la commedia offra i mezzi più adatti per descrivere la contemporaneità, rispetto alla tragedia che considera stantia. Per Betsuyaku, che considera *Le sedie* (*Les chaises*, 1951) di Ionesco un'opera comica, la commedia basata sul nonsenso è la forma suprema del teatro dell'assurdo. Seppure negli anni '60 Betsuyaku non scriva pensando agli spettatori che sono impegnati in una lettura individuale dello spettacolo, gradualmente si fa sentire il bisogno di stimolare una reazione comica. Con gli anni, però, il pubblico tende a considerare le sue opere troppo comprensibili e pertanto prive di interesse. Tuttavia Betsuyaku diffida della comicità imperante nel teatro degli anni '80, periodo in cui si percepisce una grande sensibilità da parte degli spettatori. Betsuyaku avverte che, se la comicità non è fondata su una solida metodologia, può degenerare in un risultato effimero che in

⁶⁰ Nishidō Kōjin, *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, Tōkyō, Ronsōsha, 2006, pp. 331-332 (pubblicato per la prima volta sul numero di febbraio 1995 della rivista *Pashifikkū furendo*).

⁶¹ Uchida Yōichi, “Shinsai engeki no kokoromi. Riaru no genzaikai. Fukatsu Shigefumi *Karakara* to Betsuyaku Minoru, “Kaze no naka no machi”, *Theatre Arts*, n. 2, 1995, pp. 161-164.

mancanza di criteri valutativi causa la perdita della cognizione del grado di efficacia raggiunto dal teatro, venendo “inghiottiti dal pubblico.”⁶²

Nell’ambito del Festival in onore di Betsuyaku, nel marzo 2007, viene portata in scena *Yatte kita Godō* やって来たゴドー (*Godot è qui*), presso il teatro Haiyūza a Roppongi, dal Kiyama Theater Productions, con la regia di Sueki Toshifumi. *Yatte kita Godō* nasce dal desiderio di Betsuyaku di ripristinare il carattere comico presente nell’originale di Beckett, perché in occasione del suo centenario si ripropongono molti allestimenti di *Aspettando Godot* con toni particolarmente ‘seriosi’. Considerando che Beckett immagina Buster Keaton (1895-1966) nel ruolo di Estragon, Betsuyaku aggiunge al suo dramma un aspetto terreno ai personaggi che negli anni sembrano essere stati deificati nell’ambito della tradizione teatrale. Per esempio, basandosi su delle voci relative al passato di informatore segreto di Beckett, durante la guerra in Francia, Betsuyaku concepisce Pozzo (Uchida Minoru 内田稔, n. 1927) e Lucky (Mitani Noboru 三谷昇, n. 1932) come due assassini che cercano spie. Inoltre Estragon (Hayashi Tsuguki 林次樹, n. 1960) ha un complesso d’Edipo per la madre indicata come la Donna che aspetta l’autobus (Kusunoki Yūko) e Vladimir (Uchida Ryūma 内田龍磨, n. 1964) ha un figlio. L’opera parte da una riflessione di Betsuyaku nei confronti della realtà giapponese contemporanea. Spiega che oggi c’è la possibilità di ottenere informazioni da innumerevoli fonti e elaborarle in modo da cogliere intellettualmente i significati senza però riuscire a cogliere la realtà concretamente. Estragon suona la tromba per comunicare, tuttavia non riesce a farsi capire. Secondo Betsuyaku se il Godot che stiamo aspettando apparisse davvero, potrebbe passare inosservato proprio come nella sua opera, in quanto “la gente oggi comprende il significato di aspettare Godot ma non l’esperienza di incontrarlo”.⁶³ Pertanto nonostante il tanto atteso Godot (Yamasaki Seisuke 山崎清介, n. 1957) si presenti davanti a un ufficio ricevimento del pubblico installato per qualche ignoto motivo, nessuno riesce a comprendere il significato dell’arrivo del famoso uomo con valigia e ombrello. Questi personaggi si limitano a essere “segnati”, presenze fantomatiche che fondano la propria esistenza fittizia su flebili ricordi. Nonostante la regia e la recitazione non siano in grado di sviluppare pienamente le sfumature comiche dell’opera, a differenza del teatro dell’assurdo di Beckett, fondato su una lingua che pone a suo fondamento Dio, la lingua giapponese che permette di condurre un discorso senza rendere esplicito il soggetto, porta Betsuyaku a dare forma a un mondo in cui “la fine non arriva perché non c’è”.⁶⁴

⁶² Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 136-137.

⁶³ Betsuyaku intervistato da Tanaka N., *Japan Times*, cit.

⁶⁴ Uchida Yōichi, “*Yatte kita Godot*”, Teatoro, giugno 2007, Tōkyō, Kamomirusha, pp. 52-54.

La scrittura drammaturgica e lo spazio scenico

In merito al processo di scrittura drammaturgica, Betsuyaku afferma di non essere un tipo minuzioso che si lascia affliggere dalle preoccupazioni, ciononostante le prime trenta pagine richiedono la maggior parte del tempo, circa un mese, mentre la parte successiva viene completata in una decina di giorni. Soprattutto agli inizi della carriera, predilige scrivere le sue opere nei caffè dove si può ascoltare musica classica perché una completa concentrazione lo porta a scivolare nella composizione di lunghi dialoghi fino a trasformarli in monologhi. Questa sua abitudine di creare qualche elemento di distrazione, magari con l'ausilio di un bassofondo creato da programmi televisivi, è cominciata nel periodo di servizio al sindacato dei lavoratori. Prima di rientrare a casa, è solito fermarsi in un caffè, luogo separato tra lo spazio lavorativo e quello familiare, ideale per dedicarsi alla stesura dei copioni teatrali.

La scrittura prende spunto da uno "stato d'animo singolare" (*kimyōna shinjō* 奇妙な心情) e se riesce a mettere a fuoco la situazione che sta sullo sfondo procede allo sviluppo dell'opera. Questo è il caso di *Zō* che parte dall'immaginare un malato prossimo alla morte che, pur mosso dal desiderio di rivelare il suo corpo deturpato, non è più in grado di uscire dall'ospedale e recarsi a fare mostra dei suoi cheloidi in città.

Il suo punto di svolta coincide con l'opera *Idō* in cui una tale modalità di scrittura viene sostituita da un procedimento che si focalizza sulle relazioni interpersonali e le azioni quotidiane nel momento in cui cominciano a innescare un meccanismo ripetitivo e abitudinario. Betsuyaku sottolinea di essersi accorto della possibilità di elaborare la forma dei rapporti personali attraverso una successione di azioni. A partire dall'opera *Idō* riesce a elaborare un nesso connettore temporale dell'opera drammatica attraverso delle azioni pratiche che vengono svolte sulla scena, quali per esempio preparare una tazza di tè, senza doversi appoggiare a una storia. In seguito, per Betsuyaku la scrittura dei testi teatrali risulta più facile grazie alla presenza degli oggetti di scena legati alla vita quotidiana che richiedono ai personaggi delle azioni fisiche precise. Conseguentemente, per assicurare questo procedimento, i personaggi non possono più essere indefiniti e trattati come segni semiotici; per sostenere il procedere dell'opera teatrale richiedono di essere posti all'interno di un nucleo familiare. In quasi otto anni Betsuyaku porta a compimento un procedimento mirante a scrivere un'immagine che possa ampliarsi sovrapponendosi alla sua personale percezione della vita, espressa come condizione reale. Il drammaturgo osserva che per riuscire a far vedere una casa dall'esterno è necessario dislocare la vicenda familiare, evitando di creare un dramma entro

le pareti domestiche, per sospingerla quasi a mezz'aria nell'universo con gli oggetti concreti che la rappresentano.⁶⁵

Betsuyaku non si dedica alla regia delle sue opere, perché “lo scrittore crea un dramma attraverso le parole, mentre il regista a sua volta, ne crea un altro attraverso le immagini e gli attori creano a loro volta un altro dramma ancora tramite il loro corpo”. Secondo Betsuyaku, queste distinte entità concorrono ad arricchire il teatro, mentre se egli stesso si cimentasse nella regia inevitabilmente cercherebbe di imbrigliare l'opera entro l'immagine da lui creata nel momento della stesura del testo. Inoltre, essere il regista dell'opera permette al drammaturgo di tralasciare le didascalie e in qualche modo di limitare il livello di precisione del testo scritto.

Il grado di coinvolgimento nell'allestimento da parte di Betsuyaku dipende dal tipo di rapporto che lo lega alla compagnia e al regista; comunque la regola generale prestabilita dal drammaturgo è di essere presente alla lettura del testo, alla prima prova e a quella dei costumi.

Betsuyaku specifica di non ritenersi pessimista o di esprimere disperazione nelle sue opere. Il pessimismo che emerge nei suoi lavori non ha un'importanza di per sé, ma Betsuyaku ritiene che, nel caso giapponese, esso funzioni in modo eccellente nel porre le basi di una comprensione reciproca, di una sorta di consenso generale: ovvero “attraverso la tristezza, lo scoraggiamento si raggiunge una coscienza trascendente”.⁶⁶

Secondo Betsuyaku il teatro necessita di adattare le vicende, le tradizioni alla realtà contemporanea. Il linguaggio svolge un ruolo fondamentale in questo procedimento. Il linguaggio usato è conciso e ricco di espressioni idiomatiche derivate dalla vita quotidiana ed esercita un notevole influsso sulla scena teatrale contemporanea.

Uchida definisce l'uso innovativo del linguaggio di Betsuyaku “leggendario”. Betsuyaku articola i suoi dialoghi intorno all'assenza di un soggetto definito mettendo così in luce gli aspetti ambigui insiti nella lingua giapponese.⁶⁷ Mentre il critico Senda riscontra nelle opere degli inizi di Betsuyaku il fondarsi sull'utilizzo di parole semplici con un elevato grado di coesione e tensione per affrontare con uno sguardo lucido e critico la realtà. Tuttavia, sembra che gli venga a mancare con il tempo lo spirito di antagonismo nei confronti della realtà, affidando il procedere delle opere a stati d'animo cristallini e immagini statiche e metafisiche create attraverso uno stile di scrittura sempre più raffinato. Con *Isu to densetsu* del 1974 trova una nuova forma di espressione appoggiata sulla logica.⁶⁸

⁶⁵ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 107-109.

⁶⁶ Betsuyaku intervistato da Iwanami Tsuyoshi in *Betsuyaku Minoru no sekai*, Bessatsu Shinpyō, Tōkyō, Shinpyōsha, 1982, p. 43. L'intervista non era inclusa nell'edizione del 1980.

⁶⁷ Uchida Y., *Half a Century of Japanese Theater*, cit., pp. 253-255.

⁶⁸ Senda A., *Gendai engeki no kōkai*, cit., p. 124.

Secondo Betsuyaku, nei drammi moderni di Ibsen, il linguaggio fondato sulla parola portatrice di significato fornisce la logica esistenza di personaggi collocati in un determinato spazio. In Beckett, invece, il linguaggio non è più importante per i contenuti semantici che porta con sé ma è sopraffatto da un interesse relativo alle ragioni che inducono gli attori a parlare. Se lo spettatore del teatro moderno deve chiedersi che cosa è detto sul palco, nel teatro di Beckett ci si deve porre il problema del perché viene detto e, piuttosto che il contenuto, diventa importante il motivo dell'uso della parola. Il linguaggio stesso viene ad assumere un ruolo da protagonista e ciò rende possibile concepire personaggi entro una dimensione illimitata.⁶⁹

L'aver vissuto da bambino nella ex colonia giapponese della Manciuuria si riflette in una lingua asciutta e densa che contraddistingue il suo stile letterario. Nonostante Betsuyaku trascorra dei periodi a Shizuoka e Kōchi in età giovanile, non riesce a padroneggiare i dialetti locali e nella scrittura drammatica utilizza il giapponese standard. Betsuyaku sfrutta l'ambiguità garantita dal linguaggio giapponese nel quale "l'individuo non viene ritenuto l'agente responsabile in senso occidentale. Derivanti dal giapponese classico che prevede una narrazione priva di soggetto, oppure espressa in forma vaga, queste possibilità inerenti alla lingua giapponese interagiscono con la 'situazione distorta' del presente e vengono applicate a piacimento dai drammaturghi."⁷⁰ D'altro canto, dopo le devastazioni causate dalla seconda guerra mondiale, dopo il passaggio dall'imperialismo giapponese a uno stato democratico, il sistema familiare preesistente si sgretola e si rafforzano istanze individualistiche e conseguentemente un senso di alienazione pervade il quotidiano.⁷¹

Betsuyaku ritiene che l'aspetto letterario che gli viene spesso attribuito dipenda dal fatto di affidare l'evolversi dell'opera teatrale a una storia. Pertanto con il tempo cerca di mettere in scena una "forma dei rapporti personali" evitando di ricorrere alla narrazione di una storia, pur rischiando di privare l'opera di un sostegno narrativo. Il drammaturgo riconosce che, nonostante in alcuni casi elabori in modo piuttosto articolato le storie, per sua natura non riesce ad affidarsi completamente alla narrazione. Betsuyaku afferma di avere una certa "pusillanimità nei confronti della presenza", di "essere antiromanziera di costituzione", con una sorta di complesso nei confronti di artisti di ispirazione romantica come Kara Jūrō, il cui uso del linguaggio rivela una fondamentale fiducia nei confronti della parola, definita da Betsuyaku, nel caso di Kara, "in salute" (*kenkōna*). Per Betsuyaku invece "la parola è una presenza relativa, dotata di profondità e espansione".⁷² Il drammaturgo di-

⁶⁹ Betsuyaku M., "Puroshenium āchi he no kaiki", *Soyosoyo zoku no hanran*, cit., pp. 267-276.

⁷⁰ Uchida Y., *Half a Century of Japanese Theater*, cit., p. 253.

⁷¹ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 111-112.

⁷² *Ibidem*, p.134.

stingue la funzione letterale da quella teatrale in quanto, mentre nella prima il detto è portatore di “significato compiuto”, nel secondo caso viene messa in discussione l’importanza del fatto stesso di enunciare. Il teatro contemporaneo, partito come semplice sviluppo teatrale della letteratura, così come nel caso del teatro *shingeki*, solo in seguito si avvia verso una forma di carattere prettamente teatrale.

Durante la stesura di un testo teatrale Betsuyaku non opera di proposito una diversificazione secondo la compagnia a cui è destinata. Piuttosto cerca di mantenere una coerenza e di creare un senso di continuità con le opere scritte precedentemente per ciascuna compagnia.⁷³

L’autore afferma di aver trattato la coscienza della comunità, intesa come organizzazione creata nelle opere portate in scena da studente dell’Università di Waseda. Durante gli anni da studente universitario, Betsuyaku, piuttosto che acquisire una conoscenza della natura del teatro, afferma di aver avuto esperienza diretta della crudeltà e allo stesso tempo della generosità che sono interrelate in una compagnia teatrale come il *Jiyū butai* dell’epoca. L’aver trattato nelle sue opere vicende basate sull’intrico delle relazioni interpersonali nascerebbe da questa sua esperienza in prima persona. Negli anni ’60, Betsuyaku come altri drammaturghi contemporanei, sostiene d’aver provato un “senso di diffidenza nei confronti del teatro stesso” che lo ha spinto a interrogarsi su “che cosa è il teatro”. Decide così di evitare di passare dallo “spazio recitativo moderno” allo “spazio nudo” di Beckett direttamente, ponendo in mezzo lo “spazio del vivere” nei confronti del quale i membri della compagnia Bungakuza hanno una particolare sensibilità a livello corporeo. Per esempio in *Ki ni hana saku*, sulla scena è presente un armadio che viene trasmesso per tradizione in dote da madre a figlia e l’albero godottiano è sostituito dal simbolo giapponese per eccellenza, il ciliegio in fiore. In *Macchiuri no shōjo* oltre al palo del telefono, simbolo di Betsuyaku, vi è anche un’indicazione di fermata dell’autobus. Anche nell’opera *Byōki* continua a creare una frizione fra lo spazio nudo della scena beckettiana con lo spazio della quotidianità. Nel teatro che si articola nello spazio quotidiano “solo il collegamento e la stratificazione di fatti concreti forma, come risultato, il processo drammatico”. Nel creare tali scene nello spazio nudo beckettiano, Betsuyaku trae le linee guida simboliche da *Aspettando Godot*, in cui Estragone succhia una carota e Pozzo getta un osso. Per Betsuyaku “il teatro non esiste all’interno della realtà, esiste dentro lo spazio creato che è lo spazio scenico”. Pertanto “dare forma al teatro” significa “andare alla ricerca di qualcosa all’interno di quello spazio scenico che è sul luogo” sulla base di condizioni piuttosto restrittive, evitando di uscirne ma piuttosto per penetrare, per esempio, all’interno della foresta disegnata sui fondali. Betsuyaku procede in modo piuttosto sperimen-

⁷³ Betsuyaku M., *Gikyokushū Nishimuku samurai*, cit., p. 225.

tale nei confronti dello spazio scenico. Lavora osservando lo spazio scenico che muta dipendentemente dall'apparire degli attori al suo interno e dal fatto di esistere distintamente dando vita poco alla volta a uno "spazio del vivere quotidiano".⁷⁴

⁷⁴ Betsuyaku in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 135; Betsuyaku M., *Ashi no aru shitai*, cit., p. 37.

NINAGAWA YUKIO:
 TEATRO INTERCULTURALE E CANONE SHAKESPEARIANO
*Teatro interculturale tra universalità shakespeariana
 e particolarità giapponese*

Alice Colosini

...Per fortuna, poiché non sono andato all'università, me la sono cavata senza ascoltare le lezioni su Shakespeare di qualche stupido professore. Basta che lo legga con le mie forze attuali, senza alcuna visione preconcepita. Perciò son riuscito a leggere Shakespeare secondo la mia fisiologia, confrontandomi con Shakespeare a partire dalle parti che mi intrigano, non posso fare altro...

La prima cosa in cui si rimane imbrigliati è il problema della retorica. La retorica di Shakespeare in generale si volge verso l'alto. Verso il cielo o verso gli dei/Dio. È raro leggere un tal genere di retorica in Giappone. In Tsuruya Nanboku¹ e altri si ha l'impressione piuttosto che scivoli lungo il terreno. Tuttavia, se questa retorica, di difficile comprensione per i giapponesi, senza distorcere le parole, senza ricorrere ad adattamenti, viene sostituita con qualcosa di visivo, che cosa accadrà? ...Macbeth e gli altri nelle vesti di samurai dell'epoca Momoyama. Con le tre streghe, ricorrendo agli *onnagata* [attori specializzati nei ruoli femminili] del kabuki, oltre a padroneggiare la retorica di ampio respiro di Shakespeare, al contempo ho portato una sorta di stilizzazione teatrale. E poi la foresta di Birnam con i ciliegi in piena fioritura...Dei ciliegi al culmine della fioritura, innumerevoli, vanno muovendosi a sinistra e a destra all'interno del *butsudan*. Una foresta di Birnam così impressionante non esiste! Me ne sono invaghito io stesso.²

La carriera di Ninagawa Yukio 蜷川幸雄 (n. 1935) può essere paragonata a un ponte che attraversa la storia del Giappone postbellico. Durante il travagliato percorso della sua vita Ninagawa ha incorporato elementi della cultura occidentale, la tensione e la passione degli scontri sociali degli anni delle lotte studentesche, il diventare del Giappone una potenza mondiale con ambizioni commerciali e culturali oltreoceano, per arrivare a produrre le opere di teatro interculturale per cui è conosciuto in Occidente. Ninagawa ha assorbito nella sua opera la consapevolezza del suo tempo e questo ha fatto sì che il suo ruolo

¹ Tsuruya Nanboku IV 鶴屋南北 (1755-1829), uno dei più famosi drammaturghi del kabuki, di cui Ninagawa ha diretto alla sua maniera anche alcune opere, tra cui la più nota: *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 四谷怪談 (Storia di fantasmi a Yotsuya, lungo il Tōkaidō, 1825) [N.d.T.].

² "Dazai Osamu iwaku 'Sasuga tensai ashimoto ga takai'" in Ninagawa Y., *Note 1969-2001*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2002, pp. 161-163.

all'interno della cultura giapponese sia diventato quello di un artista qualificato a unire una prima, insicura generazione che ha tentato disperatamente di imparare dall'Occidente, con una che invece è sicura di sé, che non ha mai conosciuto la fame e la povertà, che non apprezza più come una volta il valore di letteratura e conoscenza.

Lo strumento ultimo usato da Ninagawa per compiere questa 'unione' è il canone Shakespeariano.

Partendo dalla considerazione che è semplicemente impossibile ricreare in giapponese la ricchezza del linguaggio di Shakespeare, la soluzione attuata da Ninagawa è stata quella di puntare sulle risorse non verbali ma visuali disponibili a teatro. Questo approccio, in un secondo tempo, si è rivelato valido anche per un pubblico occidentale, che è stato messo nella condizione di scoprire le grandi potenzialità della dimensione non verbale inerente ai lavori di Shakespeare.

Con una sola opera Ninagawa riesce a ottenere tre scopi: educare gli attori giapponesi a vivere il testo straniero come proprio, rendere le opere di Shakespeare accessibili al pubblico giapponese e, infine, svelare al pubblico occidentale nuovi aspetti di un'opera conosciuta. Questo è stato possibile grazie alla natura stessa del lavoro di Ninagawa, che riuscendo a fondere elementi della cultura occidentale e orientale, arriva a creare un'opera che, in definitiva, non è né occidentale né orientale, ma interculturale.

Dal movimento Underground alla messa in scena dei Classici

La carriera registica di Ninagawa Yukio può essere divisa in due fasi principali. Dal 1967, anno in cui fondò la sua compagnia *Gendaijin gekijō* 現代人劇場 (Teatro dell'uomo contemporaneo) insieme al drammaturgo e amico Shimizu Kunio 清水邦夫 (n. 1936), fino al 1974 Ninagawa lavorò nel circuito del movimento teatrale *angura* アンゲラ (underground) o *shōgekijō undō* 小劇場運動 (movimento dei piccoli teatri), nato all'interno del clima di protesta degli anni 60. Nella sua disperata ricerca di identità, il movimento *angura* si rivolgeva a testi di autori giapponesi i quali cercavano, citando David Goodman, "a return to the gods", inteso come riscoperta dell'essenza culturale giapponese.³

Nel 1974 la compagnia, che nel frattempo era stata ribattezzata *Sakurasha* 櫻社 (Società del ciliegio), fu sciolta e da quel momento Ninagawa divenne un regista *free lance* nel mondo del teatro commerciale.

Fu proprio Nakane Tadao 中根公夫, dirigente della Tōhō Company 東

³ D. Goodman, *The post shingeki theatre movement in Japan*, in C. Kullman, W. C. Young (a cura di), *Theatre companies of the world*, vol. 2, New York, Greenwood, 1986, pp. 110-125.

宝, a spingerlo verso la produzione delle opere di Shakespeare, proponendogli, nel 1974, di dirigere *Romeo e Giulietta*.

La Tōhō, dimostrando in questo modo il suo ruolo pionieristico, si affidò a Ninagawa perché trasferisse le tecniche e l'inventiva che aveva sviluppato nell'ambiente dei piccoli teatri nel circuito del teatro commerciale considerato banale e sentimentale.⁴

È stato inoltre su esplicita richiesta di Nakane che le opere di Ninagawa sono state portate all'estero. La ragione ufficiale di questa scelta è stata che si voleva mettere alla prova l'universalità della visione di Ninagawa dimostrandone l'esportabilità. In realtà il motivo è stato che i critici giapponesi avevano espresso inizialmente giudizi negativi sulle rivisitazioni delle opere di Shakespeare operate da Ninagawa. Le critiche non erano rivolte, come si potrebbe pensare, all'uso molto libero che Ninagawa faceva e fa dei riferimenti al teatro tradizionale giapponese. Al contrario, erano indirizzate al modo poco ortodosso in cui le opere occidentali, monumenti letterari intoccabili, erano messe in scena da Ninagawa che ne attaccava la supposta autenticità. Dopo che le opere di Ninagawa ottennero un grande successo in Europa, una volta tornate in patria, furono guardate dai critici con occhio decisamente diverso.

Negli anni '70 ci furono due avvenimenti che accelerarono la tendenza a rivedere i testi di Shakespeare da un'ottica giapponese: la nuova traduzione del canone shakespeariano a opera di Odashima Yūshi 小田島雄志 (n. 1930) e le visite della Royal Shakespeare Company (RSC) in Giappone (*The Winter's Tale*, diretto da Trevor Nunn nel 1970 e nel 1973 *A Midsummer Night's Dream*, diretto da Peter Brook).⁵

La traduzione di Odashima, resa in uno stile piano che la rendeva leggibile come un'opera contemporanea, fu criticata in ambiente accademico ma fu accolta favorevolmente da molti registi, tra cui Ninagawa. Nello stesso periodo le visite della RSC in Giappone costituirono un forte stimolo verso la sperimentazione nella messa in scena dei classici europei in generale e di Shakespeare in particolare.

L'influenza delle visite della RSC fu in direzione dell'inventiva rappresentativa più che dell'imitazione, contrariamente a quanto era accaduto agli inizi del secolo. Da allora i vari registi hanno iniziato ad avvicinarsi a Shakespeare come se fosse un archetipo teatrale, un'entità nella quale riscoprire la quintessenza del teatro. Shakespeare è così diventato un mezzo per esplicitare la propria identità artistica, uno specchio sul quale proiettare la propria idea di teatro.⁶

⁴ M. Delgado, P. Heritage, *In contacts with the gods? Directors talk theatre*, New York, Manchester University Press, 1996.

⁵ (...) La RSC porta in Giappone *The Winter's Tale*, diretto da Trevor Nunn nel 1970, e nel 1973, *A Midsummer Night's Dream*, diretto da Peter Brook.

⁶ Anzai Tetsuo, *What do we mean by Japanese Shakespeare*, in Ryuta Minami, J. Carruthers e

La spinta a mettere in scena le opere di Shakespeare derivò anche da un fattore più pratico. (...) Verso la fine degli anni '70 l'energia sperimentale che aveva caratterizzato la scena teatrale giapponese negli anni '60 andava scemando e (...) dal tentativo di trovare una strada per uscire dal blocco creativo che sembrava inevitabile, nacque la tendenza ad avvicinarsi ai classici. Adottando le solide strutture drammatiche occidentali i registi tentavano di recuperare pathos ed energia drammatica.

Non stupisce quindi che nel 1974, quando Nakane Tadao propose a Ninagawa di dirigere per la Tōhō *Romeo e Giulietta* (*Romio to Jurietto* ロミオとジュリエット), egli abbia accettato con entusiasmo.

Lavorando con la Tōhō, Ninagawa poteva disporre di risorse enormi ed era quindi libero di inserire elementi coreografici e costruire scenografie che nell'ambiente del teatro underground non avrebbe mai potuto realizzare. Aveva inoltre la possibilità di dare la propria ipotesi interpretativa di un testo universalmente conosciuto inserendosi in un circuito teatrale più ampio. Cosa ancora più importante, poteva tentare di cambiare il modo in cui i giapponesi erano sempre stati abituati a vedere rappresentato Shakespeare. Poteva renderlo storia viva, riscoprirne l'essenza universale e tradurla in immagini che avrebbero potuto raggiungere il cuore dei giapponesi come nessuno mai aveva tentato di fare prima. Lo scopo di Ninagawa era quello di rendere Shakespeare accessibile a tutti, cercando di creare un equilibrio tra un approccio intellettuale fondato su testo e retorica e un approccio evocativo emozionale fondato sull'immagine e sulle metafore visive.

L'interculturalismo di Ninagawa Yukio

Volendo ridurre ai minimi termini lo schema del processo formativo alla base di un'opera interculturale, possiamo dire che Ninagawa interpreta un testo occidentale precedentemente tradotto e lo realizza sulla scena. Con lo scopo di rendere familiare ad un pubblico giapponese il testo straniero e di rivitalizzare il teatro commerciale giapponese, Ninagawa fa confluire nella realizzazione scenica dell'opera sia elementi del patrimonio culturale nipponico in generale come musica, danza, arti marziali e religione, sia elementi relativi al teatro tradizionale giapponese. In un secondo tempo l'opera viene messa in scena nei teatri europei senza subire alcuna modifica.

Già questa brevissima semplificazione del lavoro di Ninagawa fa sorgere delle domande.

In che modo Ninagawa applica convenzioni del teatro tradizionale giap-

ponese alla realizzazione scenica di opere occidentali? Quale tipo di forma teatrale giapponese Ninagawa vuole rivitalizzare? Come è possibile che un pubblico occidentale apprezzi dei lavori per certi aspetti incomprensibili?

Per capire quale sia il grado di libertà con cui Ninagawa inserisce nei suoi lavori elementi del teatro tradizionale, possiamo analizzare alcuni esempi tratti da *La tempesta*, messa in scena in Inghilterra nel 1988 e riproposta a Londra nel 1992.

L'intera produzione de *La tempesta* (*Tenpesuto* テンペスト) è pensata come se fosse una prova di una versione *nō* dell'opera di Shakespeare. Sul palco principale (e con questo si intende il palco a proscenio) è presente una riproduzione di un palco che dovrebbe rappresentare uno dei palcoscenici *nō* presenti sull'isola di Sado, luogo in cui si tengono le prove.

Poiché sulla scena è presente un palco *nō* e nel sottotitolo dell'opera viene specificato che si tratta di una prova di un'opera *nō*, il pubblico suppone che la 'prova' dello spettacolo avvenga su quel palco. Al contrario, tale supposizione si rivela erronea non appena lo spettacolo inizia.

La prima scena dell'opera si svolge su una nave in balia di una tempesta. Nella versione di Ninagawa una prua enorme viene fatta avanzare verso il limitare del palco, espediente che ricorre nel teatro kabuki,⁷ di fronte al pubblico (anche qui si parla del palco principale e non del piccolo palco *nō* costruito su di esso) e la tempesta è rappresentata tramite assordanti effetti sonori e l'agitarsi delle vele.

Questo espediente contrasta con la premessa di realizzare l'intera produzione dell'opera come una prova di *nō* per due motivi.⁸

Prima di tutto, visto che lo spettacolo è inteso come una prova di uno spettacolo *nō*, sarebbe naturale aspettarsi che fosse recitato sul palco *nō*. L'azione invece si allarga al palco principale in più occasioni durante la performance. Sembra quindi che il palco *nō* serva a produrre un'atmosfera vagamente giapponese più che a rappresentare uno spazio con una natura coerente con la propria funzione. Allargare lo spazio interpretativo al palco a proscenio è una scelta ovvia perché limitare l'azione al piccolo palco *nō*, usandolo come una sorta di spazio dentro lo spazio (e in alcune scene è usato proprio in tal senso), alienerebbe il pubblico dalla rappresentazione. Ninagawa ha deciso quindi di evitare tale lontananza a spese però della coerenza.

La seconda ragione per cui la scena iniziale è contro la premessa di realizzare l'opera come una prova di uno spettacolo *nō* riguarda il modo in cui è rappresentata la tempesta. In un dramma *nō* una tempesta non verrà mai

⁷ Ad es. nel celebre II atto del dramma *Heike nyogo no shima* 平家女護島 (L'isola delle donne Heike, 1719) di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, capolavoro del teatro dei burattini e del kabuki in cui viene rivisitata la storia di Shunkan 俊寛, così è rappresentata la nave che viene ad annunciare l'ammistia e a riportare gli esiliati alla capitale Kyōto.

⁸ Kishi T., *Japanese Shakespeare and English reviewers* in Senda A., *Trends in contemporary Japanese theatre*, Tōkyō, Japan Foundation, 1990.

rappresentata nel modo realistico adottato da Ninagawa, ma verrà descritta primariamente dalle parole degli attori e dai movimenti del corpo, accompagnati da una musica che funzionerà simbolicamente da effetto sonoro. Le onde e il vento saranno rappresentati verbalmente e non visivamente, al contrario di quanto fa Ninagawa.

A prescindere dal fatto che si apprezzi o no un'opera di Ninagawa, bisogna riconoscere che, a livello scenografico, alcuni elementi derivati dal teatro tradizionale giapponese sono usati in modo superficiale e il loro scopo principale sembra quello di evocare una qualche associazione emozionale nella mente dello spettatore. In altre parole «their use is rhapsodic rather than logical».⁹

Lo stesso palco *nō* è simile ma non uguale a un vero palco. In alcune scene la parete di fondo del palco *nō* è rimossa, così da lasciare intravedere il mare al di là dell'isola. Questo effetto è estremamente spettacolare ma la parete di fondo di un palco *nō*, sulla quale è dipinto un pino, fa parte della struttura permanente del palco e non può essere assolutamente spostata o addirittura rimossa.

Bisogna considerare che Ninagawa non ha mai avuto l'intenzione di realizzare un autentico spettacolo *nō* o un vero spettacolo kabuki e visto che il suo scopo è semplicemente quello di rendere familiare ai giapponesi l'opera di Shakespeare, è più che comprensibile che usi liberamente elementi scenici delle due tradizioni teatrali che, sebbene fuori dal loro contesto, oltre a essere spettacolari, creano una sorta di intima relazione tra la vicenda rappresentata e il patrimonio culturale del pubblico che la sente, in questo modo, propria.

Considerando la cospicua introduzione di elementi tradizionali giapponesi all'interno delle sue opere la domanda seguente sorge spontanea: come possono i suoi lavori soddisfare i bisogni sia del pubblico giapponese che di quello occidentale, ed esattamente quale forma di teatro giapponese Ninagawa cerca di rivitalizzare?

James Brandon sostiene che l'evento interculturale nasce dall'intersezione tra 'straniero' e 'familiare'.

Consideriamo il significato di questi due aggettivi. 'Straniero' è ciò che è situato al di fuori del proprio territorio o che si riferisce a persone o cose altre rispetto a noi stessi. 'Familiare' si riferisce alla famiglia o a qualcosa di cui si ha esperienza. Ci sono vari gradi dell'essere straniero così come ci sono gradi dell'essere familiare. Un certo tipo di teatro può essere solo lievemente straniero, un altro tipo può essere totalmente straniero. Il teatro di Ninagawa è una miscela di familiare e straniero.¹⁰ Consideriamo ora il motivo che spinge una persona ad assistere a uno spettacolo che è 'straniero'.

⁹ Kishi T., *Japanese Shakespeare and English reviewers*, cit., p. 113. «Il loro uso è rapsodico più che logico».

¹⁰ J. Brandon, *Contemporary Japanese theatre: intraculturalism and interculturalism*, in E. Fisher-Lichte, J. Riley and M. Gissen Wehrer (a cura di), *The dramatic touch of difference, theatre own and foreign*, Tübinga, Gunter Narr Verlag, 1990.

È possibile che il pubblico voglia vedere qualcosa di straniero perché è esotico, oppure perché è stanco delle esperienze familiari. D'altra parte però uno dei principi della teoria della diffusione culturale è che si prenda dalle altre culture solo ciò che in qualche modo è già familiare.

Da un punto di vista occidentale, in un'opera di Ninagawa è presente un certo grado di familiarità costituito dal materiale drammatico stesso.

Allo stesso tempo è presente un certo grado di straniero, dato dalla scenografia e dalla coreografia ricca di riferimenti e icone giapponesi.

È proprio tale unione di straniero e familiare che porta alla creazione della natura ibrida del lavoro di Ninagawa ed è uno dei motivi del suo apprezzamento all'estero.

Nel teatro di Ninagawa, inoltre, l'essere straniero, coinvolge anche un'altra dimensione. A fianco del viaggio interculturale, il viaggio verso l'altro, è presente anche un viaggio intraculturale, il viaggio verso il sé, verso il familiare.

Intercultural contacts involve a journey outward from the self to a spatially or geographically distant other. That distance may be short or far, but the journey crosses racial, national, ethnic, or group boundaries. The intracultural journey also may be short or far but movement is not outward to 'other' cultures, it is inward, borrowing within one's culture. It takes the theatre artist back through time in search of once 'familiar' modes of thought and behaviour that have, through the passage of generations, become lost, discarded, 'foreign'. The intracultural journey crosses time boundaries but stays within racial, national, ethnic or group boundaries. This is a vertical journey in Japanese contemporary theatre.¹¹

Se Ninagawa intraprende un viaggio sia intra che interculturale, qual è la forma di 'creazione teatrale' che cerca di rigenerare?

Per Ninagawa il viaggio interculturale è quello iniziato più o meno cento anni fa dallo *shingeki* 新劇, sviluppatosi come forma teatrale indipendente dalle forme teatrali tradizionali che, anzi, vennero da esso combattute come irrazionali e premoderne. Nello stesso periodo il teatro *nō* non subì alcun cambiamento sostanziale e il teatro *kabuki*, nonostante alcuni tentativi di (...) adattamento alle esigenze di un pubblico moderno, rimase più o meno uguale. Dopo un secolo di sviluppo indipendente, Ninagawa è riuscito a unire queste

¹¹ J. Brandon, *Contemporary Japanese theatre*, cit., p. 95. «I contatti interculturali coinvolgono un viaggio fuori dall'io verso un 'altro' geograficamente distante. La distanza può essere piccola o grande ma il viaggio comunque attraversa frontiere nazionali, razziali ed etniche. Anche il viaggio intraculturale può essere lungo o corto ma il movimento non è diretto verso altre culture, ma verso la propria cultura. Questo viaggio conduce l'artista indietro nel tempo alla ricerca di comportamenti e concetti familiari che, con il passare del tempo, si sono perduti e sono diventati stranieri.[segue nota] Il viaggio intraculturale attraversa le frontiere del tempo ma rimane all'interno di quelle razziali, nazionali e etniche. Questo è un viaggio verticale nel teatro giapponese contemporaneo».

tre forme teatrali. Ha reinserito nella creazione teatrale la musica, la danza, la teatralità e la fisicità caratteristiche delle arti recitative tradizionali. In più, facendo ciò, ha rivitalizzato la forma teatrale (*shingeki*) che aveva reso il teatro occidentale parte della vita culturale giapponese.

Sebbene Ninagawa usi alcune tecniche sceniche del teatro classico giapponese, non sono il kabuki o il nō in sé che egli vuole rivitalizzare, ma, piuttosto, lo *shingeki* stesso.

Ninagawa, però, traendo liberamente dalle tradizioni del teatro classico, è arrivato a creare una forma teatrale ibrida completamente nuova che non può essere chiamata *shingeki* più di quanto possa essere chiamata kabuki o nō, una forma che è assolutamente contemporanea ma allo stesso tempo unicamente giapponese.

In più, poiché Ninagawa condivide con così tante altre nazioni del mondo lo stesso canone classico occidentale, il suo lavoro è stato in grado di attraversare frontiere nazionali e culturali.

Il fatto che una stessa opera possa soddisfare i bisogni di due diversi tipi di pubblico è stato anche possibile grazie alla tendenza del teatro postmoderno di creare performance in cui il pubblico assumesse un ruolo centrale. Il concetto alla base di questa affermazione, in altre parole, è che ogni spettatore trae le proprie conclusioni e determina da solo cosa la performance significa per lui. Se poi lo spettatore di *Macbeth* (*Makubesu* マクベス) di Ninagawa non capisce il giapponese o non coglie i riferimenti alle convenzioni del teatro kabuki o le citazioni dalla cultura giapponese, non importa. Egli comunque vivrà una nuova esperienza che dipenderà dalle sue percezioni e dai suoi giudizi. Il relativismo semiotico portato dal postmodernismo è stato quindi ciò che ha permesso ai lavori di Ninagawa di trasferirsi da una cultura all'altra con così tanta facilità.¹²

A fianco alla familiarità con le forme del teatro tradizionale non dobbiamo dimenticare che Ninagawa conosce anche il patrimonio teatrale occidentale molto bene. Questa combinazione di circostanze, unite al bisogno occidentale di una rinascita delle proprie forme teatrali attraverso il contatto con le tradizioni orientali, pone Ninagawa in una posizione unica per creare produzioni teatrali che possono soddisfare il pubblico occidentale.

Il pubblico occidentale può trovare difficoltà nel momento in cui sono inserite in quantità cospicua all'interno della realizzazione dell'opera riferimenti culturali giapponesi. Molti spettatori inglesi possono aver capito che la tempesta di petali di ciliegio nella scena finale di *Macbeth* voleva simboleggiare per i samurai una morte onorevole in battaglia, ma probabilmente nessuno ha capito la ragione per cui Ninagawa ha ambientato l'opera in un *butsudan* 仏壇

¹² J. M. Brokering, *The dramaturgy of Yukio Ninagawa and Tadashi Suzuki*, tesi di dottorato, University of London, Egham, Surrey, 2002.

壇, né cosa precisamente fosse un *butsudan*. Ninagawa usa il *butsudan* (l'altare buddhista per il culto degli antenati che in Giappone si tiene in casa) come cornice scenica dell'opera per fare in modo che la storia di *Macbeth* risulti al pubblico giapponese come appartenente alla propria storia ancestrale. Ma per uno spettatore non giapponese questo oggetto non rappresenta nulla. Fortunatamente la maggior parte di questa iconografia è visivamente accattivante, cosicché, anche se il pubblico non coglie tutti i significati culturali, può almeno trovare un significato estetico nel loro aspetto puramente visuale. Del resto l'incapacità di comprendere tutte le immagini presenti sul palco circonda l'opera di un alone di mistero, la sorta di mistero che avvolge un dipinto medievale nel quale si sa che c'è un significato simbolico che però non si riesce a comprendere.

Un nuovo linguaggio: cornici sceniche e metafore visive

Il percorso creativo di Ninagawa va in direzione di due obiettivi principali che finiscono per determinare il suo stile di regia.

Il primo scopo di Ninagawa è quello di rendere più vicino il mondo di Shakespeare a un pubblico giapponese medio non troppo familiare ai suoi testi. Per raggiungere questo obiettivo Ninagawa non solo inserisce all'interno delle sue opere elementi della cultura giapponese ma cerca di spiegare visivamente dei concetti inerenti all'opera che per un pubblico occidentale risultano chiari dal testo e per un pubblico giapponese non sono di così immediata comprensione. Ciò che Ninagawa crea è una lettura guidata del testo che procede per immagini esemplificative di particolari aspetti dell'opera in questione.

In secondo luogo, il desiderio di Ninagawa di allontanarsi dai metodi mimetici di tipo occidentale adottati dallo *shingeki* e la voglia di rivitalizzare alcuni elementi del teatro classico giapponese caduti in disuso, lo hanno portato ad attingere alle tecniche teatrali tradizionali nella realizzazione della messa in scena dei classici occidentali. Ninagawa era disturbato sia dall'emulazione acritica del teatro occidentale da parte delle compagnie *shingeki*, sia dal conseguente rifiuto delle tradizioni classiche, incapaci, secondo loro, di soddisfare i bisogni di un pubblico moderno. Ninagawa, proponendo dei lavori che integrano elementi orientali e occidentali, suggerisce un nuovo modo di intendere l'opera di Shakespeare che non deve essere vista come il regalo di una cultura superiore a una inferiore, ma come un qualcosa che possiede un valore intrinseco e universale, un qualcosa che si può esplorare e non semplicemente venerare.

I due scopi appena elencati si traducono poi in altrettante caratteristiche stilistiche. La necessità di rendere l'opera di Shakespeare più vicina al pubblico giapponese porta Ninagawa a inserire nella sua traduzione teatrale delle

metafore visive e delle particolari cornici sceniche. Il suo tentativo di contrastare l'imperativo imitativo dello *shingeki* spinge Ninagawa ad attingere alla tradizione del teatro classico, in particolare del kabuki.

Ogni volta che Ninagawa mette in scena un'opera di Shakespeare vi inserisce una cornice concettuale o visuale di qualche tipo, la maggior parte delle volte visivamente imponente.

Come cornice scenica di *Amleto* (*Hamuretto* ハムレット) del 1998 Ninagawa usa l'espedito di ambientare l'opera dietro le quinte di un teatro. Il palco si presenta occupato da una struttura a due piani composta da dodici camerini cubici, ognuno dei quali è corredato da una tenda che può essere completamente chiusa o aperta. Lo spettacolo inizia trenta minuti in anticipo rispetto all'inizio dell'*Amleto* vero e proprio. Durante la mezz'ora precedente all'inizio dell'opera il sipario resta alzato e il pubblico può vedere gli attori ritoccarsi il trucco, ripassare le parti, scambiarsi opinioni su quella o quell'altra battuta e l'impressione generale è ovviamente quella di essere all'interno di uno spaccato del dietro le quinte. Finalmente la musica aumenta e il palco viene immerso nella oscurità per l'inizio dell'atto I.

Lo stratagemma di ambientare l'azione all'interno del backstage di un teatro serve a Ninagawa per eliminare l'artificiosità che inevitabilmente nasce nel momento in cui un attore giapponese tenta di impersonare personaggi non giapponesi.

Creando una cornice di questo tipo, Ninagawa rifiuta il metodo imitativo dello *shingeki* in virtù del quale lo sforzo di emulare lo Shakespeare genuino e di ritrarre personaggi caucasici aveva il risultato di presentare in scena attori che portavano parrucche, si tingevano i capelli e si mettevano nasi finti.

Ninagawa vuole sovvertire questa tradizione imitativa ponendo l'attenzione sulla nuda realtà degli attori giapponesi che interpretano una parte. Grazie a questo approccio Ninagawa riesce a rendere la rappresentazione di un'opera di Shakespeare da parte di attori giapponesi assolutamente plausibile.¹³

Anche le tende che si aprono e si chiudono su ogni camerino hanno una doppia funzione.

Dei ventilatori elettrici fanno ondeggiare ogni singola tenda in modo diverso. In alcune scene le tende sono dolcemente scosse da una brezza leggera, in altre sono violentemente sbattute da raffiche più forti.¹⁴

Tale movimento non solo conferisce un'atmosfera diversa a ogni scena ma arricchisce di un senso di morbidezza un set squadrato e concreto. Il costante fluttuare delle tende rimanda anche ad altri elementi presenti nell'opera come

¹³ A. Horowitz, *Prospero's true preservers- Peter Brook, Yukio Ninagawa and Giorgio Strehler: international post-War II approach Shakespeare The Tempest*, tesi di dottorato, University of California, Davis, 1997.

¹⁴ C. Spencer, "Elsinore gets the full kabuki treatment", *Daily telegraph*, 31 agosto 1998, p.13.

la segretezza, il mistero, le forze soprannaturali, l'origliare e anche il vacillare della mente di Amleto. Lo scopo di Ninagawa, come sostiene il critico teatrale Charles Spencer, è quello di creare «a constant sense of unease, mystery and concealment».¹⁵

Per ciò che riguarda le scene all'aperto, Ninagawa usa un secondo set di tende che può essere tirato su tutta l'estensione dei cubicoli nascondendo completamente la struttura dei camerini.¹⁶

L'immagine disegnata su questa grande tenda rappresenta un paesaggio montuoso dipinto in stile *sumie* 墨絵 (dipinto monocromo a inchiostro). Come gli attori non tentano di essere veri danesi, esso non tenta di essere una riproduzione reale di una particolare montagna. Inoltre Ninagawa, invece di nascondere il cambio tra i due set di tende sostituendole durante un momento di buio, concentra l'attenzione proprio sul cambiamento, in accordo con la filosofia (...) generale della produzione che vuole sottolineare l'aspetto della rappresentazione, della recitazione, dell'artificio.

Avendo individuato la funzione della cornice scenica dell'opera, possiamo passare all'individuazione di alcuni elementi iconografici giapponesi che svolgono sia la funzione di rendere più familiare l'opera al pubblico giapponese, sia una funzione esplicativa di alcune dinamiche inerenti alla storia rappresentata.

Uno di questi elementi è lo *hinadan* 雛壇, un supporto a sette ripiani dove vengono collocate le bambole (*hina* 雛) durante il giorno di *hina matsuri* 雛祭り, il 3 marzo.

Ninagawa sfrutta questa usanza sia visivamente che metaforicamente in una varietà di modi ingegnosi, grazie ai quali introduce nuovi livelli di significato all'interno dell'opera.

Lo *hinadan* compare la prima volta nell'atto I, scena III, quando entra in scena per la prima volta Ofelia. La ragazza è impegnata a sistemare le sue bambole sullo *hinadan*. Oltre a creare un'immagine visivamente bella ed elegante, l'occasione di disporre le bambole serve a creare un perfetto ambiente domestico nel quale inserire i consigli di Laerte alla sorella nei riguardi di Amleto e quelli di Polonio a Laerte. Per un pubblico giapponese questa attività evoca anche il fascino lontano dell'epoca Heian, paragonabile al fascino evocato in uno spettatore occidentale dall'ambientazione shakespeariana. In più, il rito di riporre le bambole simboleggia il desiderio di Ofelia di avere un futuro felice rimarcando in tal modo il suo ottimismo e la sua purezza. L'implicita preghiera di Ofelia serve anche a sottolineare l'ironica amarezza della fine tragica della ragazza.

¹⁵ C. Spencer, "Elsinore gets the full kabuki treatment", cit., p. 13. «Un costante senso di mistero, di segretezza, di inquietudine».

¹⁶ J. M. Brokering, *The dramaturgy of Yukio Ninagawa and Tadashi Suzuki*, cit.

Nell'atto II scena I, l'immagine delle bambole riappare. Questa volta la scena vede il padre di Ofelia, Polonio, che sta aiutando la figlia a riporre le bambole per l'anno dopo, avvolgendole attentamente con delle strisce di carta bianca. Il quadro suggerisce ancora speranza e attesa ma il fatto che sia il padre ad aiutare la ragazza richiama l'attenzione sull'assenza della madre nella famiglia di Ofelia e, per contrasto, accentua la sua forte presenza in quella di Amleto.¹⁷

Sebbene lo *hinadan*, nella sua funzione originale, non compaia più, Ofelia riporta in scena le bambole nella scena della sua follia (IV atto, V scena). Nel passaggio in cui dovrebbe distribuire fiori e erbe immaginari l'Ofelia di Ninagawa distribuisce al loro posto le bambole.

Sebbene, come ha sostenuto Michael Penington, l'immagine di Ofelia che distribuisce veri fiori o altri oggetti al posto di essi con un "understanding of them that is sane and exact"¹⁸ ha meno impatto che il distribuire fiori immaginari, l'atto stesso di gettare via le bambole che tradizionalmente dovrebbero essere riposte per l'anno nuovo, diventa il simbolo dell'abbandono da parte di Ofelia di ogni speranza per un futuro felice.

Il tema dello *hinadan* riappare in una forma completamente diversa nella messa in scena dell'opera dentro l'opera (III atto, II scena). *L'assassinio di Gonzago* viene allestito su un enorme *hinadan*, costruito coprendo di pesante panno rosso due scalinate riunite al centro del palco. Gli attori appaiono vestiti e acconciati come *hina* a grandezza umana, congelati nella loro posizione pre-stabilita sullo *hinadan*. A uno sguardo più attento diventa chiaro che le bambole sono rovinate: l'abito della principessa è strappato, alcuni musicisti non hanno strumenti e altre bambole mancano di arti o hanno i capelli scompigliati. L'apparenza dimessa delle bambole umane evoca, da un lato, un'atmosfera spettrale e soprannaturale.

Inoltre attraverso l'uso allegorico dello *hinadan*, Ninagawa dipinge con chiarezza le relazioni verticali che esistono sia nell'opera dentro l'opera che, di riflesso, nella corte danese.

Da un punto di vista strettamente pratico, inoltre, recitare su un palco 'a scale' permette una grande visibilità e crea una dimensione verticale tangibile, particolarmente importante per *Amleto*. Una delle caratteristiche dello stile di Ninagawa è proprio quella di creare un palco a più livelli, ora rigidamente verticali, come nel caso dell'*Amleto*, ora sfasati, attraverso l'uso di scalinate o altri espedienti, con lo scopo di aumentare lo spazio e di conseguenza l'impatto visivo della messa in scena. Dove il movimento della visione di altri registi è orizzontale quello di Ninagawa è, quindi, avanti-indietro e su-giù, richiamando, in questo modo, la tecnica cinematografica.

¹⁷ J. M. Brokering, *The dramaturgy of Yukio Ninagawa and Tadashi Suzuki*, cit.

¹⁸ M. Penington, *Hamlet: a user's guide*, Londra, Nick Hern Books, 1996, p. 167. "Con una consapevolezza che è cosciente ed esatta".

Anche la traduzione scenica del *Macbeth* del 1980 è caratterizzata dall'immediatezza del suo set. Come è già stato anticipato, il palco è incorniciato da un enorme *butsudan* nero, fornito di due gigantesche porte scorrevoli la cui lunghezza occupa tutto il palco. L'azione si svolge al di là delle porte semi-aperte, all'interno del *butsudan*, o davanti ad esse, oppure si può allargare all'intero palco quando le porte vengono completamente spalancate. La prima funzione del *butsudan* e delle sue porte è quella di mezzo per controllare le distanze fisiche ed emozionali. Le porte, a seconda della necessità, possono essere aperte su questo o su quell'angolo, creando una zona recitativa dinamica.¹⁹

Il palco a porte aperte serve per le scene di battaglia e per le occasioni pubbliche in generale.

Il *butsudan* non ha solo una funzione estetica ma rappresenta un elemento importante di trasposizione culturale. Ninagawa sostiene:

Quando ci sediamo di fronte al *butsudan*, l'altare fa sorgere in noi le memorie dei morti e ci permette di instaurare un dialogo con loro che riflette il nostro stato mentale di oggi. Se noi intendiamo quest'opera come una storia dei nostri antenati che ci è possibile vedere attraverso il *butsudan*, il fatto di mettere in scena Shakespeare nella cornice di un *butsudan* può essere il modo migliore per comunicare l'opera a un giapponese adulto medio.²⁰

Ninagawa spiega poi l'origine dell'idea del *butsudan*:

L'idea di usare il *butsudan* mi è venuta ricordandomi di una volta in cui avevo aperto le porte del *butsudan* in casa dei miei genitori per offrire dell'incenso. Mentre stavo pregando, mi tornavano in mente mio padre e mio fratello maggiore morti e mi sembrava di parlare con loro. In quel momento ho pensato che se il dramma di *Macbeth* fosse stata una fantasia nata da una conversazione con i miei antenati morti, allora sarebbe stata davvero come una storia che mi apparteneva. Quei guerrieri avrebbero potuto facilmente essere miei antenati o addirittura potevano essere quello che io avrei potuto essere.²¹

Alla ricerca e all'affermazione delle origini personali della produzione nella propria storia familiare, Ninagawa affianca la speranza che queste memorie personali diventino poi un possesso comune del pubblico che, essendo giapponese, condivide con il regista l'esperienza culturale del *butsudan*.

¹⁹ G. Weales, "Ninagawa's *Macbeth*", *Commonweal*, 117. 21, dicembre 1990, pp. 722-724.

²⁰ R. Mulryne, *From text to foreign stage: Yukio Ninagawa's cultural translation of Macbeth*, in P. Kennan, M. Tempera (a cura di), *Shakespeare from text to stage*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria, 1992, p. 134.

²¹ R. Mulryne, *From text to foreign stage: Yukio Ninagawa's cultural translation of Macbeth*, cit., p. 135.

L'immagine che più colpisce di *Macbeth* del 1980 sono i fiori di ciliegio. Petali di ciliegio cadono come neve in numerose scene lungo tutto il corso dello spettacolo, dall'incontro iniziale con le tre streghe alla morte di Macbeth. Disegni di fiori di ciliegio ornano i vestiti dei due protagonisti, Macbeth e Lady Macbeth. Gli effetti delle luci richiamano i fiori di ciliegio per colore e forma. Quando la foresta di Birnam 'arriva' a Dunsinane, i rami che i soldati reggono sono rami di ciliegio in fiore.²² Per il pubblico occidentale, l'immagine della pioggia di petali è ricca di pathos ma il significato dell'utilizzo di tale elemento è, per un pubblico giapponese, più profondo e specifico. Ninagawa scrive, in riferimento all'atto V scena VI di «memorie notturne di boccioli di ciliegio in fiore. Il loro sensuale invito alla morte».²³

L'associazione è supportata da una vasta gamma di riferimenti alla cultura giapponese. Per un pubblico giapponese i fiori di ciliegio rappresentano la bellezza e la sua impermanenza, poiché nel momento in cui raggiungono il massimo splendore, cadono, scossi da vento o pioggia. Di conseguenza il loro significato si lega al concetto di morte e alla sua naturale accettazione. La caduta dei boccioli di ciliegio «symbolises a man who kills himself, or is killed with good grace».²⁴

L'interpretazione di Ninagawa si colloca quindi in uno schema allusivo familiare per un pubblico giapponese se paragonato a quello del pubblico occidentale per cui i fiori di ciliegio comunicano solo a livello emozionale. Per Ninagawa il tema dei fiori è quello centrale all'opera: il sottotesto dello spettacolo è infatti cambiamento, impermanenza e morte. Dall'analisi delle due cornici sceniche di *Amleto* e *Macbeth*, così come dalla constatazione della presenza e dell'utilizzo di elementi appartenenti alla cultura giapponese presenti nelle due opere nella forma dello *hinadan* in *Amleto* e dei fiori di ciliegio in *Macbeth*, la natura ibrida della forma teatrale creata da Ninagawa risulta chiara.

La natura interculturale della sua opera, che possiamo definire 'miscela culturale', si esplica in queste due opere in tutta la sua completezza. Le immagini e gli elementi appartenenti alle due culture orientale e occidentale non sono semplicemente giustapposte ma si fondono e si completano a vicenda. Sulla base del testo shakespeariano originale e della tecnica recitativa mimetica di tipo occidentale, vengono applicati riferimenti visivi orientali che rimandano ad altrettante chiavi di lettura che da un lato aiutano il pubblico giapponese a entrare in un'intima relazione con la storia narrata e, dall'altro, stupiscono il pubblico occidentale che entra in contatto con aspetti dell'opera

²² Fujita Minoru; L. Pronko, *Shakespeare: East and West*, New York, San Martin Press, 1996.

²³ Fujita M. e L. Pronko, *Shakespeare: East and West*, cit., p. 65.

²⁴ R. Mulryne, *From text to foreign stage: Yukio Ninagawa's cultural translation of Macbeth*, cit., p. 137. «Simboleggia un uomo che si uccide o che è ucciso in modo onorevole».

che non erano stati considerati da altri registi occidentali. Alcuni elementi risultano importanti al fine della comprensione profonda dell'opera anche per un pubblico occidentale, nonostante, inevitabilmente, esso non sia in grado di capire tutti i riferimenti culturali presenti nell'opera. Ciò non toglie che, per esempio, la rappresentazione verticale della gerarchia della corte danese espliciti chiaramente il tipo di rapporto presente tra i suoi membri anche a un pubblico occidentale che non conosce lo *hinadan*.

Pur non sapendo che la grande tenda che copre i dodici camerini nelle scene all'aperto di *Amleto* è dipinta in stile *sumie*, al pubblico occidentale viene comunicata la stessa sensazione lugubre e soprannaturale che percepisce il pubblico giapponese.

In *Re Lear* (*Ria ō* リア王) del 1999, durante la scena della tempesta, grossi massi precipitano rumorosamente sul palco. In quel momento, pur ignorando che tale espediente deriva dalla tradizione del kabuki, chiunque può avvertire che tutto il mondo intorno a Lear sta precipitando, mentre lui scivola verso la follia. Rumore e luce completano la suggestiva messa in scena della confusione emotiva del personaggio. L'insieme di parole e immagini raggiunge qui come negli esempi precedenti, una completezza e un'immediatezza tali che difficilmente sarebbe raggiungibile tramite le sole parole dell'attore. Proprio in questo potere dell'immagine risiede il segreto della comunicazione senza parole auspicata da Ninagawa.

Bibliografia

Anzai Tetsuo, *What do we mean by Japanese Shakespeare?*, in Ryuta Minami, Ian Carruthers, John Gillies (a cura di), *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp.17-20.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *Dictionary of theatrical anthropology: the secret art of the performer (Anatomia del teatro)* trad. di Richard Fowler, Londra, Routledge, 1991.

Barker, Clive, *The possibilities and politics of intercultural penetration and exchange*, in Patrice Pavis (a cura di), *The intercultural performance reader*, London, Routledge, 1996, pp.249-260.

Brandon, James, *Contemporary Japanese theatre: intraculturalism and intraculturalism* in Erika Fisher-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissen Wenner (a cura di), *The dramatic touch of difference*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 90-121.

Brokering, Jon Martin, *The dramaturgy of Yukio Ninagawa and Tadashi Suzuki*, tesi di dottorato, University of London, 2002.

Delgado, Maria; Heritage, Paul, *In contacts with the Gods? Directors talk theatre*, New York, Manchester University Press, 1996.

Fujita Minoru; Pronko, Leonard, *Shakespeare: East and West*, New York, San Martin Press, 1996.

Goodman, David, *The post shingeki theatre movement in Japan* in Colby Kullman, William C. Young eds., *Theatre companies of the world, vol 2*, New York, Greenwood, 1986, pp.110-125.

Horowitz, Arthur, *Prospero's true preservers- Peter Brook, Yukio Ninagawa and Giorgio Strehler: international post-World War II approach Shakespeare's the Tempest*, tesi di dottorato, University of California, Davis, 1997.

Kennedy, Dennis (a cura di), *Foreign Shakespeare: contemporary performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Kishi Tetsuo, *Japanese Shakespeare and English reviewers* in Senda, Akihiko, *Trends in contemporary Japanese theatre*, Tōkyō, Japan Foundation, 1990, pp.110-134.

Leiter, Samuel L., *Shakespeare around the globe: a guide to notable postwar revivals*, New York, Greenwood, 1986.

Mulryne, Ronnie, *from text to foreign stage: Yukio Ninagawa's cultural translation of Macbeth*, in Patricia Kennan, Mariangela Tempera (a cura di), *Shakespeare from text to stage*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria, 1992, pp. 131-143. Ortolani, Benito, *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1988.

Ninagawa Yukio, *Note 1969-2001*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2002.

Ortolani, Benito, *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*

nea, Roma, Bulzoni, 1988.

Penington, Michael, *Hamlet: a user's guide*, Londra, Nick Hern Books, 1996.

Ruperti Bonaventura, "Greek tragedies in/and the Productions of Ninagawa Yukio" in Stanca Scholtz-Cionka, Andreas Regelsberger, "Japanese Theatre Transcultural: German and Italian Interwinings", Munchen, Iudicium, pp. 138-156.

Spencer, Charles, "Elsinore gets the full kabuki treatment", *Daily Telegraph*, 31 agosto 1998, p. 13.

Senda Akihiko, *Trends in contemporary Japanese theatre*, Tōkyō, Japan Foundation, 1990

Weales, Gerald, "The pitfalls of ambition", *Commonweale*, 7.12. 1990, pp. 722-724.

YAMAZAKI TETSU:
IL TEATRO COME INDAGINE SULLA SOCIETÀ,
OLTRE LA SFERA GIUDIZIARIA

Cinzia Coden

...La recitazione non deve cantare. In primo luogo, il teatro diventa solo *romance*. In secondo luogo, si diventa un corpo che vive il personaggio. Basta provare a rifletterci. Le parole di un testo drammatico, in definitiva, sono parole di un altro, l'autore. Credi che sia possibile vivere le parole di altri? Ma, proprio perché sono parole altrui, le si possono masticare. Le si fanno rotolare sulla lingua, come si masticassero dei sassi, si possono sgranocchiare. Sì...Le parole sono un oggetto estraneo! Percependole come estranee si possono percepire i propri mente-corpo come straniati. Per così dire, il tentativo di digerire quell'alterità in mente e corpo è la recitazione "che canta" dello *shingeki*. Come occasione di infinita liberazione dalla sensazione mente-corpo che sono presenti come quotidianità assurda a sistema, cercare di far esistere un altro proprio sé è invece la nostra concezione dell'interpretazione...¹

Yamazaki Tetsu 山崎哲 è il nome di penna usato, sin dalle scuole medie, da Watanabe Yasutoku 渡辺康徳 il drammaturgo e regista nato nel 1946, nella città di Miyazaki dell'omonima provincia giapponese del Kyūshū. Sin da giovane si dedica alla composizione poetica e diaristica. Tuttavia, nonostante l'interesse per il teatro risalga al periodo delle scuole superiori, stenta a incanalare le esperienze personali e il suo mondo emotivo entro le forme prefissate del teatro che conosce all'epoca. La svolta decisiva a aprirgli la strada verso la drammaturgia è l'incontro, all'età di 22 anni, con il teatro di Kara Jūrō² che, in quanto esponente di spicco della cosiddetta prima generazione del teatro di avanguardia degli anni Sessanta, si contraddistingue per una scrittura che permette l'espressione della sensibilità contemporanea. Dopo averne visto gli spettacoli, Yamazaki comincia a creare opere teatrali originali, finalmente libero da limitazioni nella scrittura e in grado di trasporre in forma teatrale le

¹ Yamazaki citato in Senda A., *Gekiteki runessansu - Engeki wa kataru*, Tōkyō, Liburopōto, 1983, p. 327.

² Vedasi capitolo secondo del presente volume.

espressioni “di caos e di sentimentalismo fanciullesco”.³ A livello sia creativo, sia di formazione della propria compagnia, Yamazaki subisce “istintivamente” l’influsso diretto di Kara di cui apprezza la “funzione politica” svolta pur non usando apertamente un “linguaggio politico” ma che prende forma a partire dalla fisicità, ad un livello quasi fisiologico. Yamazaki afferma che, all’epoca, i circoli teatrali universitari riuniti nella Federazione del teatro studentesco di Hiroshima, rappresentano una realtà poco flessibile al quale si sottrae dando vita al Centro teatrale di Hiroshima (Hiroshima engeki sentā) su ispirazione del Center 42 di Arnold Wesker di cui ha già portato in scena alcune opere. Yamazaki, che considera le dimostrazioni studentesche dell’epoca allo stesso livello di qualsiasi altra attività atta a mettere in evidenza nuovi aspetti del rapporto tra la città e il teatro, porta gli spettacoli fuori dall’edificio teatrale collocandoli nelle aule o all’esterno, nel tentativo di dare forma a una gamma di sensazioni inesplorate a livello fisico.⁴ Seppur venga sottolineato l’attivismo politico di Yamazaki durante gli anni universitari, in un’intervista con Senda Akihiko il drammaturgo afferma di non ritenere particolarmente seria e impegnata la sua partecipazione alle lotte studentesche.⁵ Nonostante, nel movimento studentesco giapponese chiamato Zenkyōtō 全共闘, con l’andare del tempo, emerga uno spiccato aspetto fazioso, secondo Yamazaki, esso non prende le mosse da un’accezione espressamente politica, bensì comincia dal fatto di mettere in discussione l’essere posti sotto il controllo del sistema universitario che, se accettato acriticamente, evolve in un’assimilazione all’interno dello *status quo* sociale. Il senso di ribellione alla base del movimento studentesco nasce da un “rifiuto nei confronti della quotidianità, da un’obiezione nei confronti di un sé istituzionalizzato”. Tale rifiuto, portato avanti con la partecipazione agli scontri violenti e alle barricate, mira a estrapolare la percezione del riflesso del sistema a livello fisico corporeo. Tramite la dislocazione fisica del corpo nello spazio in una dimensione “non quotidiana”, non si modifica solo la percezione corporea di per sé, ma muta anche il modo stesso di percepire a livello fisiologico. Pertanto, il movimento studentesco, attraverso un tale processo di mutazione, permette di osservare oggettivamente la propria mente e il proprio corpo nel loro essere istituzionalizzati, distanzia lo spazio fisico preordinato dell’università e conseguentemente amplifica l’effetto dell’estraniamento anche a livello dello spazio urbano.⁶ Yamazaki individua nel presente le tracce persistenti della propria esperienza all’interno del movimento studentesco in quanto, pur considerandosi “non politico”, sente la necessità costante di met-

³ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 325.

⁴ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 322-324.

⁵ Matsuoka Kazuko, *Half a century of Japanese Theater*, Japan Playwrights Association (a cura di), Tōkyō, Kinokuniya, 2004, pp. 169-171.

⁶ Yamazaki T., “Shintairon no yukue”, *Gendaishi techō*, aprile 1982, in *Shitsugo no genzaikei*, Tōkyō, Shin’ya sōshosha, 1984, pp. 16-23.

tersi in confronto con una “visione di rivoluzione” e di essere cosciente della forma di impatto esercitata attraverso le sue attività.

Nella primavera del 1970 si trasferisce a Tōkyō per entrare nella compagnia Jōkyō gekijō 状況劇場 (Teatro della situazione) guidata da Kara Jūrō. L'incontro con Kara nella sua casa di Asagaya coincide con la data del cosiddetto dirottamento Yodogō, da parte della fazione giapponese dell'Armata Rossa Unita (Rengō sekigun 連合赤軍), che il 31 marzo fa atterrare in Nord Corea un Boeing della compagnia di linea giapponese JAL, originariamente diretto a Fukuoka. Alla visione delle notizie relative trasmesse in diretta televisiva, Yamazaki ricorda i commenti di Kara che considera la forza del teatro più efficace degli attentati terroristici. La collaborazione come tecnico delle luci, attore e aiuto regista all'interno della compagnia Jōkyō gekijō, si conclude dopo otto mesi.⁷

Nel novembre dello stesso anno, Yamazaki prosegue l'attività teatrale con cinque membri originari della compagnia Tsunbosajiki つんぼさじき⁸ dell'Università di Ōkayama con cui ha rapporti di amicizia già da tempo, oltre a persone conosciute a Tōkyō tra cui Ono Tarō 小野太郎 e Kuriyama Michi 栗山みち. La compagnia organizza l'attività teatrale sul concetto di ‘movimento’, progettando tournée da effettuare trasportando un teatrotenda per gli spettacoli su un camioncino da una a tre volte all'anno e considerando la città di Tōkyō solamente una tappa, niente più di un punto d'appoggio, guardando ai modelli della Tenda rossa di Kara Jūrō e della Tenda nera di Satō Makoto 佐藤信 (n. 1943). Yamazaki concepisce il teatro come movimento, senza etichettarlo necessariamente come politico, ma, si prefigge di “portare avanti un movimento inteso come relazione” coinvolgendo tutti i campi in un'interrelazione di movimento. Di conseguenza, la scrittura dei testi teatrali dell'epoca, circa ventitré in nove anni, è dettata dalla necessità di condurre la propria attività senza fermarsi, un “buttar giù” le parole, direttamente, seduto davanti al ciclostilo, per distribuire agli attori almeno una metà dell'opera prima dell'inizio delle prove e poi completarne e distribuirne tre o quattro pagine al giorno, senza curarsi del livello di rifinitura. Le opere del periodo sono, secondo Yamazaki, basate su “racconti d'amore” che, di proposito, evitano di utilizzare una terminologia politica.⁹ Tra le numerose opere realizzate fino allo scioglimento nel novembre 1979, spiccano i temi storici, come in

⁷ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 324-333.

⁸ Il termine *tsunbosajiki* (palco ‘sordo’) indica le ultime file della galleria nei teatri kabuki, dalle quali, a causa della distanza, i dialoghi non giungono completamente distinguibili all'orecchio. Viene scelto dai membri fondatori della compagnia dell'Università di Okayama nel senso di “essere tenuti all'oscuro della situazione” (*tsunbosajiki ni okareru*) situazione che accade spesso durante i fermenti dei movimenti studenteschi del periodo (Yamazaki in Senda, *Gekiteki runessansu*, cit., p. 333).

⁹ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 334-336.

Yūi Shōsetsu no ran 由比正雪の乱 (*La rivolta di Yūi Shōsetsu*, 1976) con riferimento all'omonimo ribelle del periodo di Edo, antagonista del regime Tokugawa, già trattato da Kara Jūrō nell'opera *Yui Shōsetsu* nel 1968.

Seppure non appaia in forma chiaramente visibile nella pratica, per quanto riguarda le tecniche attoriali, Yamazaki dichiara di trarre ispirazione sia da Suzuki Tadashi¹⁰ sia da Kara Jūrō. In particolare, all'epoca dello Tsunbosajiki, l'influsso di Kara è percepibile nell'applicazione diretta alla sua opera del concetto di tempo e spazio, che fa intravedere lo straordinario, da spiragli del quotidiano, con lo scopo di sovvertire la coscienza presente nella vita di tutti i giorni. Tale principio-guida nella scrittura dei testi di Yamazaki durante il periodo dello Tsunbosajiki col tempo diviene, nel suo complesso, una pratica di difficile realizzazione. Uno dei motivi di tale difficoltà deriva dal riconoscimento ottenuto dalla pratica del teatrotenda che ne ha determinato la diffusione e riproduzione al punto tale da decrescerne l'impatto e l'efficacia. Secondo Yamazaki, il fatto di rizzare la tenda per assicurarsi il controllo di uno spazio autonomo, non possiede più l'originale senso di ribellione.¹¹

Yamazaki è un esponente della seconda generazione, una denominazione che designa gli autori di teatro contemporaneo post-*shingeki*, attivi a partire dagli anni Settanta. Il critico Ōzasa nota che

una differenza tra la seconda generazione di teatro, rispetto alla prima, è che pur condividendo una certa incompatibilità con lo *shingeki*, non è più élite o leader a livello teatrale o culturale. Ciò che lo dimostra emblematicamente è che, di fatto, questa generazione non parla di teorie teatrali. Questa tendenza diventerà la prassi per la terza generazione.¹²

Non è più sentita quindi la necessità impellente di dare forma alle proprie idee artistiche in un manifesto teatrale atto a porre le basi di un teatro antagonista allo *shingeki* e viene meno l'esigenza dei discorsi sul teatro stesso, il metateatro tipico della prima generazione. Yamazaki prende le distanze dalla prima generazione anche per non essere inglobato nelle tendenze dell'epoca di riproduzione commercializzata del linguaggio stesso di autori come Kara Jūrō.¹³ A livello drammaturgico, Yamazaki sottolinea di aver modificato, di proposito, lo stile di scrittura dei copioni e della composizione della scena differenziandosi, con il tempo, dalla prima generazione di uomini del teatro post-*shingeki*. Il risultato è che Yamazaki fa intravedere spiragli della vita di tutti i giorni, senza che però il suo teatro si possa definire realistico, in termini semplicistici. Yamazaki afferma di “non distinguere tra quotidiano e insolito” e che poiché,

¹⁰ Vedasi capitolo terzo del presente volume.

¹¹ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 346-350, 355.

¹² Ōzasa Yoshio, *Gendai engeki no mori*, Tōkyō, Kōdansha, 1993, p. 54.

¹³ Yamazaki Tetsu, “Hedatari no jiko kankakuka”, *Eureka*, vol. 16-7, Tōkyō, 1984, p. 77.

per lui, a livello di sensazioni, il quotidiano viene percepito come “un non insolito di tipo diverso”, intende soffermarsi piuttosto sulla distinzione tra “a misura d’uomo, a grandezza naturale [*tōshindai*等身大] e non [*hitōshindai*非等身大]”. Secondo Yamazaki, nel caso degli artisti della prima generazione Terayama, Kara e Suzuki, l’attore è creato “non a misura d’uomo” con lo scopo di indirizzare, in tal modo, una critica verso il pubblico. Nell’epoca contemporanea, tuttavia, precisa Yamazaki, questa stessa distinzione è scomparsa in quanto gli avvenimenti della vita di tutti i giorni appaiono già a un livello che sembra andare oltre la sfera della dimensione umana e in parte superano l’immaginazione teatrale.¹⁴

Per Yamazaki, che comincia a fare teatro al culmine della gloria del movimento studentesco, il fare teatro equivale a pensare al problema del “potere”, quindi, alla “nazione” che ha determinato la sconfitta della rivoluzione studentesca, ovvero secondo le parole di Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012),¹⁵ suo ispiratore, alla “fantasia/illusione collettiva” che forma la comunità.¹⁶ Forse anche per questo motivo i temi ricorrenti delle opere dello Tsunbosajiki sono personaggi fuorilegge. Tuttavia, alla fine degli anni Settanta, all’improvviso, si accorge di essersi reso indipendente a livello di ispirazione artistica e inoltre, a seguito della grande crescita economica realizzata dal Giappone, ai cittadini ormai prosperi non serve più una “narrazione della rivoluzione”.¹⁷

Sul finire degli anni Settanta, i membri dello Tsunbosajiki, si trovano a un punto di *impasse* derivato dalla difficoltà di individuare una linea guida per il futuro e per il fatto di non riuscire più a sentirsi parte di una famiglia, sia per motivi naturali legati all’età, sia alle limitazioni inerenti al condurre uno stile di vita che non permette la sussistenza economica.¹⁸ Decidono di dedicare un anno a una riflessione individuale sull’attività e sugli scopi, per individuare nuove modalità artistiche, liberate dai meccanismi instauratisi implicitamente all’idea del gruppo. In seguito la scrittura di Yamazaki si rinnova attraverso l’uso di una parola che evita di creare immagini feconde, perché in presenza di

¹⁴ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 348-350. I commenti in inglese del critico Senda Akihiko relativi alla definizione di Yamazaki e i riferimenti relativi al teatro contemporaneo sono contenuti in *Metamorphoses in Contemporary Japanese Theatre: Life-size and More-than-life-size*, “Orientation Seminars on Japan”, n. 22, The Japan Foundation Office for the Japanese Studies Center Tokyo Japan, 1986, p. 2.

¹⁵ Pensatore, poeta e critico tra i più in vista nel Giappone del dopoguerra. È il padre della scrittrice Yoshimoto Banana.

¹⁶ La traduzione di *kyōdō gensō* in Murakami Fuminobu, *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture: a reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, London, Routledge, 2005, p. 95.

¹⁷ Shichiji Eisuke, in Imamura Tadazumi (a cura di), *Gendai engeki*, Tōkyō, Shibundō, 2006, p. 157.

¹⁸ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 338-340.

una parola poetica che si adagia sulla narrazione romantica la sensibilità perde di mordente e “si crea uno scarto con il modo di percepire e pensare la realtà in cui si vive”.¹⁹ Nel luglio del 1980 Yamazaki fonda la compagnia Ten'i 21 転位21 (Trasposizione 21) includendo Fujii Bin 藤井びん (n. 1949), Kinouchi Yorihito 木之内頼仁 (n. 1951), Tane Rakuko 田根楽子 (n. 1946), Kuriyama Michi, Shikimachi Chako 式町ちやこ. Il termine *ten'i* 転位 (trasposizione) è un riferimento a Yoshimoto Takaaki e precisamente alla sezione della raccolta di poemi dell'autore intitolata *Ten'i no tame no juppen* 転位のための十篇 (*Dieci poemi per la trasposizione*, 1953) mentre il numero 21 è solo un gioco di parole creato sulla fonetica.²⁰ La trasposizione richiamata dal nome della compagnia viene confermata dallo stile dei lavori teatrali che si allontanano dal periodo dello Tsunbosajiki in cui Kara Jūrō sembra rappresentare il modello, per andare incontro a una profonda trasformazione.²¹

In seguito attraverso la serie *Hanzai no firudonōto* 犯罪のフィールドノート (*Appunti sul luogo dei crimini*), Yamazaki cerca di individuare lo spirito dei tempi che caratterizza casi criminali realmente avvenuti, dissezionandoli e decostruendo i fatti per ricomporli in una forma astratta.²² Lo stile non è mai documentaristico e ai singoli casi viene aggiunta una rielaborazione originale basata sull'immaginazione e sull'interpretazione dei fatti da parte di Yamazaki. Non viene offerta una spiegazione dei moventi o delle circostanze del crimine che viene solo lasciato presagire: piuttosto la narrazione è imperniata sugli aspetti relativi alla distruzione della famiglia.²³

Uno stimolo alla creazione della serie deriva dal cambiamento della realtà sociale giapponese e, secondo il critico Hasebe, la messinscena delle opere relative a casi criminali mette in evidenza la percezione della “pressione di una società consumistica che pone al suo vertice gli oggetti materiali e opprime gli individui”.²⁴ In questi anni, Yamazaki stesso afferma di essere afflitto da un'inquietudine costante che non trova sbocco in parole che permettano di esprimere quanto si verifica in sé e nel mondo. Tale disagio personale lo spinge a una riflessione sulla famiglia, che, per definizione, rappresenta il luogo primario dove si instaurano i rapporti interpersonali.²⁵ Secondo Yamazaki, la situazione attuale è la diretta conseguenza dello sviluppo storico della società

¹⁹ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 344-345.

²⁰ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit. p. 346.

²¹ Shichiji E., *op. cit.*, p. 156.

²² Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 343.

²³ Senda Akihiko, *Butai wa kataru - Gendai engeki to myūjīkaru no mikata*, Tōkyō, Shūeisha, 2002, pp. 76-77.

²⁴ Hasebe H., *Eureka*, febbraio 1990, *4 byō no kakumei - Tōkyō no engeki 1982-1992*, Tōkyō, Kawade Shobō shinsha, 1990, pp. 34-35.

²⁵ Yamazaki T., *Hedatari no jiko kankakuka?*, cit., pp. 76-82.

e della famiglia del dopoguerra.²⁶ Yamazaki sottolinea, inoltre, la vicinanza con temi trattati nel teatro greco: incesti, triangoli amorosi e atti cruenti all'interno del nucleo familiare dei regnanti nell'ottica di una lotta per il potere.²⁷ In particolare nel saggio *Shitsugo no genzaikei* 失語の現在形 (*La forma presente dell'afasia*, 1984) definisce la serie come "la tragedia greca in un'epoca senza dèi".²⁸ Yamazaki, ritrae la quotidianità delle famiglie piccolo borghesi "nella loro miseria al limite del comico" e crea delle opere tragicomiche cercando di trovare una soluzione ai problemi della società attuale.²⁹

Secondo Matsuoka, trattare di casi criminali rappresenta un modo per trattare problemi relativi alla famiglia o al matrimonio.³⁰ Il motivo della scelta di dedicarsi al teatro va inoltre ricercato nella sua esperienza familiare. Infatti in un'intervista a Senda Akihiko, all'epoca giornalista del quotidiano nazionale *Asahi shinbun*, Yamazaki parla esplicitamente della famiglia e sottolinea come aspetti del rapporto con i suoi genitori facciano scaturire un interrogativo sulle relazioni all'interno del nucleo familiare e sulla possibilità di migliorarle. Yamazaki individua tra le principali cause un senso in incapacità di comprendere il padre che, nonostante le ripetute violenze sulla moglie, muta improvvisamente quando viene colpita da un'emorragia cerebrale, cominciando a prestarle cure e attenzioni costanti. La violenza perpetrate negli anni contro la moglie sono talmente probanti e cruente, inspiegabili agli occhi dei figli, al punto da spingere Yamazaki a pensare al suicidio sin dai primi anni delle scuole elementari. Nel tentativo di proteggere almeno il buon nome della madre insegnante, dagli ultimi anni delle scuole elementari cerca di essere uno studente brillante, dedicandosi allo stesso tempo a numerosi sport, sacrificando oltre alle sue scelte persino il riposo pur di essere motivo di orgoglio. Tuttavia, all'inizio della scuola superiore sentendosi incompreso da parte della madre, inizia a percorrere cattive strade, in un processo di autodistruzione. Comincia a frequentare il circolo teatrale, non per una particolare inclinazione ma piuttosto perché all'epoca è considerato il crogiuolo dei teppisti. Inoltre ricorda la sorpresa alla scoperta, fatta a distanza di tempo, ormai adulto, del passato del padre, del suo abbandono della famiglia di origine, delle difficoltà relative alla mancanza di un lavoro stabile e del possibile senso di inferiorità nei confronti della moglie. A questo si aggiungono i ricordi dolorosi del periodo trascorso come soldato combattente in Cina.³¹ A causa di tali ferite aperte sin dall'infanzia, per Yamazaki, il fare teatro rappresenta una ricerca di cause e motivazioni al fine di evitare il verificarsi dei drammi familiari.

²⁶ Yamazaki T., *Hanzai to kazoku no aida*, Tōkyō, Miraisha, 1987, pp. 30-31, 43-44, 46-48.

²⁷ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 341-342.

²⁸ Yamazaki T., *Shitsugo no genzaikei*, cit., pp. 11-15.

²⁹ Senda A., *Butai wa kataru*, cit., pp. 78-79.

³⁰ Matsuoka K., *op. cit.*, pp. 168-169.

³¹ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 317-322.

L'opera *Uo densetsu - Rikkyō daigaku jokyōju oshiego satsujin jiken* うお伝説—立教大学助教授教え子殺人事件 (*La leggenda dei pesci: l'assassinio di un'allieva da parte di un professore associato dell'Università Rikkyō*) che Yamazaki ritiene essere la vera opera prima della serie intitolata *Appunti sul luogo dei crimini*, tratta dello strangolamento, avvenuto nel 1973, di una studentessa da parte di un suo insegnante con il quale aveva allacciato una relazione extramatrimoniale. La vicenda, che si conclude con il molteplice suicidio da parte dei membri della famiglia del docente, nella località di Izu, viene modificata da Yamazaki secondo la metodologia che contraddistingue anche i suoi lavori successivi. Yamazaki cerca di mettere a nudo l'esistenza umana riducendo al limite le relazioni umane che sono sullo sfondo dei crimini individuali e degli incidenti, concentrandosi su rapporti di coppia, tra fratelli, tra genitori e figli.³² Questo caso di adulterio che si conclude con il suicidio di un'intera famiglia, viene interpretato e ritratto da Yamazaki in termini di perdita del proprio posto nel mondo da parte degli intellettuali e l'acuirsi del senso di frustrazione che ne consegue.³³

Yamazaki utilizza abilmente il romanzo di Shimao Toshio 島尾敏雄 (1917-1986) *Shi no toge* 死の棘 (*Aculei di morte*), ispirato dai problemi psicologici della moglie, come base ove trasporre l'avvenimento reale.³⁴ L'ambientazione è in un ospedale psichiatrico nel quale si trova ricoverata la moglie del professore associato, resa pazza dalla gelosia. La moglie accompagnata da un assistente del marito incontra una ragazza che si dichiara l'amante. Alla scoperta della relazione extraconiugale del marito, si ha un susseguirsi di critiche lanciate dalla paziente e le scuse del marito. Vi sono riferimenti anche al lavoro teatrale di Betsuyaku Minoru *Mushi tachi no hi* 虫たちの日 (*Il giorno degli insetti*, 1979).³⁵ Senda, che vede l'opera nell'allestimento del 1981, la ritiene la migliore nell'ambito dell'attività di Yamazaki fino ad allora e difficilmente superabile nel panorama teatrale generale. Il successo dell'opera porta alla ribalta il nome di Yamazaki, considerato fino a questo momento una figura minore della seconda generazione di esponenti del teatro post-*shingeki*. Questa pièce rappresenta una pietra miliare che rimarrà come punto di riferimento per i posteri paragonabile al lavoro di Kara in qualità di esponente della prima generazione di teatro d'avanguardia.³⁶

A suggello del riconoscimento della sua attività, nel 1982 Yamazaki vince il ventiseiesimo premio Kishida per la sceneggiatura teatrale di *Uo densetsu*

³² Nishidō Kōjin, *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, Tōkyō, Ronsōsha, 2006, p. 69.

³³ Shichiji E., *op. cit.*, p.157.

³⁴ Da questo romanzo di Shimao Toshio, nel 1990 è stato tratto anche l'omonimo film *L'aculeo della morte* diretto da Oguri Kōhei, vincitore del Gran Prix premio speciale della critica, *ex aequo* al 43esimo Festival di Cannes.

³⁵ Vedasi capitolo quinto del presente volume.

³⁶ Senda Akihiko, *Gendai engeki no kōkai*, Tōkyō, Liburopōto, 1988, p. 281.

e *Hyōryū kazoku: Iesu no hakobune* 漂流家族—イエスの方舟 (*La famiglia di pellegrini: l'Arca di Gesù*, 1981). L'opera *Hyōryū kazoku* si riferisce agli avvenimenti relativi alla setta religiosa guidata da Sengoku Takeyoshi 千石剛賢 (1923-2001). Tale leader comincia a predicare sin dal suo arrivo a Tōkyō nell'aprile del 1960.³⁷ Si crea un gruppo di seguaci che, stanchi della vita lavorativa o che non trovando un posto nella società, si dedicano allo studio della Bibbia. Nel 1970, il gruppo prende il nome *Iesu no hakobune* (Arca di Gesù). Con l'aumento della partecipazione femminile, la rivista *Fujin kōron* mette in allerta riguardo la pericolosità della setta sulla base della richiesta di aiuto da parte della madre di una seguace che ritiene che la figlia sia trattenuta contro la propria volontà. Cominciano le investigazioni della polizia e le vicende balzano sotto i riflettori dei media. Si amplificano le voci che definiscono il gruppo come un harem, un covo di relazioni illecite. Nel maggio del 1978, i membri, perseguitati dai media dopo un incidente che provoca dei feriti, scompaiono dalla sede di Kokubunji a Tōkyō. I ventisei seguaci continuano a peregrinare per due anni finché dopo cinque mesi di ricerche da parte del quotidiano *Sankei shinbun*, al centro di una campagna denigratoria e persecutoria del gruppo, il leader si costituisce alla polizia. Non vengono formulate accuse formali e le accolite continuano le attività della setta gestendo un bar chiamato “Le figlie di Zion” dove servono alcolici, ma soprattutto si prestano a fornire conforto psicologico agli avventori. La setta sembra avere un carattere utopico, di rifugio per persone in difficoltà che vogliono ricevere sostegno in seno a una famiglia estesa.³⁸ L'opera teatrale di Yamazaki ritrae il gruppo religioso intento a creare una propria “fantasia” di “famiglia fittizia”, incentrata sulla

³⁷ Questo incidente è trasposto in uno sceneggiato televisivo del canale TBS che conta tra gli interpreti Kitano Takeshi. Lo scenario di Ikehata Shunsaku 池端俊策 (n. 1946) è contenuto in *Besuto shinario serekushon 2*, Tōkyō, San'ichi shobō, 1998. Il tema si ritrova nell'opera originale di Ōtsuka Eiji 大塚英志, realizzata in versione fumetto intitolato *Aganai no seija* 贖いの聖者 da Shirakura Yumi 白倉由美.

³⁸ Il pensiero di Sengoku Takeyoshi viene espresso nel libro del leader stesso, curato da Serisawa Keisuke dal titolo *Chichi to wa dare ka, haha to wa dare ka—Iesu no hakobune no seikatsu to shisō* (*Chi è il padre, chi è la madre? La vita e il pensiero dell'Arca di Gesù*, Tōkyō, Shunjūsha, 1986). L'opera in forma di racconto orale, secondo Yamazaki è, anche sul piano stilistico, una fedele riflessione dei concetti fondamentali di Sengoku che considera le parole della Bibbia come una narrazione nei confronti dei membri della setta e che mira a mettere in pratica nella vita di tutti i giorni i concetti religiosi. In particolare il ‘raccontare’ della Bibbia sembra riflettere anche i travagli della vita quotidiana. Lo studio della Bibbia e delle parole contenute, accompagnato dall’atteggiamento di applicazione nella vita di tutti i giorni sembrano indicare per Yamazaki un suggerimento a ripristinare il senso della parola come modo per ripristinare i rapporti umani. L'opera, divisa in quattro parti, descrive i rapporti con la madre di Sengoku, il vagabondare prima dell’incontro con la fede, gli sviluppi fino agli incidenti che hanno portato la setta nell’occhio del ciclone. (Yamazaki T., *Hanzai to kazoku no aida*, cit., pp. 240-241)

figura paterna del leader, mentre la società civile cerca di eliminarla.³⁹ Per Yamazaki dietro questa “caccia alle streghe” basata su fondamenti legislativi inconsistenti, si nasconde il bisogno di confermare il modello familiare del dopoguerra. Yamazaki ne parla in *Hanzai no mukōgawa he* 犯罪の向こう側へ (*Verso l'altra parte del crimine*) una raccolta di interviste con il giornalista e critico Asakura Kyōji 朝倉喬司. Yamazaki sottolinea che il leader dell'Arca di Gesù non possiede alcun carisma, ma crea una comunità di seguaci, poiché non condividendo il concetto di famiglia basata sui legami di sangue creatosi nel dopoguerra adotta come figlie le adeptes che esprimono tale desiderio. A partire da questa epoca avviene il passaggio alla tipologia di famiglia che comprende una o due generazioni di genitori e figli. Si ha una suddivisione precisa dei ruoli e il possesso di una casa, visto come un traguardo finale, sembra equivalere a un'attestazione di identità. Al contrario, Sengoku, il leader della setta, sceglie di vivere senza fissa dimora. Yamazaki si dice colpito dal principio della setta secondo cui come “le parole della Bibbia, sono nate all'interno della vita errante”, gli accoliti vogliono “capire le parole di Gesù” attraverso il vagabondare.⁴⁰ Un'ulteriore differenza tra quella che, secondo Yamazaki, è l'immagine della famiglia e l'organizzazione economica della setta risiede nella dimensione di libertà di accedere liberamente ai fondi da parte dei membri, in una sorta di “sistema protocomunista”.⁴¹ Yamazaki sottolinea come “la famiglia contemporanea, trasformata in famiglia nucleare, seppur si sia ristretta, ha perso la densità”; gli elementi negativi sono eliminati in favore di una dilatazione che richiede di “recitare” i ruoli familiari di un'immagine di famiglia applicata dall'esterno, di conformarsi, di riprodurre il concetto ideale di famiglia presentato dai media, senza dare spazio all'immaginazione in una creazione personale della propria.⁴² Sul palco di *Hyōryū kazoku* ci sono otto personaggi intorno a un affilatore di coltelli, sempre presente sul palco (interpretato da Fujii Bin) e la figlia adottiva Lin (Tane Rakuko). Il ruolo dell'arrotino sembra modellato su Sengoku stesso, un arrotino di professione, che viene chiamato “padre” dalle accolite. La scena iniziale si apre con una canzone e il suono dell'arrotare le lame dei coltelli, che fa riferimento al mestiere del leader della setta Sengoku, diventa un motivo sonoro che fa da filo conduttore all'opera. Viene accesa una candela posta su un tavolo e si

³⁹ Shichiji E., *op. cit.*, p. 157.

⁴⁰ Il tema del movimento, di notevole importanza per la prima generazione di esponenti del teatro post-*shingeki*, si ritrova nell'attività itinerante della prima compagnia teatrale di Yamazaki, lo Tsunbosajiki.

⁴¹ Nel caso della famiglia Ichiryū, protagonista dell'opera *Kodomo no ryōbun*, Yamazaki sottolinea come l'eccessivo significato attribuito al denaro sembri essere il motivo scatenante del litigio conclusosi con l'uccisione dei genitori.

⁴² Yamazaki Tetsu, *Hanzai no mukōgawa he: hachijūendai wo daihyō suru jiken wo yomu*, Tōkyō, Yōsensha, 1985, pp. 49-62, 50-51.

rivela uno spazio circondato da baracche di lamiera, che ricalcano le abitazioni precarie usate nel dopoguerra. Affidato un coltello da affilare, i coniugi Tsuburaya si fanno fotografare, ispirati dal ricordo dell'immagine, vista su una rivista, di una famiglia dall'aria felice in posa davanti al caminetto. Segue la conversazione sull'importanza di raffigurare la felicità della coppia tramite la fotografia e sul possesso di una pipa. Il vicino Inukai entra a ritirare il suo coltello e verifica con i presenti se il suo odore corporeo, in particolare quello che emana dai suoi *tabi* (le calzature di stoffa con soles di gomma usate dai carpentieri), è insopportabile come gli viene detto dalla figlia. L'anziana coppia che, dopo aver annunciato a Inukai di trasferirsi nel vicinato dopo che sarà costruita una casa a due piani in malta bianca, se ne va per continuare il giro di saluti di rito. Seppure i due cerchino di comunicare la loro soddisfazione, improvvisamente sembrano incapaci di contenere il dolore e la tensione. La giovane Lin, lasciata la comunità, assapora l'ultima cena con il padre arrotino, prima di cominciare a vivere da sola. I signori Tsuburaya continuano a riferirsi alla nuova casa e al figlio, tuttavia con l'evolvere della storia si scopre che sono fantasie. Tsuburaya crede che il figlio maratoneta ormai defunto abbia costruito una casa di malta bianca. Il riferimento potrebbe essere all'omonimo atleta morto suicida quattro anni dopo aver ricevuto la medaglia di bronzo nella maratona delle Olimpiadi del 1964.⁴³ Mentre Inukai cerca di trattenerla, Chidori (Kuriyama Michi), la figlia in uno stato di delirio, sale sul tetto per superare la sua paura dell'altezza e comincia a immaginare una città utopica parlando della grazia divina. Un'altra coppia che abita nel vicinato, composta da un impiegato dell'ufficio delle imposte (interpretato da Kinouchi Yorihi-to) e la moglie Misa (Shikimachi Chako) su una sedia a rotelle mostrano dei tratti insoliti: il marito Aoki dichiara la nostalgia per gli anemoni del giardino della madre a cui è legato da una sorta di complesso edipico. La moglie Misa, un tempo cantante, sembra preoccuparsi solo delle sue rughe e attribuire la causa del suo deterioramento al marito. Misa e il marito Aoki si attribuiscono a vicenda azioni non commesse. Il litigio tra i due avanza a ritmo serrato, in un'*escalation* di recriminazioni, espressioni allo stesso tempo di amore e di odio, amplificate dal susseguirsi di espettorazioni di sangue. Mentre la coppia Aoki continua a ferirsi a vicenda, gli altri personaggi cominciano a arrotare coltelli. Oltre ai membri della setta, le famiglie descritte appaiono disgregate, legate solo da un comune denominatore: il senso del possesso nei confronti di cose e persone. Inukai chiede di restituirgli la figlia, gli Aoki gridano che gli venga restituita la terra. Tali dialoghi introdotti da Yamazaki, forse riprendendo il crescendo degli attacchi da parte dei media, elevano ulteriormente il livello di tensione della scena con il climax rappresentato dall'attacco d'infarto del leader della setta che grida rivolto a un qualcosa di invisibile.

⁴³ Matsuoka K., *op. cit.*, p. 170.

Il mangiare, il bere e il dilungarsi in commenti sulla bontà delle bevande e delle pietanze degustate rappresentano un tema presente nelle opere di Yamazaki che ritroviamo anche nei lavori di Betsuyaku Minoru. Nel caso di Yamazaki il “mangiare” e il “bere” rappresentano un’azione che i personaggi compiono ripetutamente, spesso vomitando o sputando il cibo ingoiato, per esprimere “un senso di incompatibilità nei confronti del mondo”.⁴⁴ In questa opera la mela, in particolare, riveste un ruolo centrale: viene prima addentata e sputata da Inukai, poi da Tsuburaya e, infine, mangiata a morsi da Aoki. Inoltre Lin e il padre assaporano una semplice cena casalinga e la figlia adottiva commenta con profusione la bontà degli alimenti. In particolare suggerisce al “Padre” che, quando possibile, è meglio degustare un buon caffè. Quando gli altri personaggi escono di scena, la signora Tsuburaya divora e poi rigurgita le pietanze lasciate sul tavolo, spinta dalla fame che attanaglia la coppia e che li fa spostare di città in città. Si scopre che anche il marito, nel frattempo, ha rubato e nascosto ortaggi e frutta in una valigia.

Yamazaki afferma di essere colpito dalla discrepanza espressa da Sengoku nei confronti del senso comune che deriva dal fatto di girare di casa in casa annunciandosi con le parole: “Sono della chiesa, avete coltelli?” Nell’opera drammatica Lin, durante la loro “ultima cena”, consiglia al “padre” di evitare di disturbare le famiglie riunite per la cena, l’unico momento di aggregazione. Yamazaki rappresenta la volontà delle persone, della setta che vive in baracche, di errare all’infinito, affilando le lame in preparazione di una vendetta indiscriminata nei confronti del sistema che vuole espellerli e opprimerli. Nella scena finale, Aoki sale sul tetto e comincia a eliminare le lamiere fino a far crollare la baracca. Mentre si sente il rumore dell’arrotare i coltelli, una voce femminile, da fuori scena, implora Gesù di concedere il dono della pioggia, che “elimini l’odore del corpo di cui si è impregnato l’asfalto delle strade” e invoca di poter viaggiare sull’arca, in un eterno vagare. Yamazaki sottolinea la tendenza nella società contemporanea a voler eliminare gli odori corporei.⁴⁵

Betsuyaku Minoru riprende il tema con le opere *Sūji de kakareta monogatari* 数字で書かれた物語—「死なう団」顛末記 (*La storia raccontata con i numeri*, 1974) e *Ābukutatta, nītatta* ああぶくたったにいたった (*Schiumoso e bollente*, 1976) in tono concettuale e astratto, senza ricercare la verosimiglianza con la vicenda della setta religiosa, ma fornendo i dettagli che permettono di formulare un’opinione personale. Yamazaki utilizza i contorni della vicenda come artificio.⁴⁶ Anche Kara Jūrō affronta l’argomento in maniera originale con l’opera *Namari no shinzō* 鉛の心臓 (*Cuore di piombo*, 1980).

⁴⁴ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., p. 357.

⁴⁵ Yamazaki T., *Hanzai no mukōgawa he*, cit., pp. 28-48, 56; Mori Hideo, *Gendai engeki no marukajiri*, Tōkyō, Shōbunsha, 1983, p. 226; Yamazaki T., *Uo densetsu; Hyōryū kazoku*, Tōkyō, Shin’ya sōshosha, 1982.

⁴⁶ Mori H., *op. cit.*, p. 225.

In *Suna no onna - Rengō sekigun jiken nōto* 砂の女—連合赤軍事件のノート (*La donna di sabbia: appunti sull'incidente dell'Armata Rossa Unita*, 1981) la narrazione si focalizza sulla cattura di Nozu Kazue 野津加寿恵, avvenuta nel 1980, presso la casa dei genitori a Shimane, dopo dieci anni di fughe in quanto ricercata dalla polizia per aver rubato al fratello delle armi. Tali armi saranno poi usate, nel febbraio 1972, durante i dieci giorni di violenti scontri con la polizia, da parte dell'Armata Rossa Unita giapponese, il movimento di estrema Sinistra attivo negli anni Settanta creato da Mori Tsuneo 森恒夫 (1944-1973) e Nagata Hiroko 永田洋子 (1945-2011), fino alla conclusione in una stazione termale presso la zona di Nagano.⁴⁷ Sulla scena, i personaggi presentano delle ferite psicologiche o delle difficoltà nel camminare, nel parlare o nel vedere, come a simbolizzare che vivono facendosi carico delle colpe passate, accusati di essere dei ladri. Il padre claudicante (Inuzuka Shino 犬塚信乃), la madre (Shikimachi Chako) che sembra mascherare un disturbo mentale, il fratello maggiore non vedente (Fujii Bin), il fratello minore disabile (Takeuchi Ichirō 竹内一郎), una donna con disturbi linguistici (Kuriyama Michi). Sul palco, la protagonista femminile, di cui non si conoscono le generalità, fa ritorno forse dopo dieci anni di vita da fuggiasca a causa delle sue attività di lotta armata. La presenza di questa donna che mette in evidenza le contraddizioni anche nella nostra quotidianità, funge da elemento catalizzatore nel processo di sgretolamento della vita degli altri personaggi. In questa opera sia la coppia descritta, sia i vicini di casa sembrano delle varianti sul modello di relazioni tra i personaggi presenti nelle precedenti opere *Uo densetsu* e *Hōryū kazoku*. La vita dei personaggi sembra essere fondata sulla base di una serie di regole che, nonostante possano sembrare prive di senso, vengono rispettate quotidianamente. Allo stesso tempo il dubbio e la gelosia portati all'estremo generano allucinazioni che li spingono verso gesti disperati. Tra i personaggi, i due fratelli, uno sulla sedia a rotelle e il fratello minore non vedente, pur richiamando alla memoria i personaggi di Beckett in *La fine del gioco* al limite del grottesco, hanno ormai perso lo spirito giocoso e si limitano alla penosa attesa di una scorciatoia verso la salvezza. La disabilità di cui sono portatori questi fratelli riflette la “malattia del periodo” e su di essa si proietta la posizione di Yamazaki. Il riferimento melodico alla canzone *Sekishoku elegy* del cantautore Agata Morio (あがた森魚), dai toni spiccatamente sentimentali e struggenti, che dà anche il titolo di un'opera del 1980 di Betsuyaku Minoru, secondo Nishidō, rappresenta un punto doloroso per chi ha attraversato gli anni '60 e '70: spinge il pubblico a pensare a come confrontarsi con

⁴⁷ Il regista Wakamatsu Kōji nel 2008 ha realizzato il film *Jitsuroku rengō sekigun: Asama sansō he no michi* (*La cronaca vera dell'Armata Rossa Unita. La strada verso lo chalet Asama*), che si aggiunge al lavoro di Harada Masato (*Totsunyū seyo! Asama sansō jiken 突入せよ! あさま山荘事件*) del 2002. Yamazaki, dalla postfazione alla sceneggiatura dell'opera, 1982, ristampata in *Shitsugo no genzaikai*, cit., p. 50.

i personaggi sul palcoscenico. Pur riferendosi all'Armata Rossa Unita che ha segnato la fine di un periodo dei movimenti di opposizione e lotta, in effetti il lavoro di Yamazaki sposta il discorso su un piano più ampio. Nishidō afferma che in quest'epoca, in cui le violazioni vengono completamente amalgamate alla vita di tutti i giorni e la "quotidianità viene incorporata nella programmazione del potere", è necessario "prendere atto dello stile di vita individuale e dei rapporti con gli altri". L'opera *Suna no onna* per Nishidō rappresenta dunque un "contro canto" indirizzato all'Armata Rossa Unita, stimolata dalla ricerca di un metodo che superi una data stagione storico-politica.⁴⁸ La resa drammatica di Yamazaki si avvale anche di citazioni di stralci del diario di Mori Tsuneo, uno dei leader morto suicida in carcere.

L'opera *Izoku no uta* 異族の歌—伊藤素子オンライン詐欺事件 (*La canzone di una tribù diversa: il caso di frode online di Itō Motoko*) è ispirata a Itō Motoko, la protagonista di una frode del valore di centotrenta milioni di yen, perpretata ai danni dell'istituto bancario Sanwa il 25 marzo del 1981. Itō appartiene alla stessa generazione di Yamazaki, all'epoca definita dei "nuovi trentenni". Al momento della cattura, la protagonista che è riuscita a scovare il tallone di Achille delle operazioni online, dichiara di essersi resa colpevole di frode per amore nei confronti di un uomo di alta statura e con i tratti del volto regolari. I media hanno interpretato il gesto come un atto di amore o un'opposizione alla società che intreccia una rete di controllo sugli individui. Tuttavia, secondo Yamazaki, che non condivide tali punti di vista, non si può considerare il crimine come atto di opposizione alla società, perché la protagonista non vive ponendo una netta distinzione tra un'occupazione lavorativa necessaria alla sopravvivenza e una vita interiore, portatrice di significato e che assume un valore in sé. Yamazaki, condividendo lo stesso percorso generazionale, offre una lettura che mette in rilievo come nella protagonista non vi sia contraddizione nell'identificare il contenuto relativo ai sentimenti con l'aspetto esteriore. La donna delinea piuttosto una modalità per "cancellare l'alibi dell'esistenza del sé" legato al bisogno imperativo di prendere le distanze dai fantasmi del dopoguerra sentito dalla generazione a cui appartengono Itō e Yamazaki. Da questo punto di vista, il caso presenta un filo conduttore comune agli incidenti causati dalle sette religiose, legati alle tendenze egemoniche di Shigenobu Fusako e Nagata Yōko del gruppo terrorista dell'Armata Rossa Unita degli anni '70. L'interesse per le caratteristiche del crimine di Itō Motoko nasce dalla possibilità di mettere in luce degli aspetti comuni alla vita dei contemporanei.⁴⁹

Secondo il critico Senda, questa pièce ha addirittura superato il precedente *Uo densetsu*. Anche nel caso di *Izoku no uta*, Yamazaki segue il modello di

⁴⁸ Nishidō K., *op. cit.*, pp. 69-73.

⁴⁹ Yamazaki T., *Hanzai no mukōgawa he*, *cit.*, pp. 118; 133-137.

una scena per atto, stabilito a partire dall'opera *Uo densetsu*. Non descrive le azioni del giorno del crimine, né la fuga, nel tentativo di Motoko (Tane Rakuko) di nascondersi nei bassifondi di Manila dopo aver consegnato i soldi al partner Minami (Kinouchi Yorihito). Anche qui Yamazaki sceglie di non portare in scena gli eventi nella loro verità, ma concentra l'attenzione sull'azione ambientata nel soggiorno della casa di Itō Motoko, a partire dalle dieci della sera precedente fino alle sette del mattino del giorno del crimine. L'opera si conclude con la protagonista che esce di casa per dirigersi in banca a effettuare i prelievi di denaro contante. Ci sono dei riferimenti espliciti all'opera *Ābukutatta, nītatta* di Betsuyaku Minoru. Tuttavia, sottolinea Senda, la direzione presa da Yamazaki è diversa nel focalizzare l'attenzione sugli aspetti fisiologici, amplificandoli. Anche in questa opera, a differenza del dramma di Betsuyaku, i personaggi “vomitano violentemente” quanto ingerito.

Shichiya - Otoko to onna no gogo 質屋 — おとことおんなの午后 (*Il banco dei pegni: il pomeriggio di un uomo e una donna*), scritto da Yamazaki per la compagnia Dainana byōtō 劇団第七病棟 (Padiglione ospedaliero numero sette). Il lavoro, che fa parte tuttora del repertorio anche dell'attuale compagnia Shin ten'i 21, viene considerato uno dei cinque migliori allestimenti del 1983 dal critico teatrale Ōzasa Yoshio. Ambientato in uno dei tanti banchi dei pegni che vanno via via chiudendo negli anni '80, secondo il critico Ōzasa rivela una notevole maestria da parte di Yamazaki nel dipingere una coppia, interpretata da Ishibashi Renji e Midori Mako, in crisi matrimoniale e al limite della rottura. Se da un lato vediamo il marito chiedere occasionalmente al giovane che lavora nel negozio (Ōkubo Makoto) di trovargli una donna per incontri clandestini, dal canto suo, la moglie continua a pensare a un attivista politico morto prematuramente, al punto tale di mettere a repentaglio il suo equilibrio psicologico. Le fantasie si fanno persistenti al punto di tanto da convincersi di essere incinta di una bambina immaginaria chiamata Yōko.⁵⁰ Il commento musicale che riprende l'inno dei movimenti studenteschi suggerisce una visione del presente in una prospettiva storica che mette in evidenza le lacerazioni della vita quotidiana dei personaggi: emerge un vivere attanagliati da fantasmi, senza trovare una forma di esistenza presente oltre all'accettazione del materialismo nelle forme più grette, oppure al rifuggire in un nostalgico sogno di ideali irrealizzati.

La serie nominata “Appunti sul luogo dei crimini” prosegue con la settima opera *Kodomo no ryōbun - kinzoku batto satsujin jiken* 子供の領分—金属バット殺人事件 (*Il territorio del bambino: l'assassinio con la mazza da baseball*, 1983). Come è evidente dal sottotitolo, questa opera di Yamazaki allestita dalla sua compagnia Ten'i 21, tratta del caso di Ichiryū Nobuya, un ragazzo che la notte del 29 novembre del 1980 uccide i genitori con la mazza

⁵⁰ Ōzasa Y., *op. cit.*, pp. 42, 34.

da baseball di metallo che, negli anni '70, rappresenta il simbolo della gioventù. L'analisi di Yamazaki tramite questo personaggio – cresciuto in quella che si può definire una famiglia modello della classe media, padre e fratello maggiore laureati in università di élite che delineano il futuro percorso lavorativo da seguire – mostra i segni di una crisi che incalza da tempo. All'interno della famiglia, i figli, su suggerimento della madre, cercano di facilitare il rapporto tra i genitori che non parlano da tempo, poiché il padre, stressato dalla situazione lavorativa peggiorata in seguito alla crisi del petrolio, per evitare di portare i problemi a casa, si sfoga al bar. Il ventenne fino ad allora è considerato un bravo ragazzo, pieno di attenzioni verso i genitori. Tuttavia il giorno dell'anniversario di matrimonio dei genitori viene accusato di furto dei loro soldi dal padre alticcio che lo caccia anche di casa. Quando si rende conto di aver perso anche l'appoggio della madre che, nel tentativo di sanare i rapporti matrimoniali, si schiera dalla parte del marito, il ragazzo perde il controllo e li colpisce ripetutamente con la mazza da baseball. Tra le cause annoverate i media adducono lo stress psicologico derivato dai continui sforzi per superare gli esami di ammissione a scuole rinomate e i ripetuti insuccessi scolastici che potrebbero essersi ripercossi profondamente sulla psiche del giovane, facendogli perdere di vista il significato dei suoi sforzi e la forza di vivere. Nel momento in cui il padre gli ordina di andarsene di casa, il giovane, che ha già tentato la strada professionale senza successo, si trova spaesato nell'assenza totale di prospettive per il futuro. Un'altra causa postulata da un giornalista si basa sulla possibilità di rapporto incestuoso con la madre. Per quanto queste ipotesi siano prive di fondamento, secondo Yamazaki è importante notare come testimonino non solo la difficoltà dei media di trattare un caso privo di movente ma anche la distruzione dei ruoli familiari moderni. Secondo Yamazaki, la visione dell'altro all'interno della coppia si incrina a poco a poco, a causa dello scontro con la realtà, mentre il figlio sente una disarmonia a livello fisico con l'ambiente circostante. Proprio questa disarmonia, sentita in modo diverso dai tre membri della famiglia, sarebbe stata la causa scatenante dell'incidente. Nel caso del padre è emblematico il fatto che la canzone preferita al karaoke bar fosse *Kasumapuge* (*Cuore triste*) una canzone coreana, popolare nel 1978, le cui frasi iniziali si riferiscono a “due innamorati separati dal mare”. Yamazaki ha scritto l'opera teatrale riferendosi alla canzone. Per i genitori, originari della stessa isola della regione di Yamaguchi, in cui sono forti i legami di sangue, la vita a Tōkyō deve aver richiesto un periodo di adattamento anche a livello corporeo. Mentre il periodo di crescita economica coincide con l'urbanizzazione, il padre in particolare passa da uno status elitario, anche grazie alla posizione economica della famiglia della moglie, a una posizione lavorativa meno appagante e di livello inferiore. Yamazaki ricorda che la presenza della nonna nella casa per un certo periodo ha rinsaldato il vincolo tra la comunità legata da legami di sangue e la comunità urbana, tutta-

via la sua assenza ha messo a nudo la mancanza di un punto di equilibrio e la disgregazione dei ruoli familiari.⁵¹

I successi conseguiti dalla compagnia in questa annata derivano probabilmente dal perfezionamento della composizione del testo teatrale da parte di Yamazaki.⁵² L'alto livello viene mantenuto con l'opera *Hotaru no sumika Ikugaoka danchi shinjū jiken* ホタルの栖—育ヶ丘団地一家心中事件 (*La dimora delle lucciole: il suicidio della famiglia del caseggiato popolare di Ikugaoka*, 1984) che affronta il tema del suicidio di una famiglia indebitatasi per comprare la casa. Il critico Hasebe sottolinea l'importanza del corpo degli attori nel sostenere il testo drammatico di Yamazaki Tetsu. Il ruolo di moglie nel dramma, interpretato da Kuriyama Michi attraverso la sua presenza fisica, unita a un timbro di voce metallica, trasmette al pubblico il procedere nell'inferno dell'insolvenza del mutuo contratto. Nel crescendo delle sollecitazioni dei pagamenti, l'attrice rende visibile agli spettatori l'avanzare in un territorio al limite tra la vita e la morte, come se osservasse se stessa dal di fuori, in un processo di avvicinamento alla morte in vita da parte della coppia. Inoltre, nel processo che porta alla distruzione della famiglia i beni materiali svolgono un ruolo importante simbolizzato da Yamazaki attraverso il crollo del nuovo armadio acquistato dalla coppia che uccide i figli della coppia. Il critico Hasebe nota che, in una situazione nella quale il “legame tra individui e società viene accertato solo attraverso il consumo”, il teatro di Yamazaki svolge un ruolo importante. Lo spettatore che conosca il teatro del drammaturgo, in procinto di assistervi, in un primo momento si ritrae, allertato da un timore incipiente, poi tentenna in una fase di preparazione quindi si avvia verso un processo di catarsi che viene condotto grazie alla presenza nel luogo drammatico creato dalla compagnia di Yamazaki.⁵³

L'opera *Erian no shuki: Nakano Fujimi chūgakkō jiken* エリアンの手記—中野富士見中学校事件 (*Memorie degli alieni: il caso della scuola media di Nakano Fujimi*) risale al 1986. Il riferimento è a un caso di bullismo che si conclude con il suicidio dello studente. Nel febbraio del 1986, Shikakawa Hirofumi si impicca nel bagno della stazione di Morioka, città dove risiede la nonna, lasciando una nota in cui racconta che l'esistenza è per lui un “inferno in vita”. Yamazaki trae spunto dall'opera *Erian no shuki to shi* (*Memorie e poesie e dagli alieni*) di Yoshimoto Takaaki. All'inizio dell'opera appare la sorella di Hirofumi, Sachiko, impegnata in una conversazione con la nonna di Morioka, che spiega la realtà facendo riferimento alle vicende di Giovanni e Campanella: i protagonisti di *Ginga tetsudō no yoru* 銀河鉄道の夜 (*Una*

⁵¹ Yamazaki T., *Hanzai no mukōgawa he*, cit., pp. 28-48; *Nihon Shōwa satsujin shi*, Tōkyō, Shunjūsha, 2000, pp. 414-429.

⁵² Ōzasa Y., *op. cit.*, p. 35.

⁵³ Hasebe H., *Shingeki*, gennaio 1985, in *4 byō no kakumei- Tōkyō no engeki 1982-1992*, cit., pp. 81-86.

notte sul treno della via Lattea, 1934), il famoso romanzo di Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933).⁵⁴ Citando parti del romanzo, in alternanza alla madre, la nonna ricorda che la vita potrebbe rivelarsi il sogno di qualcuno, che svanisce al risveglio. Il corpo dell'attore protagonista, particolarmente rigido nei suoi movimenti, presenta sul volto un sorriso, quasi con un senso di distacco, che rivela un presagio futuro, oltre lo scherno di cui è oggetto.⁵⁵ Il giovane protagonista Hirofumi è interpretato da Kaji Tatsuya, un boxer mancato che a causa della sua gracile costituzione e il fatto che interpreti un ruolo che gli calza a pennello, accresce notevolmente il senso di realtà dell'opera.⁵⁶ Sulla scena appare il protagonista Hirofumi impegnato a portare le borse, a compiere servizi su ordine dei compagni di classe con sulle labbra una risata sciocca. I compagni di classe, non comprendendolo, si arrabbiano e acuiscono i maltrattamenti. L'*escalation* degli episodi di bullismo potrebbe essere dovuta al fatto, ci viene suggerito, che il giovane protagonista, perdendo sempre più la percezione del proprio corpo, si ritrova egli stesso ingolfato in quello che dovrebbe limitarsi a essere un gioco tra ragazzi, che si trasforma in un masochistico tentativo di ripristinare una connessione diretta con il sé fisico e psichico.⁵⁷ Così come negli altri allestimenti della serie, anche in questo caso Yamazaki non ripercorre l'incidente di pari passo, ma ne dilata la narrazione, concedendo piena espressione ai sentimenti dei protagonisti. Come afferma Ōzasa, Yamazaki suggerisce con uno stile incisivo e convincente le possibili modalità dell'incidente. Nell'opera di Yamazaki "pur radicata nella verità, è presente una forza che supera la realtà e da questo punto di vista può essere definita unica nel suo genere".⁵⁸

Nel 1986, l'opera *Jirōsan no yūitsu - Nerima ikka gonin satsugai jiken* 「ジロさんの憂鬱」練馬一家五人殺害事件 (*La malinconia di Jirō: l'incidente del massacro dei cinque membri di una famiglia di Nerima*) si riferisce al caso di omicidio da parte di un perito immobiliare che, indebitatosi per comprare un'abitazione a un'asta pubblica a scopo di rivendita ma non riuscendo a portare a compimento l'espropriazione, uccide con premeditazione e viene condannato alla pena di morte. Il commento del colpevole Asakura Kōjirō, che afferma di "sentirsi sollevato" dopo l'omicidio, e le mutilazioni dei corpi commesse, secondo Yamazaki, sottolineano la necessità di liberarsi di rapporti interpersonali nei confronti dei quali prova "un'intensa ansia" causata dalla

⁵⁴ Miyazawa Kenji, *Una notte sul treno della Via Lattea e altri racconti*, a cura di G. Amitrano, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 180.

⁵⁵ Senda A., *Gendai engeki no kōkai*, Tōkyō, Liburopōto, 1988, p. 432.

⁵⁶ Ōzasa Y., *op. cit.*, p. 146.

⁵⁷ Senda A., *Gendai engeki no kōkai*, cit., p. 432, tradotto in inglese da J. Thomas Rimer, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, pp. 248-249.

⁵⁸ Ōzasa Y., *op. cit.*, pp. 144-146.

sua incapacità a interagire.⁵⁹ Sembra che il padre di Jirō, un boss di delinquenti da strada, poi passato al controllo del mercato nero nella regione di Akita, abbia comprato la laurea al figlio presso la facoltà di giurisprudenza della Nihon daigaku per permettergli di iniziare un'attività in proprio. Jirō, molto diverso dal padre, pur a malavoglia intraprende la strada decisa per lui. Viene incarcerato per aver ferito il fratello durante un litigio inerente all'eredità e, dopo il rilascio, studia per lavorare nel settore immobiliare. Tuttavia, essendo alle prime armi, cerca la fortuna con un investimento nel quale un esperto non si sarebbe arrischiato. Il crimine, sottolinea Yamazaki, viene spesso compiuto per superare un momento di crisi provata dall'individuo. Nel caso di Jirō, vi è l'attenzione rivolta alla propria famiglia, creata da giovane forse per sopperire alle mancanze di quella di origine, a causa del padre assente e egoista e la tensione derivante dalla necessità di svolgere il ruolo di capofamiglia. Da parte della famiglia delle vittime, vi è l'ostinazione a evitare le richieste di Jirō di evacuare l'immobile che si ripetono quotidianamente. Il tentativo di nascondere le tracce dell'efferata esecuzione del crimine va in fumo nel momento in cui due poliziotti, allertati dalla madre della donna assassinata, scoprono Jirō all'interno della casa dopo dieci ore impiegate a fare a pezzi i corpi degli inquilini.⁶⁰ Jirō appare sulla scena nelle vesti di un incaricato di sollecito di sgombero. La coppia residente vive in continua apprensione, rifiutando ogni contatto con Jirō che si trova di fronte a un muro, in senso letterale, nel tentativo di difendere i diritti di espropriazione della sua società immobiliare. Yamazaki mira a invertire o annullare i parametri con i quali siamo soliti definire l'interno e l'esterno. Mentre i figli di Jirō giocano imitando i rapporti di marito e moglie al limite dell'incesto, dando un esempio della possibile implosione del nucleo familiare, si presenta la famiglia sollecitata allo sgombero. Jirō a sua volta entra nella casa della coppia. La frontalità dell'attacco alle definizioni di interno e esterno proposta da Yamazaki va a minare i concetti di buono e cattivo, di vittima e carnefice al punto di farli apparire come sovvertibili e persino interscambiabili. I rapporti di potere appaiono instabili, in quanto la coppia rivela di opporsi all'evacuazione perché, sapendo che se non viene effettuata Jirō rischia la rovina a causa dei debiti contratti, per loro sentire le sue grida e il suo accanimento all'esterno della casa permette di rendersi conto della "loro felicità". Jirō inoltre è pressato dal ricordo del crimine commesso venti anni prima nei confronti del fratello. La risoluzione di eliminare fisicamente i due coniugi con una motosega conduce alla scena finale in cui la moglie di Jirō lo ritrova seduto su una sedia a dondolo, simbolo della serenità familiare, con una spalla che a poco a poco viene intrisa dal sangue

⁵⁹ Yamazaki T., *Hanzai no firudonoto-Jirōsan no yūtsu*, cit., pp. 99-100.

⁶⁰ Asakura Kyōji, Yamazaki T., *Hanzai no mukōgawa he*, cit., pp. 91-100; Yamazaki T., *Nihon kindai satsujin shi*, cit., pp. 453-461.

gocciolante dal piano sovrastante.⁶¹ Con questo lavoro, Yamazaki fissa l'attenzione sul "vuoto interiore" e sulle persone che, pur riconoscendolo in sé, si sforzano di continuare a vivere.⁶² Yamazaki sottolinea come nel colpevole sembri mancare il senso morale e il pentimento, dimostrando solo il rimorso nei confronti dell'uccisione della moglie e dei bambini del capofamiglia. Tale mancanza di morale lo accomuna al caso di Sagawa Issei 佐川一政 (1949), il responsabile dell'uccisione, stupro e cannibalismo di una giovane olandese a Parigi nel 1981. Anche su questo caso Yamazaki crea un lavoro teatrale dal titolo *Burōnyu no mori* ブローニュの森 (*Bois de Boulogne*, 1993) senza cercare di individuare i moventi.

Nel 1988, *Māchan no shinkyoku—Fujisawa akumabarai gishiki jiken* マーちゃんの神曲 (*Il canto divino di Māchan - L'incidente del rito esorcista di Fujisawa*) si riferisce all'assassinio e smembramento del corpo di un musicista avvenuto a Fujisawa nella prefettura di Kanagawa il 26 febbraio 1986 da parte della moglie e del cugino, seguaci della setta religiosa denominata *Ōyama nezumi no mikoto*. Il sipario si apre sui due colpevoli Hidechan e Kanachan che, senza memoria dei fatti avvenuti, si interrogano sull'assenza di Māchan. A poco a poco riaffiorano i ricordi inerenti al lavoro di composizione di una canzone per salvare il mondo dalla guerra nucleare. Al momento del crimine, la vittima Motegi detto Māchan, su suggerimento dello stesso cugino, è impegnato nella composizione di canzoni con il potere di purificare il mondo dal male. Tuttavia la convinzione che il musicista sia posseduto dal diavolo sembra essere la causa scatenante dell'assassinio. Tenuto conto del fatto che i riti esorcisti non sembrano far parte delle attività della organizzazione religiosa, i due sembrano essersi influenzati a vicenda in una sorta di escalation allucinatoria acuita dall'isolamento determinato dal fatto di essere oggetto della disapprovazione espressa dai genitori di Māchan e dei suoi compagni del gruppo. Al momento della cattura, i due colpevoli vengono trovati dopo tre giorni e due notti di incessante attività di smembramento del cadavere e della purificazione dei resti con del sale grosso.⁶³

Nel 1989, Yamazaki scrive *Papa wa yūkaihan - Ashiya reijō yukai jiken* パパは誘拐犯-芦屋令嬢誘拐事件 (*Papà è un rapitore. Il rapimento della signorina di Ashiya*). La storia vera, risalente al 1985, vede come protagonista un disoccupato che rapisce una giovane di buona famiglia nella città di Ashiya (provincia di Hyōgo), quartiere residenziale di Rokurokusō 六麓荘, abitata da industriali e persone facoltose, nel tentativo di estorcerne il riscatto. Tuttavia il tentativo si conclude in un insuccesso perché la famiglia della giovane, alla

⁶¹ Hasebe H., *op. cit.*, pp. 127-131.

⁶² Morii Naoko, *Gendai gikyoku no henbō* (a cura di Inoue Rie), Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005, p. 308.

⁶³ Yamazaki T., *Nihon kindai satsujin shi*, cit., pp. 472-461.

sua telefonata, pensa a uno stratagemma escogitato con il ragazzo, mal visto dai familiari, per ottenere il permesso di sposarsi. La moglie e la figlia del rapitore, a loro volta, stentano a credere che l'uomo possa architettare un piano del genere. Il rapitore e la ragazza sequestrata instaurano a poco a poco una sorta di complicità nell'intento di ottenere il riscatto dalla famiglia.⁶⁴ Il sipario si chiude su rapitore e vittima impegnati nelle prove di un'intervista al fine di ricevere il riconoscimento dei media, gli unici in grado di sancire l'autenticità del sequestro. Tra i luoghi rappresentati sulla scena vi sono: la villa della vittima, la casa a due piani (*bunka jūtaku*) dalla stretta facciata di legno e malta dell'uomo di mezza età arrestato, quella della figlia maggiore e quella dei vicini. Tuttavia tutte le scene appaiono uniformate dalla presenza di un tavolo e di un telefono, dall'abitudine, comune a diverse classi sociali, di bere tè e mangiare gli stessi identici crackers di riso. Yoshida Tarō nella recensione per la rivista *Cut in*, sottolinea come sullo sfondo dell'opera si riconosca come certo unicamente il crollo del sistema dei valori. La dizione e l'espressione vocale controllate degli attori limitano la rivelazione delle emozioni. I dialoghi che si susseguono a ritmo rapido colpiscono come mitraglie a ritmo spianato. La recitazione degli attori viene uniformata da una rapida successione di battute che, azzerando la caratterizzazione dei personaggi, sterilizza i contenuti semiotici ricreando un effetto di sospensione a mezz'aria tra realtà e fantasia e disperdendo l'intensità del carico emotivo.

Il critico Hasebe commenta che Yamazaki cerca il movente all'interno della famiglia, non dal punto di vista psicologico o sociale, ma piuttosto cercando di interpretare la difficoltà dei componenti di comunicare efficacemente. Il lavoro di Yamazaki mira a ritrarre gli individui impegnati nel tentativo di opporsi al disgregamento della famiglia, cercando di colmare con parole seppur prive di significato i silenzi, di recitare il ruolo ideale prefissato all'interno del nucleo familiare per non deludere le aspettative. In opere quali *Papa wa yūkaihan* viene meno persino il mero tentativo di mascherare relazioni familiari prive di consistenza e i ruoli ideali all'interno della famiglia si trasformano in una farsa, perdendo "la fiducia nelle parole come mezzo di comunicazione". Secondo Hasebe, Yamazaki esprime il venire meno della tensione e dell'opposizione stessa tra vittima e carnefice, per lasciare spazio a una realtà in cui "noi possiamo dar prova di noi stessi solo attraverso i prodotti della società consumistica".⁶⁵ Il drammaturgo si dichiara colpito dal senso di teatralità del rapitore che, ripreso nei telegiornali dopo la cattura, si scusa come fosse un attore che recita la parte del colpevole. Nel lavoro vengono esaminati i

⁶⁴ Un simile filo conduttore, accentuato nella vena comica, è noto al pubblico per il film *Una vita esagerata* (*A life less ordinary*, 1997) del regista Danny Boyle e interpretato da Cameron Diaz e Ewan McGregor.

⁶⁵ Hasebe in *Yamazaki Tetsu gikyoku shū 4- Hanbun no shōjo*, Shichōsha, 1990, pp. 226-228.

possibili moventi psicologici dell'elettricista dei quartieri popolari che, seppur disoccupato, finge di andare al lavoro per un periodo talmente lungo da non riuscire più a essere onesto e raccontare la realtà dei fatti alla famiglia. Forse esasperato dall'accumularsi delle sue stesse bugie, comincia a pensare che persino la prigione possa essere migliore dell'inferno delle menzogne sulle quali si è costruita la sua vita. Un altro movente ipotizzato da Yamazaki è che, con il tempo, la vita di finzione ripetuta quotidianamente porti a un livello di tensione tale da procurare una sorta di sensazione di piacere alla quale diventa difficile rinunciare, tanto da spingere le proprie azioni fino a un punto di non ritorno. La storia è costruita secondo l'esempio fornito dai telefilm polizieschi e rivela il bisogno di classiche storie di crimine, perché - ipotizza Yamazaki - nella società attuale siamo privati di narrazioni che forniscano una sorta di sostegno psicologico.

L'ansia che deriva dall'aver perso i punti di appoggio è evidente sin dagli anni '80 con il caso emblematico rappresentato dall'opera *L'Arca di Gesù*, caratterizzato da una caccia alle streghe indirizzata a scoprire i membri della setta religiosa. Inoltre l'accanimento dei media ha lo scopo di preservare il "mito della famiglia" che, creato nel periodo di rapida crescita economica del paese, appare sgretolato dall'interno. La necessità di arginare le ansie che si impadroniscono degli animi porta a creare un capro espiatorio, una causa esterna. I gesti teatrali, le scuse pubbliche davanti ai microfoni da parte del protagonista della vicenda dimostrano il ruolo della televisione nelle vite della popolazione che, come mezzo di divertimento e con sua finzionalità, satura le vite e le ingloba. Si trasforma nel centro della vita comunitaria in cui i vicini non hanno un volto, ma sono le centinaia di migliaia di persone davanti allo schermo televisivo nelle loro case.⁶⁶ Yamazaki cita Betsuyaku Minoru: "Il mondo vuole essere raccontato attraverso storie ed è impaziente, mette le mani su un testo che stimola la situazione e crea splendidamente delle storie convenzionali da qualsiasi frammento di realtà".⁶⁷ Yamazaki collega tale tendenza della società a partire dagli anni '80 a designare una vittima sacrificale ai casi di bullismo che vedono un crescendo in Giappone e scrive:

"Con l'evidente fenomeno dell'urbanizzazione, l'espansione dei media, le piccole comunità tradizionali di case, città e scuole fondate su legami di sangue o di territorio si sono smembrate e a noi, ora, viene imposto di vivere con l'enorme comunità dominata dai media entro uno spazio di vita uniformante e omogeneizzante. In tale situazione, poiché è difficile cogliere l'entità di quello che opprime, si crea una vittima sacrificale e nasce il meccanismo che fa convergere i sentimenti di oppressione."

⁶⁶ Yamazaki T., *Hanzai to kazoku no aida*, cit., pp. 76-87.

⁶⁷ "Waraeru engeki hanzai", *Security*, aprile 1986, incluso in *Hanzai to kazoku no aida*, Tōkyō, Miraisha, 1987, p. 79.

Il drammaturgo sottolinea inoltre la tendenza a “spingere gli elementi eterogenei fuori dalla comunità al fine di preservarla”.⁶⁸ Come egli evidenzia, l’isolamento delle persone più deboli a livello psicofisico viene portato al punto che la situazione può degenerare per un nonnulla, incanalando le tensioni nell’immolazione di un capro espiatorio.

Nel 1989 porta in scena *Nibun no ichi no shōjo 1/2の少女* (*Una ragazza a metà*) che si addentra nei particolari del suicidio della cantante e idolo televisivo Okada Yukiko 岡田有希子 (1967-1986). La scena iniziale del dramma ritrae numerosi giovani che si raccolgono sul luogo dell’incidente e parlano dello svolgimento dei fatti in dialoghi che si trasformano in monologhi.⁶⁹ Il breve dramma nella sua asciutta narrazione focalizza l’attenzione sulla determinazione della protagonista e, in particolare, sul momento in cui prende la decisione di lanciarsi nel vuoto. Questo gesto viene paragonato allo spiccare il volo di un uccello, verso il cielo, quasi in un tentativo di sondare la linea sottile che separa la vita dalla morte. Nella resa teatrale dei fatti, alle conversazioni dei personaggi, miranti a scandagliare le ragioni del gesto e l’impossibilità di evitarlo, fa da contrappunto il muto silenzio della protagonista. L’emulazione del suicidio della cantante da parte di quasi quaranta giovani, alcuni dei quali determinati a “diventare come Okada Yukiko”, spinge Yamazaki a soffermarsi su questo caso facendo riemergere attraverso l’elaborazione artistica l’impressione in lui suscitata dall’idea che questi giovani vogliano “rinascere”, sottoponendosi alla morte come mezzo di “rigenerazione”. Essi sembrano compiere, idealmente, un’operazione di sottrazione degli aspetti dolorosi e oscuri del concetto di suicidio, trasfigurandolo quasi in un “volo librato” nel cielo, la traiettoria di una stella cadente. Il drammaturgo sottolinea la necessità di interrogarsi sul “perché nei bambini appaia radicata a livello fisico la percezione della vita e della morte concatenate e della fusione di finzione e realtà”. Secondo l’autore, la causa risiede nell’“inondazione di informazioni” creata dagli adulti entro una “struttura sociale che fa sembrare vere le informazioni che sono in origine finzione e che determina la perdita delle sensazioni fisiche” incorporate dai bambini che scelgono la morte in una sorta di ribellione.⁷⁰

In questo periodo aumentano le apparizioni televisive nelle vesti di commentatore di fatti di cronaca da parte di Yamazaki che, avendo ormai alle spalle numerosi saggi su problemi sociali e crimini, conta di un pubblico al quale in parte è noto il suo punto di vista. Nonostante la compagnia risenta

⁶⁸ “Kyōdotai to ikenie – Ijime kō”, in *Hanzai jūrudonōto*, cit. “Engeki Book” marzo, aprile, luglio, settembre, novembre 1986, gennaio 1987, “Gekkan shōsetsu”, ottobre 1984, *Fukui shinbun*, 28 dicembre 1985, in *Hanzai to kazoku no aida*, cit., pp. 116-117.

⁶⁹ Hasebe in *Yamazaki Tetsu gikyoku shū 4*, cit., pp. 226-227.

⁷⁰ Yamazaki T., “Wakamono no jisatsu naze tsuzuku”, in *Hanzai to kazoku no aida*, pubblicato originariamente su *Shakai shinbō*, 16 maggio 1986, p. 95.

dell'assenza di attori di lunga carriera, l'opera *Hone no naru osora- Renzoku yōjo yūkai satsugai jiken* 骨の鳴るお空 (1991), che si riferisce agli efferati delitti perpetrati da Miyazaki Tsutomu a Kōbe, è dotata di notevole forza. Tra i possibili motivi dei crimini, suggeriti nell'opera da Yamazaki, vi è il risentimento nei confronti delle donne adulte dovuto forse a una mancanza di cure e attenzioni da parte della madre a Tsutomu bambino, forse a causa della tensione presente a casa nei rapporti tra suocera e nuora e delle gelosie del marito nei confronti della madre di Tsutomu. A questo riguardo viene messa in luce la possibilità che Tsutomu sia il figlio del nonno al quale è legato da un rapporto molto stretto. La morte del nonno sarebbe stata la causa scatenante l'uccisione del gatto, colpevole di ricordargli la mancanza dell'anziano e, in un'escalation di eventi cruenti, dei rapimenti delle bambine con le quali è possibile che senta un sorta di autoidentificazione. Un'ulteriore causa viene indicata nell'aver obbligato Tsutomu a frequentare ogni giorno la scuola superiore Meiji a Nakano, distante due ore di treno da casa. Durante il tragitto in treno, tra sconosciuti, si ripete la stessa visione del paesaggio attraverso il finestrino. A questo sembra in parte risalire, secondo Yamazaki, la visione del mondo deformata, il considerare reali le immagini catturate dalle lenti e la necessità paradossale di eliminare la copia presente nel mondo esterno. Secondo il critico Hasebe, *Hone no naru osora - Renzoku yōjo yūkai satsugai jiken* (1991) si basa sul presupposto che non ci possano essere pietà e compassione nei confronti del carnefice. Per quanto vengano presentati i possibili fattori scatenanti presenti nella mente dell'assassino e per quanto siano convincenti, risultano essere in qualche modo evanescenti. L'opera, ambientata nella casa diroccata dove viveva la famiglia di Miyazaki Tsutomu, si basa sulla narrazione dal punto di vista della sorella conducendo il pubblico verso lo svelamento di relazioni familiari inesistenti. La scenografia si avvale dell'effetto illusionistico creato dalla presenza di un gran numero di illuminazioni pendenti sul palcoscenico. In un dialogo tra il protagonista e la madre viene spiegato il motivo del suo attaccamento alla macchina fotografica: la possibilità di conservare nella propria camera un angolo di mondo, un elemento esterno, come uno squarcio di paesaggio, che non potrebbe fare suo in altra maniera. Il critico Hasebe riconosce due aspetti che mettono in questione la società contemporanea. In primo luogo, vi è la tendenza che accomuna fotoreporter e giornalisti a non separarsi dallo strumento di lavoro, a intervenire nella sfera privata delle persone a titolo di una professione che fornisce un paravento per comportamenti carichi di violenza. Il secondo aspetto è la necessità sentita di fare proprio un elemento del paesaggio attraverso la macchina fotografica, considerato tipico di molti turisti soprattutto giapponesi. Hasebe sottolinea come il tentativo dell'assassino di impossessarsi delle bambine attraverso il gesto dell'uccisione, la collezione di video horror ritrovati nella sua stanza siano abilmente elaborati secondo il punto di vista di Yamazaki. L'opera procede seguendo il

filo dei pensieri dalla sorella che fatica a comprendere il fratello carnefice. Il focus della narrazione si sposta dalla videocamera alla televisione, per presentare l'immagine delle spiagge di sabbia bianca di Okinawa e delle ossa di Mari *chan*, la ragazzina uccisa, che si susseguono con un movimento a catena, fornendo una sorta di sollievo per le famiglie protagoniste della vicenda. Okinawa entra quindi in scena rappresentando un "dispositivo di salvezza". Il marito della sorella di Miyazaki suggerisce di vivere pensando al fratello e alle altre persone a Okinawa, spiegando che è tradizione posizionare le tombe vicino alle case, sul ciglio delle strade, sulle colline, non obliando la morte, ma accettandola come parte della vita.⁷¹ Secondo il critico Shichiji Eisuke, le opere che trattano di incidenti che hanno per protagonisti i giovani rivelano un mutamento del fulcro dell'attenzione di Yamazaki per cui "non è più possibile descrivere i crimini presentando 'l'illusione'".⁷²

In questi anni, aumenta la presenza mediatica di Yamazaki in qualità di commentatore, critico di crimini e problemi sociali.⁷³ Nel suo blog Yamazaki scrive che l'attacco col gas nervino da parte della setta Aum rappresenta per lui un punto di svolta.⁷⁴ Tuttavia, nonostante appaia spesso in televisione e gli vengano richiesti numerosi articoli, in particolare afferma di essersi trovato isolato a livello pubblico e nella posizione di doversi scontrare con uomini di cultura e giornalisti che lo considerano un antipatriota per il fatto di voler scandagliare le ragioni dell'incidente. Nonostante ciò, a lungo andare, determini la perdita del lavoro in televisione, nondimeno l'audience televisiva e i lettori gli dimostrano il loro appoggio. Le attività della compagnia Ten'i 21 che nel 2002 si rinnova cambiando il nome in Shin Ten'i 21 (Nuova trasposizione 21) riprendono con la seconda rappresentazione di *Māchan no shinkyoku* dal 24 novembre al primo dicembre 2002 al teatro Hizariza di Nakano con nuovi attori tra cui Murayama Yoshifumi 村山好文 contando sulla loro volontà e con il desiderio di percorrere insieme strade inesplorate. La fondazione dell'omonima scuola teatrale ne suggella i propositi.

Nel novembre del 2004 *Kajiru onna - Tōden OL satsujin jiken* 齧る女 (*La donna che morde: il caso dell'assassinio dell'impiegata della Tōden*) il quinto lavoro del Shin Ten'i 21, segna l'inizio della serie di tre opere (*Onna sanbusaku*) che "ritraggono con anima e corpo, donne che vivono il difficile presente".⁷⁵ La seconda opera della serie si intitola *Damaru onna - Bunkyo ku Otowa yojo satsugai jiken* 黙る女 - 文京区音羽少女殺害事件 (*La donna che tace: l'omicidio della bambina di Otowa nel quartiere Bunkyo*) affronta il

⁷¹ Hasebe H., *op. cit.*, pp. 385-386.

⁷² Shichiji E., *op. cit.*, pp. 156-158.

⁷³ Senda A., *Butai wa kataru*, cit., pp. ??.

⁷⁴ <http://tetsu99.at.webry.info/>

⁷⁵ Il sottotitolo (*ikigatai genzai wo ikiru onnatachi wo seikon komete kaku*) della serie è citato nei poster.

caso avvenuto nel novembre del 1999 a Tōkyō. Yamazaki tratta l'infanticidio dal punto di vista della donna (Ishikawa Maki 石川真希, n. 1959) che ha rapito e ucciso la figlia della sua amica, spinta dalla gelosia dovuta alle sue difficoltà a relazionarsi con gli altri, a controllare i suoi stati emotivi, la sua introversione, le scarse attenzioni da parte del marito monaco buddhista (Kuboi Ken 久保井研) e il senso di isolamento. Sullo sfondo vengono presentati i tristi ricordi di infanzia della protagonista e lo stress derivante dalla competizione a livello scolastico per assicurare alla prole un futuro brillante, che in Giappone inizia sin dalle scuole materne.

Nel 2007 viene portata in scena dalla compagnia Shin ten'i 21 il dramma originale *Boku to boku-Kōbe jidō renzoku sasshō jiken* 僕と僕—神戸児童連続殺傷事件 (*Io e io: la serie di ferimenti e uccisioni di infanti di Kōbe*) che rappresenta la seconda opera appartenente alla “Serie della nuova famiglia”. L'allestimento avviene presso il Theatre Iwato del Kurotento, la compagnia di Satō Makoto. Quando il ragazzo protagonista dei crimini, pur essendo un bambino socievole e allegro, con gli anni diviene soggetto di bullismo a scuola, la famiglia si trasferisce presso l'abitazione della nonna materna. Come sottolineato dalle perizie, la morte della nonna è un punto cruciale nell'analisi delle cause scatenanti i delitti. In seguito infatti, per un certo periodo, sevizia animali, si appassiona a film e immagini dell'orrore e partecipa a atti delinquenziali di gruppo. Nonostante in questo periodo, accompagnato dalla madre, abbia degli incontri con un terapeuta, non vengono individuate le spie dei problemi psicologici che vengono messi in luce dai crimini. Nel 1995, dopo il terremoto di Kōbe e la morte del suo cane Sasuke, si dice annoiato dalle attività sportive, passa il tempo in solitudine, all'aperto, sulle zone che diventano teatro dei crimini. L'adolescente dichiara di aver riflettuto sulla morte, dopo la perdita della nonna, l'unica persona importante della famiglia per lui. Il colpevole dei crimini si ritiene figlio di un dio da lui inventato e progetta di effettuare un rito per assumere il nome di santo. Yamazaki suggerisce che le aspettative dei genitori verso l'adolescente primogenito e l'educazione severa non lo abbiano fatto sentire accettato dalla famiglia. Il drammaturgo fa riferimento alla “liberazione dall'innocenza infantile”, la fase di ribellione nei confronti dei genitori necessaria al processo che porta a rendersi responsabili di se stessi, che non viene concessa. Si crea la fiducia nei confronti dei genitori che, in un certo senso, danno spazio a questa fase. Nel caso dell'adolescente, la rigida educazione materna non gli ha permesso di allontanarsi dall'immagine di “bravo bambino” pretesa dai genitori. In questo senso gli viene impedita la “demolizione dell'innocenza” non solo in famiglia, ma anche dal sistema scolastico. L'ambiente circostante inoltre muta da una città di nuova creazione per lavoratori, fondata su un'alta coscienza di sindacato, a una zona abitata da persone che si considerano di classe media, promossa come “città dell'educazione e dell'assistenza”. La città nel suo complesso, senza fast food

o altri negozi, sembra molto isolata, estremamente pulita e curata. Secondo Yamazaki, una città del genere impedisce ai giovani di liberarsi dalla loro “innocenza” in quanto non vi sono luoghi dove compiere “marachelle”. Infatti il giovane si sente libero solo nei tre luoghi che definisce “santi”, ovvero la montagna Tanku, il laghetto e la sua camera. Nonostante i mass media abbiano sottolineato la pressione materna per lo studio, l’intera zona circostante è nota per creare una situazione di grande competizione a livello educativo tra gli studenti per ottenere le valutazioni necessarie per assicurarsi una carriera scolastica brillante. Secondo Yamazaki, l’adolescente si avvicina al crimine nel tentativo di esaminare la fragilità della vita umana mostratasi davanti ai suoi occhi attraverso la distruzione causata dal terremoto di Kōbe. Il giovane dichiara di aver attribuito il nome Sasakibara alla parte malvagia di sé, da purificare attraverso i gesti cruenti e spietati, in contrapposizione con l’io del “bravo ragazzo” recitato agli occhi altrui.⁷⁶ Yamazaki suggerisce che l’*escalation* nell’efferatezza dei gesti dell’adolescente colpevole viene spiegata nei suoi commenti come un addentrarsi nella sfera della morte, sentendosi egli stesso immerso in essa.⁷⁷ Nella scena teatrale lo spettatore è spinto a ricordare gli eventi: a partire dalla scena dei genitori che, ritornati nella casa che devono abbandonare, messa in disordine per le ispezioni della polizia, ritrovano i disegni di una tartaruga fatti dal figlio bambino. Pur preoccupati per gli sguardi altrui cominciano a giocare a ping pong, la loro passione, rivelando al pubblico la pressione sociale che li attanaglia quotidianamente e determina la creazione di un muro di apparenze. Inoltre il ricordo di un passato spensierato mette in rilievo la crisi che ha spinto l’adolescente a mettere in discussione il limite tra la vita e la morte, divenendo egli stesso fautore della temuta distruzione che investe tutto quanto è creato. Yamazaki esemplifica tale aspetto attraverso il riferimento alla tartaruga che Sasakibara aveva promesso di mostrare al piccolo Jun, l’ultima vittima. Mentre l’attore che interpreta Jun è in una posizione prona che suggerisce la decapitazione realmente avvenuta, il dialogo allude al desiderio di rinascere come una tartaruga, la cui corazza non può essere scalfita e distrutta.

La scrittrice Taguchi Randy 田口ランディ (n. 1959) intravede una sorta di cambiamento nei lavori di Yamazaki da quest’opera, mutamento che emerge anche nella successiva *Shake to gunte* シャケと軍手 (*Il salmone e i guanti da lavoro*, 2008), che narra degli omicidi di due bambini a Akita. Secondo Taguchi Randy, Yamazaki sembra voler offrire una preghiera, come in un rito di riappacificazione degli animi (*chinkon* 鎮魂).⁷⁸ Nell’opera di Yamazaki,

⁷⁶ Da questo commento deriva forse il titolo attribuito all’opera da parte di Yamazaki, traducibile come *Io e io*.

⁷⁷ Yamazaki T., *Nihon kindai satsujin shi*, cit., pp. 565-598.

⁷⁸ Dal sito di Taguchi Randy: <http://runday.exblog.jp/10226201/>

vediamo la difficoltà di vivere della protagonista Hatakeyama Suzuka interpretata da Ishikawa Maki che, nonostante sia attorniata dall'affetto del compagno (interpretato da Sanō Shirō) e dal fratello Ameya Norimizu (飴屋法水) non riesce a dare espressione al suo amore materno per la figlia.⁷⁹ Dopo la morte della figlia, caduta in un fiume, viene perseguitata dai mezzi di informazione e uccide un amico della figlia per attirare l'attenzione sul caso della figlia, considerando il lavoro della polizia non sufficiente. Vengono accennati i problemi psicologici di personalità, dovuti forse a una situazione familiare disagiata e violenta durante l'infanzia. Yoshimoto Banana よしもとばなな (n. 1964), che allude a questa vicenda sullo sfondo del libro *Kanojo ni tsuite* 彼女について (*A proposito di lei*, 2008), costruito sulla base di *Trauma* di Dario Argento, dice di aver ritrovato nella recitazione di Ameya tutte le sfaccettature che lei stessa ha voluto descrivere nel romanzo. Commenta, inoltre, l'abilità di Yamazaki nel ritrarre la situazione senza via d'uscita dei personaggi anche grazie a episodi minori curati nel dettaglio.⁸⁰

Drammaturgia e regia

Yamazaki afferma di prepararsi alla scrittura del testo drammatico frequentando i luoghi dove hanno vissuto i protagonisti della vicenda trattata. Quegli stessi luoghi, pur accentuando il senso dell'“assenza” dei personaggi che li hanno abitati, a poco a poco ne rivelano la voce e il “rumore dei passi” che guida l'autore nell'esplorazione dei fatti.⁸¹ Le osservazioni dell'ambiente di vita di tutti i giorni dei protagonisti delle vicende si riflettono sulla scena, in quanto, con un'operazione comparabile a Betsuyaku, limita spazio e tempo all'elemento quotidiano per mettere in rilievo gli aspetti straordinari dell'azione.

Yamazaki afferma di non sentirsi destinato al teatro, ma piuttosto designato a seguire le orme della madre, nel campo dell'educazione. Forse per questo motivo preferisce essere considerato regista piuttosto che drammaturgo. Pur concependo il suo ruolo di guida della compagnia teatrale come limitato alle specifiche metodologie espressive relative alle tematiche presentate, ritiene fondamentale per un regista essere una presenza carismatica, almeno a livello di rigore logico perché, nell'attuale epoca storica, risulta difficile far emergere

⁷⁹ La recitazione di questi tre attori, come degli altri che sono esterni al *Shin ten' i 21*, che tra le altre numerose esperienze artistiche sono accumulati dall'esser stati membri della compagnia *Jōkyō gekijō* di Kara Jūrō, si differenzia notevolmente dal metodo rigorosamente applicato da Yamazaki ai membri della sua compagnia.

⁸⁰ Dal sito di Yoshimoto Banana: http://www.yoshimotobanana.com/diary/2008/11/index_3.html.

⁸¹ Yamazaki T., *Gikyokushū: Erian no shuki*, Tōkyō, Shichōsha, 1990, pp. 251-252.

negli attori la coscienza di essere vittime di oppressione. Nell'epoca attuale si ha la tendenza a credere di avere completa libertà, per cui non è più possibile per gli attori possedere quella tensione che permette di creare il *gap* necessario al momento di far vedere la vita di tutti i giorni da uno spiraglio della fiction. Il venir meno della coscienza dell'oppressione subita è un fattore che si riflette anche in una mutazione della scrittura drammaturgica di Yamazaki. Nella vita quotidiana osserviamo come la distinzione tra ciò che è permesso o meno è difficile da cogliere, al punto di arrivare a comprenderla solo commettendo un crimine. Nelle vesti di regista, durante le prove, Yamazaki crea negli attori uno stato di oppressione fisica e mentale, allo scopo di stimolare uno stato di consapevolezza a livello fisico.⁸² Tale attività educativa all'interno della sua scuola teatrale si esprime nel manuale di recitazione scritto nel 2001, *Haiyū ni naru hōhō* 俳優になる方法 (*Il metodo per diventare attore*) in cui Yamazaki spiega le origini del teatro citando la teoria di Jane Ellen Harrison (1850-1928) in *Ancient Art and Ritual* (1913). Yamazaki parte dal presupposto di Harrison secondo cui le arti derivano dalle celebrazioni rituali e che il teatro può essere considerato come "l'espressione che trasmette meglio nel presente la forma antica delle celebrazioni rituali" perché "ne contiene tutti gli elementi artistici". Le espressioni spontanee, cristallizzazione delle manifestazioni di gioia e dolore da parte degli uomini primitivi, vengono ripetute in momenti, in occasioni prefissati diventando astratte. La "svolta decisiva" verso la sublimazione nell'arte delle cerimonie rituali avviene con la netta separazione delle azioni mirate a scopo pratico immediato e teatro/celebrazione artistica finalizzata a sé, divisione tra agenti nel rito e pubblico astante. Yamazaki completa la teoria di Harrison con il punto di vista di Yoshimoto Takaaki, che pur riconoscendone le teorie, in *Gengo ni tote bi to wa nanika* 言語にとって美とはなにか (*Che cosa è la bellezza per il linguaggio?*), sottolinea la necessità di considerare il "rapporto tra uomo e natura". Secondo Yamazaki la teoria di Yoshimoto è convincente in quanto racchiude in sé la considerazione delle attività umane, così come le altre teorie, e inoltre fornisce una spiegazione dall'interno, sensibile ai processi psicologici umani.⁸³ Yamazaki sottolinea l'unicità del suo metodo teatrale secondo il quale nello spazio delle prove si crea il testo teatrale partendo da zero. Come rinascendo dal ventre materno, l'attore riprende il processo di acquisizione linguistica da parte del bambino. Inoltre Yamazaki si rifà all'associazione da parte di Kara Jūrō alla propria pratica teatrale del termine *kawaramono* 河原者, sinonimo di persona di basso livello nella scala sociale, usato durante il periodo Edo anche per designare gli attori. Il termine *kawara* si riferisce al 'limbo' (*sai no kawara* 賽の河原) ovvero alla sponda del fiume che si riteneva separasse questo mondo dall'aldilà (*Sanzu no kawa no kawara*

⁸² Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 347, 352-356.

⁸³ Yamazaki T., *Haiyū ni naru hōhō*, Tōkyō, Seikyūsha, 2001, pp. 43-48.

三途の川の河原). Gli attori considerati come *kawaramono*, ovvero mendicanti che vivono sulle rive prosciugate dei fiumi, rappresentano in origine “le persone che si sono aperte un varco dall’aldilà” verso questo mondo. Con l’apparizione degli attori (*kawaramono*) il palcoscenico diviene quindi il *sai no kawara*, la sponda del fiume che divide dall’aldilà. La parte sottostante al palcoscenico e allo *hanamichi* viene infatti chiamata *naraku* 奈落 (inferno). Dopo il trucco, indossato il costume, l’attore passa attraverso l’inferno e sale sul palco. Il palcoscenico rappresenta la piazza al centro della comunità dove il pubblico si riunisce a vedere gli attori che mettono in scena una finzione. Yamazaki riprende le considerazioni di Yoshimoto sulla collocazione degli sciamani nell’universo antico, attribuendone alcune caratteristiche all’attore stesso che diviene mediatore tra gli uomini e l’ambiente naturale circostante. Il pubblico è affascinato in quanto, seppur vedendo riflesso nell’attore il proprio senso di inadeguatezza, lo riconosce come portatore di significati di una realtà altra, differenziandolo in tal modo dagli astanti.⁸⁴

Yamazaki elabora una metodologia espressiva del corpo che si costruisce a partire dalla relazione tra le parole dello scrittore e il corpo dell’attore. Tuttavia, allo stesso tempo libera gli attori dalla necessità di essere portatori consapevoli del significato delle parole, poiché ad esse stesse sono già attribuiti significati dal drammaturgo e dalla società. Questo è il punto che richiede maggior attenzione da parte degli interpreti. Le parole sono considerate come “cose”, “sassi”, entità estranee al corpo degli attori. Solo attaccandole e relazionandosi ad esse come cosa altra da sé, l’attore può raggiungere la percezione del proprio corpo.⁸⁵ Per Yamazaki, il linguaggio assume su di sé l’“ordine storico” e pertanto, oggi, nel caso dei giovani attori della sua compagnia non è possibile riprodurre le parole del drammaturgo.

La sua ricerca teatrale si estende allo studio della natura umana espressa nei casi criminali e all’analisi psicologica, al fine di ripristinare un circuito dialogico degli attori con il testo drammaturgico. Non è più possibile assimilare a livello del corpo un tipo di “narrazione analogica”: seppur non sia realizzabile solo a livello di narrazione, il teatro prende forma dalle tracce che restano a livello corporeo dell’attore della tendenza inconscia collettiva alla narratività.

A livello di tecnica drammaturgica e stile recitativo, nei suoi ‘testi’ vengono creati degli ostacoli a livello di linguaggio dialogico, al fine di non rivelare un’interiorità che tenderebbe a essere arricchita dall’immaginazione dell’attore. Yamazaki ritiene che il linguaggio eserciti una certa oppressione sull’individuo, in quanto elemento esterno che deve essere incorporato. Durante le prove per l’allestimento degli spettacoli si rende necessario un lavoro di inte-

⁸⁴ Yamazaki T., *Haiyū ni naru hōhō*, cit., pp. 52-55, pp. 59-64.

⁸⁵ Yamazaki in Senda A., *Gekiteki runessansu*, cit., pp. 353-354.

riorizzazione del linguaggio. Cerca di scavare dentro il passato, anche familiare degli attori, per eliminare gli eventuali blocchi psicologici e permettere loro di fare proprie le parole del testo drammaturgico.⁸⁶ Parlando delle parole e del corpo, in relazione al suo teatro, Yamazaki dichiara di sentire dentro di sé l'influsso della madre e di un caro amico scomparsi. Il suo metodo di scrittura dei dialoghi lascia intenzionalmente in sospeso i sentimenti e i significati. Nel processo di scrittura il drammaturgo ha trattato i fatti con espressioni "crude", vitali, fino al momento della morte di un caro amico, dopo il quale ha cominciato a "non credere più nella parola" in grado di cogliere la vita, ma allo stesso tempo, si è venuto instaurando un rapporto più consapevole con il linguaggio. A livello della recitazione è di importanza fondamentale il ricordo della madre colpita da un'apoplezia e i suoi sforzi nel tentativo di cantare, di pronunciare le parole stentatamente tanto che esse "sembrano strappate con i denti ad una ad una".

Nelle vesti di regista Yamazaki cerca di riprodurre nella recitazione degli attori, "l'incantevole acceso contrasto" provocato dalla sensazione che il filo delle parole venga letteralmente estratto a poco a poco, in un processo fisiologico di estraniamento della parola dal corpo. Il carattere "monotono" della recitazione della compagnia Shin Ten'i 21, si basa su tali principi. Lo scopo finale dell'approccio alla recitazione è nel desiderio di rendere palpabile a livello sensoriale, il piacere del contatto delle parole con la lingua, in un processo che rimanda all'atto fisiologico del parlare.⁸⁷ Yamazaki richiede agli attori un modo di parlare innaturale, una recitazione monotona, di espressioni oggettive, concrete da lui appositamente ricercate in modo da non permettere l'introduzione di emozioni al tessuto recitativo. "Frammentando il flusso del significato e parlando come articolando il suono, come se si fosse impigliato qualcosa sul fondo del palato, si aggancia alla propria coscienza". Prediligendo dialoghi non di tipo letterario, e quindi non espressivi, ma oggettivizzanti e concreti per l'attore è possibile prendere atto della distanza fra se stesso e gli elementi esterni. Si crea "un'interruzione nel flusso del senso" delle parole e delle emozioni, una "sospensione dello sguardo" che permette all'attore di cogliere la sua propria presenza fisica e oggettivarsi, nell'atto di recitare.

L'immagine dolorosa e, allo stesso tempo, struggente, si traduce in una precisa esteticizzazione che richiede agli attori di recitare sotto condizioni limitative come il "masticare", "far rotolare sulla lingua", "mangiare", "declamare" le parole. Un altro espediente utilizzato dall'autore, per evitare un modo di espressione "naturale", consiste nel far compiere delle azioni quotidiane contemporaneamente alla recitazione. Tali gesti concreti, come il mangiare o per esempio il lavorare a maglia, hanno la funzione di ostacolare, ponendo

⁸⁶ Yamazaki T., *Theatre Arts* 1996, n. 5, pp. 38-39, 35, 47.

⁸⁷ Yamazaki T., *Shitsugo no genzaikai*, cit., pp. 25, 135-140.

dei blocchi alla recitazione dell'attore e permettono all'attore di "prendere possesso del proprio territorio". Il teatro per Yamazaki, è uno "scambio di segnali" tra il "territorio" di un attore all'altro, in cui il "dramma" prende forma nel momento in cui "viene estrapolata la distanza dell'attore nei confronti del proprio sé e nei confronti dell'altro da sé". Yamazaki mira a esprimere "la forma presente" dell'essere umano che fatica sempre più a cogliere se stesso come un tutt'uno e tende ad avere una percezione di sé "frammentata".⁸⁸

⁸⁸ Yamazaki T., *Hedatari no jiko kankakuka*, cit., pp.78-82; *Shitsugo no genzaikei*, cit., pp. 24-25.

REALISMO DI FINE MILLENNIO:
HIRATA ORIZA E IL 'TEATRO TRANQUILLO'

Cristian Cicogna

...Il teatro moderno in Giappone ha una storia di poco meno di un secolo. Io mi sono occupato principalmente di due problemi presenti al suo interno.

Il primo riguarda il fatto che, in un processo in cui il teatro occidentale fu importato direttamente, così com'era, lo stesso avvenne anche per il modo di scrivere i testi teatrali. Dal momento che il teatro non riuscì a liberarsi dai vincoli dell'ideologia e la questione del linguaggio passò in secondo piano rispetto all'insistenza su pensieri e principi, il linguaggio teatrale finì con l'essere al servizio dell'ideologia. E questo è il secondo problema. Tra l'altro, ma qui i pareri sono discordanti, a mio avviso non solamente lo *shingeki*, ma tutto il movimento dei piccoli teatri dagli anni '60 in poi non è riuscito a sottrarsi al dominio dell'ideologia.

L'introduzione del teatro occidentale è un dato di fatto, ma, al confronto con altri generi quali la musica o la letteratura, ciò avvenne leggermente più tardi, e a livello privato in forme del tutto prive di controllo, il che può anche essere stato un bene. Tuttavia, non essendo stata un'importazione programmata, è mancata la fase di maturazione, e ritengo che questo sia stato fatale per il teatro in quanto arte moderna.

Gli uomini di teatro giapponesi avrebbero dovuto partire dal presupposto che la nascita di un tale tipo di teatro moderno fosse completamente diversa da qualsiasi altro genere, invece ho la convinzione che a parlarne in modo sistematico e addirittura a scrivere libri su libri a riguardo ci sono soltanto io.¹

La possibilità di un realismo contemporaneo

Con lo spettacolo del Teatro d'Arte di Mosca allestito a Tōkyō nel 1958 il pubblico giapponese ebbe per la prima volta l'occasione di assistere a un'opera recitata in lingua originale di quel teatro occidentale a cui lo *shingeki*, da oltre un trentennio, faceva totale riferimento.² La sorpresa e l'impatto furono, nel

¹ Intervista a Hirata Oriza in *Performing Art Network Japan*, The Japan Foundation, p. 1 http://performingarts.jp/J/art_interview/0703/1.html

² Si può prendere come data di nascita dello *shingeki* la fondazione dello Tsukiji shōgekijō nel 1924 da parte di Hijikata Yoshi (1900-1979) e Osanai Kaoru (1881-1928), considerato il 'padre'

bene e nel male, enormi: qualcuno osservò che Osanai Kaoru aveva rispettato fedelmente addirittura la posizione dei piedi degli attori. Il dibattito conseguente portò a due principali posizioni, di natura diametralmente opposta. Da un lato si elogiava la maestria e la superiorità tecnica degli attori russi, per cui in Giappone si sarebbe dovuto continuare a lavorare intensamente per cercare di ridurre tale divario tecnico. D'altro lato c'era la voce di chi, percependo un limite nelle caratteristiche fisiche degli attori giapponesi e conscio di una diversità culturale degna di essere avvalorata, riteneva inutile, se non dannosa, tale esasperata sete di emulazione. Fu da questa seconda corrente di pensiero che ebbe origine il movimento *angura* degli anni '60. Grazie all'attività dei 'piccoli teatri', il modello teatrale stesso subì un drastico cambiamento, entrando a buon diritto nella sfera della contemporaneità.

Dal punto di vista dell'espressione e del rapporto speculare con il pubblico, i decenni successivi vedono un ulteriore, progressivo cambio di direzione, soprattutto ad opera di Noda Hideki 野田秀樹 (n. 1955), Kōkami Shōji 鴻上尚史 (n. 1958) e Kaneshita Tatsuo 鐘下辰男 (n. 1964). Quest'ultimo, autore e regista, porta sul palcoscenico drammi esasperatamente articolati ispirati a vicende storiche e sociali dall'altissima tensione drammatica. Tuttavia la sua ricerca non è volta alla rivisitazione di eventi o personaggi storici tipica del teatro realista, né alla morbosa curiosità per episodi di cronaca che avevano ispirato il teatro d'impronta 'giornalistica' di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門; la ricostruzione della realtà, il significato e il valore storico rimangono sullo sfondo. Ciò che gli interessa è il violento conflitto interiore che può essere ritrovato soltanto in un certo tipo di crimini o nei meandri di un passato più o meno recente. Per questo la critica ha parlato, riguardo ai suoi drammi, di un "ritorno al realismo".³

Ma il vero rappresentante di questa nuova tendenza è da molti indicato in Hirata Oriza 平田オリザ (n. 1962). Pur essendo quasi coetaneo di Kaneshita, ha un curriculum decisamente anomalo rispetto ai giovani autori nati dopo gli anni '60. Originario di Tōkyō, a 16 anni compie il giro del mondo in bicicletta (20.000 km e 26 paesi visitati in un anno e mezzo). Fondato nel 1983 il gruppo teatrale Seinendan 青年団 (Compagnia degli adolescenti), nel 1987 inizia a dirigere i propri testi e assiste varie compagnie coreane in *tournee* in Giappone. Dal 1989, come *manager* del Komaba Agora gekijō こまばアゴラ劇場 (Teatro Agora di Komaba), organizza un *festival teatrale che richiama gruppi da tutto il Paese. Ciò che lo rende in un certo modo uomo di teatro sui generis* è l'enorme abilità comunicativa nella teorizzazione e divulgazione delle pro-

del movimento, che proponeva opere in traduzione di Čechov, Gorky, ecc., in una esasperata ricerca di somiglianza con gli originali, dalla scenografia ai costumi, dalla recitazione alle pose degli attori.

³ Kan Takayuki, *Sengo engeki – Shingeki wa norikoeraretaka* (Il teatro del Dopoguerra – Lo *shingeki* è stato superato?), Tōkyō, Shakai Hyōronsha, 2003, p. 302.

prie teorie teatrali. È infatti autore di innumerevoli saggi, oltreché di teatro, di pedagogia, letteratura, linguistica. Fattosi notare con opere quali *Sōru shimin* ソウル市民 (Cittadini di Seoul, 1990),⁴ *S kōgen kara* S 高原から (Dall'altopiano S, 1992), *Tōkyō nōto* 東京ノート (Tōkyō notes, 1994), con cui si aggiudica la 39^a edizione del prestigioso Premio Kishida Kunio 岸田國土戯曲賞, Hirata si distingue da subito per le accurate descrizioni della quotidianità dei rapporti tra i personaggi in scena e i quasi impercettibili cambiamenti che li coinvolgono, attorno ai quali ruota la realtà. Al contrario dei drammi di Kaneshita, la contrapposizione che dovrebbe nascere dalla trama fa semplicemente da contorno all'azione che si svolge sul palcoscenico, anzi che 'non' si svolge, perché di fatto non accade nulla che meriti la definizione di 'incidente', ogni accenno di tematica è completamente rimosso. Eppure riesce a ricavare valore artistico da descrizioni che misurano accuratamente la possibilità di suscitare, se non la comprensione, per lo meno la sensibilità di un pubblico eterogeneo. Se da un lato questa sua originale teoria basata su una recitazione tenuta costantemente sotto un fermo, ma placido controllo suscita reazioni negative da una parte di pubblico, d'altro canto riscuote un silenzioso consenso, soprattutto tra gli spettatori poco esperti, con scarsa familiarità per il teatro. Hirata, puntando su una scrupolosa teorizzazione e sfruttando il metodo del *workshop*, in auge negli anni '90, ottiene così, con spettacoli di facile visione, un successo sempre più ampio e duraturo.

Il 'teatro tranquillo' e l'assenza di messaggio

...In pratica, il lavoro che abbiamo fatto noi con il 'teatro colloquiale contemporaneo' è stato quello di ricostruire il linguaggio teatrale, importato [nel teatro moderno in traduzione, ovvero nello *shingeki*] di sana pianta finanche nei testi, e per di più asservito all'ideologia, partendo proprio dal linguaggio. Credo che questa sia stata l'essenza della nostra attività.

Un esempio abbastanza chiaro potrebbe essere il problema dell'ordine delle parole e degli accenti. In giapponese l'ordine delle parole è libero, per tanto nella conversazione quotidiana si può mettere davanti o ripetere la parola che si vuole evidenziare. Invece, fissando la lingua e scrivendo le battute nell'ordine dello stile scritto, l'attore è costretto a parlare in modo poco naturale con accenti che non sono propri della lingua giapponese. Chi riusciva a farlo bene era considerato un grande attore.

Uno strano sistema che sembra giapponese, ma non lo è, come il critico Kobayashi Hideo definì il sistema del filosofo Nishida Kitarō. Come riuscire a recitare con bravura le battute in giapponese scritte con quel sistema? E ancor prima, come pa-

⁴ Trilogia incentrata sulle vicende di una famiglia giapponese trapiantata nella capitale coreana, opera di denuncia del 'colonialismo di assimilazione', che ottiene il favore della critica.

droneggiare un teatro di traduzione chiamato proprio in stile di traduzione? Questi erano i canoni dell'arte dell'interpretazione e della recitazione.

Per certi aspetti non c'era nulla da fare, ma arrivare a dire, lì dove si faceva in quel modo, 'no, non è così, è un problema di scrittura del testo, cambiando l'ordine delle parole la pronuncia risulta più facile, è meglio senza accenti': questa è stata la semplice, ma allo stesso tempo la maggiore scoperta del 'teatro colloquiale contemporaneo'.

Di conseguenza, lo stile dei drammaturghi inseriti nella categoria del 'teatro colloquiale contemporaneo' o di 'teatro tranquillo' è decisamente cambiato. Guardando uno spettacolo il cui testo è stato scritto nello stile del periodo che va fino agli anni '80, si sente che non è al passo con i tempi. Naturalmente il discorso cambia nel caso sia messo in scena seguendo una qualche forma particolare, ma, se rappresentato nello stile recitativo del passato, risulta assolutamente privo di realismo. Credo che tutti ormai se ne siano accorti.

Allo stesso tempo, un'altra cosa che il 'teatro colloquiale contemporaneo' ha cercato di raggiungere è stata questa: come afferma anche l'esponente del teatro muto Ōta Shōgo, 'il dramma non è l'insieme degli istanti drammatici raccolti durante la vita; anche tutto il tempo rimanente diventa elemento che costituisce il dramma'. Quando il mio 'teatro colloquiale contemporaneo' fu presentato in Francia, i francesi rimasero sorpresi dal fatto che un linguaggio teatrale in cui pezzi di conversazione sovrapposti andavano accumulandosi formasse una storia compiuta di un atto. A pensarci bene, i giapponesi sono abili in questo, e lo *haiku* ne è la dimostrazione. Mangiando cachi / Risuona la campana / Dello Hōryūji. Non c'è relazione tra il frutto, la campana e il tempio, eppure questi tre elementi formano un'unica immagine. I francesi apprezzano molto che quello che fino a quel momento loro chiamavano frammento o *collage* prenda vita in un tempo connesso in un unico contesto...⁵

Una delle tante definizioni che si è meritato il suo stile è quella di 'teatro tranquillo' (*shizukana engeki* 静かな演劇). Il regista afferma che ogni anno nelle interviste o nei dibattiti a fine spettacolo gli verrà posta almeno una dozzina di volte questa domanda: che ne pensa al proposito? Deludendo le aspettative di chi vorrebbe una replica negativa, Hirata ammette che, se messo a confronto con altri modelli di teatro, sia classico che contemporaneo, occidentale e orientale, il suo può benissimo meritarsi l'appellativo di 'teatro tranquillo' e che, in fondo, è la chiave della popolarità ottenuta. Tuttavia, per evitare che questo punto di forza diventi un limite, cerca di parlarne e scriverne il più possibile, in modo da spiegare, soprattutto a chi non l'abbia ancora visto, perché il suo sia un teatro 'tranquillo'. Per rispondere a questa domanda, egli parte dal presupposto esattamente contrario: perché il teatro fino ad oggi è stato così

⁵ Intervista a Hirata Oriza in *Performing Art Network Japan*, The Japan Foundation, p. 1 http://performingarts.jp/J/art_interview/0703/1.html

chiassoso e pieno di vita? Secondo l'autore, si tratta di una diversità di visione nei confronti del dramma, il fattore basilare che dà vita al teatro.

La società contemporanea non è la semplice ripetizione nel quotidiano di grandi amori e terribili incidenti. Gran parte della nostra vita trascorre in un tempo sereno e indifferente, totalmente distaccato dai grandi eventi che costituivano, invece, il soggetto del teatro di una volta. Allora mi chiedo: è inopportuno mettere in scena questo tempo tranquillo? Io credo di no. L'esistenza umana è fin dall'origine ricca di sorprese e di per sé teatrale. La vita stessa degli uomini abbraccia aspetti divertenti, raffinati, comici, idioti, complicati, sontuosi. La mia intenzione è di astrarre tutti questi complessi aspetti e riprodurli sul palcoscenico. E mi auguro davvero di riuscire a trasporre, così com'è, questo nudo tempo tranquillo, come se lo si osservasse dall'esterno.

In concreto, dal punto di vista della recitazione, si tratta di un'arte recitativa basata non sul semplice alternarsi dei sentimenti di gioia e rabbia tipici degli esseri umani, bensì sul flusso di un'attenta consapevolezza di sensazioni quali lo sgomento, il fremito provocato dalla paura, la vergogna. Visto così, il mio teatro potrebbe benissimo chiamarsi 'teatro della consapevolezza'.

Anzi, dal momento che la sceneggiatura non racconta 'chi ha fatto cosa', ma descrive l'esistenza e la relazione del 'qui ci sono io e poi incontro te', definizioni del tipo 'teatro di esistenze' o 'teatro di relazioni' sono forse più appropriate.

Per quanto riguarda la regia, scompare totalmente l'affanno del regista per interpretare il pensiero o trasmettere l'ideologia dell'autore. Il regista non deve fare altro che annotare tranquillamente sul palcoscenico il mondo vago e confuso descritto nella sceneggiatura. Perciò il mio è anche 'teatro dell'annotazione'.⁶

Hirata sostiene che, mancando un tema o una tesi da proporre, al pubblico che viene ad assistere agli spettacoli è richiesta una partecipazione più attiva, nel senso che deve pensare con le proprie parole, sentire con il proprio cuore il mondo appena accennato dal regista-autore. Questo nuovo modo di fare teatro potrebbe chiamarsi 'teatro dei cittadini', oppure 'teatro delle città'. Ad ogni modo, cercare definizioni alternative a 'teatro tranquillo' è un modo per non rimanere chiusi in un'etichetta e anche la prova che la compagnia sta riuscendo nel tentativo di creare qualcosa che, una volta completato, può davvero meritarsi l'appellativo di teatro contemporaneo.

Mentre l'arte moderna aveva 'qualcosa da trasmettere', la peculiarità di quella contemporanea e, nello specifico, del teatro contemporaneo, consiste, secondo il fondatore del Seinendan, nell'aver perso questa necessità. Ciò è avvenuto fondamentalmente per due motivi. Il primo: è davvero venuto a mancare quel 'qualcosa da trasmettere'. La caduta del Muro di Berlino, il crollo del sistema socialista in Unione Sovietica e la conseguente fine della guerra

⁶ Hirata Oriza, *Hirata Oriza no shigoto 2 – Toshi ni shukusai wa iranai* (Il lavoro di Hirata Oriza 2 – Le città non hanno bisogno di festività), Tōkyō, Banseisha, 1997, pp. 182-183.

fredda ci hanno condotto a un'epoca priva di ideologie. Inoltre, il problema dell'AIDS, l'incredibile velocità di sviluppo dei *computer* e l'utilizzo di Internet, modificando in maniera radicale il sistema di valori esistente, ha reso inutile il tentativo di risolvere svariate problematiche con la forza di una sola grande ideologia. Il secondo: è avvenuto un cambiamento anche nel ruolo sociale dell'arte. In senso stretto, il compito di rivoluzionare la società reale, ovvero il sistema politico-economico, è stato affidato ad altri: alla politica stessa, ai mass media, all'università. Fornire dottrine non è più lavoro dell'arte. In passato, prima della nascita del cinema e della televisione, il teatro aveva una funzione educativa e di informazione, ma nell'epoca attuale è totalmente superato da altri mezzi più rapidi e incisivi.

E allora, cosa può trasmettere il teatro? Hirata risponde in questo modo. "Io ritengo che il teatro non debba trasmettere nulla. Semplicemente deve descrivere l'uomo e il mondo in maniera diretta."⁷ Il mondo di cui parla è il mondo che egli vede e sente in qualità di artista, e la descrizione che vuole farne nasce dal "semplice e violento desiderio di annotarlo così com'è."⁸ Sforzarsi di raccontare fedelmente un mondo privo di un sistema di valori predeterminato dal senso comune o dall'esperienza, che abbia eliminato ogni pensiero specifico o religione: questa è la struttura del teatro contemporaneo immaginata dall'autore.

Gli inizi non sono stati certo facili. Come già accennato, il Seinendan nasce nel 1983 sull'onda del *boom* dei piccoli teatri e dal 1987 Hirata decide di assumersi anche la responsabilità della regia dei testi originali da lui composti. Questa scelta, racconta lo stesso regista, porta inaspettatamente la compagnia sull'orlo della crisi. Nel corso dei primi quattro spettacoli dal 1988 al marzo dell'anno successivo il pubblico scende dalle mille presenze abituali a circa trecento unità. Le impressioni negative lasciate dagli spettatori nei questionari posti a fine spettacolo non sono incoraggianti: non si capisce quello che l'autore vuol dire; gli attori parlano di spalle e non si vede la faccia; se gli attori parlano tutti insieme, non si capiscono i dialoghi; ma non possono parlare più chiaramente? Inoltre, anche all'interno della compagnia, alcuni membri non nascondono la propria perplessità. Hirata rivolge loro le seguenti parole:

Questo stile teatrale costituisce una novità e, al tempo stesso, fornisce una specie di universalità. Tuttavia, per essere completato, necessita ancora di tempo. Probabilmente, lavorando bene, prima che questo stile venga affinato e poi apprezzato dalla critica ci vorranno dieci anni o forse di più. Ma dieci anni per trecento spettatori mobilitati finirebbe per esaurire gli attori. Proseguire l'attività diventerebbe problematico e sarebbe impossibile costituire un nuovo stile teatrale. Per questo io

⁷ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 20.

⁸ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 21.

vi dico: cerchiamo il modo giusto per fare in cinque anni quello che ne richiederebbe dieci. In cinque anni possiamo farcela, no?⁹

Il primo passo fu quello di evidenziare le differenze con gli altri gruppi in attività, in modo da criticare le tendenze di quel periodo. Se il pensiero comune è che il teatro sia sensibilità, gli spettacoli del Seinendan sono razionalità e teoria; contro la regola d'oro per cui, a partire dagli anni '60, 'il palcoscenico appartiene all'attore', il Seinendan propone un provocatorio 'l'attore non è che una pedina di *shōgi* 将棋 in mano al regista'. Niente musica, luci sempre uguali e fisse, gli attori non si preoccupano di voltare le spalle al pubblico né di parlare a bassa voce, i dialoghi sono preminenti sull'azione. Ovvero, tutti aspetti che avevano portato all'allontanamento di gran parte del pubblico. La seconda mossa necessaria, dunque, fu quella di spiegare in modo radicale, attraverso una costante e frenetica attività di *workshops*, saggi e recensioni, lo sfondo teorico che stava alla base di quelle scelte apparentemente così drastiche. In questo modo, grazie a un'aperta e diretta critica al teatro degli anni '80, il nome del Seinendan prese rapidamente ad essere sulla bocca degli appassionati di teatro.

Al 1983 risale anche la fondazione del Komaba Agora gekijō, ma, a detta dello stesso Hirata, la nascita della struttura è la realizzazione di un sogno giovanile del padre, anch'egli sceneggiatore, piuttosto che il naturale compimento del progetto della compagnia, in un periodo, oltretutto, in cui l'allora studente Oriza non è ancora convinto di entrare definitivamente nel mondo del teatro. Tuttavia dal 1986 è costretto a prendere in mano le redini di una gestione che, richiedendo un'enorme quantità di denaro, è sempre sull'orlo del tracollo finanziario.¹⁰

Nonostante le difficoltà, nel 1988 viene organizzata una 'mostra teatrale di fine millennio', che porta a raccolta vari gruppi provenienti da città di provincia. Un evento che, come ricorda il regista, sfruttando i benefici effetti della bolla economica (che di lì a poco sarebbe scoppiata) e la moda dei piccoli teatri allora all'apice, costituì l'occasione, fortuita ma propizia, per la creazione di un *network* tra compagnie della capitale e quelle sparse nelle prefetture limitrofe. Quella fu anche un'opportunità per cogliere l'importanza del rapporto tra il Komaba Agora gekijō e il Seinendan, che finora gli era sembrato molto vago.

Forse, senza lo spazio ristretto dell'Agora, non avremmo potuto trovare il nuovo modo di fare teatro che stavamo piano piano delineando, e il fatto di possedere e utilizzare come teatro di prova un palcoscenico identico a quello degli spettacoli

⁹ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 119-120.

¹⁰ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., pp. 122.

offriva delle condizioni che sicuramente contribuirono alla realizzazione del nostro progetto.

In questo modo, le tre entità io-Seinendan-Agora cominciarono a combinarsi in maniera organica e, non svolgendo più attività separate una dall'altra, portarono a degli effetti secondari che mai avremmo immaginato.¹¹

Altra questione cruciale fu quella di decidere se fosse il caso o meno di intraprendere delle *tournées*. Le opinioni all'interno della compagnia erano divergenti. Il Seinendan era ormai una realtà affermata nell'ambiente teatrale, tuttavia il fatto di non uscire mai dall'Agora gekijō cominciava a costituire un limite. Hirata è cosciente del rischio di essere visto come "il proprietario di una baracca che fa teatro per *hobby*".¹² Inoltre si osservava in quel periodo la tendenza dei piccoli teatri di successo a portare i loro spettacoli, indipendentemente dal contenuto, su palcoscenici sempre più grandi, alla ricerca, non solo di notorietà, ma anche di maggiori introiti per affrontare le spese. Eppure recitare in uno spazio ristretto era la peculiarità del gruppo, una scelta voluta ed enfatizzata, il suo punto di forza, a cui non avrebbe rinunciato. D'altro canto, per evitare il pericolo di infilarsi in un vicolo cieco che pendeva sulla ricerca isolata di un nuovo stile teatrale, il confronto con altre realtà sarebbe stato utile e stimolante, se non addirittura necessario. Il Seinendan era già considerato in qualche modo una compagnia di culto, ma gli sforzi da compiere per raggiungere quell'universalità a cui aspirava erano ancora molti. Dunque la compagnia optò per il sì, ma a una condizione: che si continuasse a lavorare su spazi di dimensioni ridotte.

La prima *tournee* è del 1991: Sendai, Morioka, Hirosaki. La scelta del Tōhoku come area geografica, anziché delle consuete Ōsaka o Nagoya, non è del tutto casuale. Se da un lato l'organizzazione della 'mostra teatrale di fine millennio' aveva messo Hirata a contatto con gruppi provenienti soprattutto da quella regione, dall'altro era un modo per enfatizzare l'ennesimo aspetto di diversità del Seinendan rispetto alle altre compagnie. Pur essendo costretti a sostenere di tasca propria le spese delle trasferte, a ogni nuovo spettacolo gli attori trovano ad attenderli un diverso luogo di espressione e, soprattutto, l'incontro con un pubblico che non li conosce, e dunque privo di pregiudizi, di idee preconcepite. Da quel momento in poi, la ricerca al fine di assicurarsi tali spazi girando il Paese assume per la compagnia un senso assolutamente costruttivo.

¹¹ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 122-123.

¹² Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 124.

Il ruolo dei workshops e il linguaggio neutro

Strettamente connesso a questo aspetto, anche il ruolo dei *workshops* viene a rivestire un significato fondamentale. In realtà con questo termine Hirata indica un'esperienza ben diversa da quella intesa in Occidente, dove questo tipo di seminari, a cui partecipano per lo più attori o comunque 'addetti ai lavori', non è che un anello del processo realizzativo di una *performance*. Visti come un mezzo per favorire l'avvicinamento del pubblico, i suoi *workshops*, rivolti a cittadini comuni, costituiscono un'attività imprescindibile di educazione alla visione di spettacoli. Dei *suoi* spettacoli, per la precisione. Il regista tiene a precisare che non è sua intenzione insegnare come ridere o piangere sul palcoscenico, anzi, con tutta probabilità, nessuno diventerà più bravo nella recitazione. Lo scopo è invece quello di mostrare la propria visione teatrale, la propria percezione del mondo e dell'uomo nella nuda realtà, ma senza alcun intento moralistico. Sottolineando il concetto per cui 'questo è il mondo come lo vedo io', e non 'il mondo è così', indica chiaramente ai partecipanti il modo di sviluppare una propria visione personale, una capacità di giudizio indipendente. A tale scopo, il *workshop* è spesso combinato allo spettacolo, anticipandolo e, in un certo senso, spiegandolo. Gli immancabili questionari finali sono eloquenti e mostrano il divario tra chi ha partecipato ai seminari e chi no: si passa dall'elogio per la bravura degli attori e l'emozione provata per un certo dialogo, ai disarmanti commenti sull'incomprensione del significato o sul messaggio dato dall'autore. Che si vede costretto a rispondere anche ad accuse del tipo: ma se non si partecipa ai vostri *workshops* non è possibile capire i vostri spettacoli? Hirata ammette candidamente che è proprio così. Poi però spiega:

Il numero di spettatori conquistato negli anni a Tōkyō non è di certo frutto soltanto dell'attività didattico-divulgativa, ma è comunque un risultato maturato in un lasso di tempo molto ampio. Si tratta di un processo a lungo termine che non sarebbe possibile riproporre a livello nazionale. Esiste, ovviamente, una parte di pubblico in grado di comprendere direttamente le mie opere, ma davvero ancora troppo esigua.

Il fatto che la comprensione dei testi richieda molto tempo sta, come emerge in maniera estremamente evidente dai questionari, nella mancanza di un 'tema', inoltre i nostri drammi non sono certo spettacoli d'intrattenimento che, parlando d'amore, di coraggio o di amicizia, aiutino ad eliminare lo stress della società.¹³

L'analisi critica si spinge oltre. Secondo il regista, il Giappone difetta di una moderna società civile e l'arte contemporanea è costretta a muoversi tra difficoltà e contraddizioni. Ciò nonostante, in quanto uomo di teatro che ha la

¹³ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., pp. 137-138.

possibilità di esprimere delle idee da un palcoscenico, egli sente il dovere di provare a smuovere, attraverso il suo lavoro, “questa pazza società dei consumi”, anche se potrebbe sembrare di “spargere acqua nel deserto”.¹⁴ Perciò è convinto dell’importanza di girare il Paese come una trottola, proponendo un centinaio di seminari all’anno, continuando a combattere contro tali difficoltà e contraddizioni. Tuttavia, ci tiene a precisare, le sue lezioni non hanno finalità educative, se con il termine ‘educazione’ si intende ‘far crescere o progredire una persona’. Chi si aspetta di fare progressi dal punto di vista artistico rimarrà deluso. Come già anticipato, ciò che egli offre è acquistare la capacità critica di vedere, percepire e pensare il mondo con i propri sensi e la propria testa. Ammette comunque una funzione ‘sociale’. I suoi corsi possono tornare utili nel dare ai partecipanti una nuova coscienza dell’uso della lingua giapponese nella vita quotidiana, ponendo maggiore attenzione al contenuto delle conversazioni o eliminando forme scorrette, che spesso sono di ostacolo nel trasmettere il nostro messaggio all’interlocutore. Concentrarsi sul modo di parlare, sul modo di vivere la quotidianità, può essere un modo per aumentare la capacità di comunicazione con gli altri, cosa di cui il popolo giapponese ha estremamente bisogno.

In uno dei suoi numerosi scritti riguardo il linguaggio e il ruolo dello stesso all’interno della società, è interessante osservare la sua posizione nei confronti di Betsuyaku Minoru,¹⁵ in qualche modo capostipite di tutti i drammaturghi moderni, dal periodo *angura* in poi. Hirata ne prende le difese dall’accusa di chi, pur riconoscendone il peso storico, gli rinfaccia un linguaggio ‘artificiale’. Una delle cause di questa mancanza di naturalezza potrebbe risiedere nel fatto che il giapponese di Betsuyaku, nato nella Mancuria occupata dalle truppe nipponiche, è privo di inflessioni dialettali.

Tuttavia egli propone una sua teoria, basata sulla struttura grammaticale della lingua. In giapponese, anche se il soggetto non viene espresso direttamente, grazie a particelle e verbi ausiliari si può capire la relazione tra i parlanti senza che si crei confusione. Il linguaggio maschile e quello femminile ne sono chiari esempi. I rapporti umani, però, variano in base ai mutamenti sociali, e la lingua spesso ne segue i cambiamenti. In particolare, particelle e ausiliari sono più volubili di sostantivi e verbi. Se uno scrittore non riesce a stare al passo con tali variazioni del linguaggio, la sua scrittura drammatica risulterà antiquata, sorpassata. Nel dopoguerra il *keigo* 敬語, il linguaggio formale, ha subito notevoli mutazioni, ma non è scomparso, piuttosto è venuta meno l’originaria divisione sociale per classi, il che ha comportato la nascita di nuove gerarchie (superiori di età inferiore o di sesso femminile) e di fenomeni sociali (figli che si oppongono ai genitori, mogli che tradiscono

¹⁴ Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 138.

¹⁵ Vedasi capitolo quinto del presente volume.

apertamente i mariti, alunni che picchiano gli insegnanti) prima impensabili. Questi nuovi e complicati rapporti richiedono un nuovo linguaggio, al passo con i tempi.

Il teatro, precisa Hirata, per rispondere a tale esigenza, non può tuttavia permettersi un linguaggio complicato. Ne deve creare uno 'neutro'. Ad esempio, si può notare la tendenza ad evitare un uso eccessivo del *keigo* quando ci si rivolge a superiori donne, preferendo espressioni educate, ma indirette.¹⁶ Questo non per mancanza di rispetto, bensì per quello che egli definisce un nuovo tipo di tabù: per superare la tensione provocata dal non saper interpretare un rapporto confuso, si sceglie un'espressione neutra.

Nelle opere di Betsuyaku Minoru l'incontro tra un personaggio e l'altro avviene non per necessità, ma per caso. Si incontrano, si parlano, si separano, quasi non facessero altro. Nella ripetizione di incontri casuali vivono nella costante tensione di relazioni nuove e complesse. In tali situazioni, il linguaggio utilizzato non è artificiale, è neutro. Non è un giapponese *standard* creato apposta per risolvere determinate situazioni, ma piuttosto un linguaggio derivato dal sorgere di nuove istanze sociali.

Il tempo della pièce

Tuttavia in un'epoca in cui il teatro non può competere con la velocità di informazioni fornite da mezzi di comunicazione o di intrattenimento come Internet o il cinema, quale valore gli rimane? Secondo Hirata, il teatro conserva il primato per la corrispondenza tra il tempo reale e quello della *pièce*. La velocità di lettura di un romanzo, ad esempio, dipende dal lettore, ma il tempo dello spettacolo è unico. Lo scrittore di teatro, a differenza di un romanziere, non può fare a meno di tenere conto di questo aspetto quando compone un dramma. E il lavoro del regista è controllare il tempo che scorre sul palcoscenico. Offrire all'inizio lo spunto di qualcosa che apparirà in seguito e cercare di riempire tutto lo spazio che sta in mezzo: questo è il grande problema da affrontare. Se si riesce a superare questo ostacolo, lo spettacolo avrà successo. Si tende a pensare che, se si punta a uno stile espressivo che non richieda emozioni, sia facile scrivere per il teatro. In realtà non è così. Può risultare facile costruire un mondo: se scrive 'inverno' nella didascalia, l'autore decide che è inverno. La difficoltà sta nell'accettare il tempo reale di quella scelta.

Lo sforzo di Hirata è volto a descrivere pressoché fedelmente lo scorrere di tale tempo. Esaminando in concreto uno degli esercizi proposti nei suoi

¹⁶ Hirata cita il seguente esempio. Anziché dire: 'Ashita wa gorufu ni ikemasuka?' si preferisce: 'Ashita wa gorufu ni ikimasuka?' (Domani, va/viene a giocare a golf?). Cfr. Hirata O., *Hirata Oriza no shigoto 2*, cit., p. 236.

workshops, si può capire come egli cerchi di farlo anche nel modo più naturale possibile. Ai partecipanti viene chiesto di leggere più volte il seguente dialogo, ambientato nel vagone di un treno. A (uomo) e B (donna) sono seduti uno di fronte all'altra.¹⁷

A: E quindi, l'unico ricordo che ho di quando ero bambino è l'incendio.

B: Eh?

A: Di notte, un incendio, a casa.

B: Davvero?

A: Sembra che la causa sia stato un falò per bruciare il fieno. Le faville sono volate e il fuoco si è esteso alla casa.

B: Terribile!

A: Ricordo solo questo. Che paura che ho avuto!

Sale C (donna).

B: Più del terremoto, l'ultimo qui?

A: Ah. È che quella volta stavo dormendo.

B: Forse te l'avevo già chiesto un'altra volta.

A: Sì.

C: È libero? (*indicando il posto accanto a B*)

B: Prego.

A (*rivolto a B*): ♦ Vieni qua, no?

B fa per alzarsi.

C: No, no, va bene qui. (*si siede*)

B: Ah. (*riprende il suo posto*)

C: Mi scusi. (*apre una rivista e si mette a leggere*)

B: Di niente.

.....

A: Prima, quando siamo entrati nella galleria, fuori ho visto un pipistrello.

B: Dai!

A: Volevo chiamarti, ma stavi dormendo.

B: Però...

A: Va be'.

.....

A: Sta facendo un viaggio?

C: Eh? Beh...

A: Anche noi siamo in viaggio.

C: Ah.

A: E dov'è diretta?

C: No, cioè, pensavo solo di fare il giro da questa parte.

A: Ah, bello...

Nessuno dei tre sa bene cosa ci sia di bello.

C: Eh.

B: Vuole? (*porge a C un mandarino*)

¹⁷ Nei treni locali giapponesi i sedili sono costituiti da due lunghe file parallele poste lungo i fianchi della carrozza, interrotte da due o tre porte automatiche per lato.

C: No, grazie.

B: È buono, più di quello che sembra.

C: No, grazie, davvero.

B riprende il mandarino.

C: E voi dove siete diretti?

A: No, noi, niente, andiamo fino al capolinea e torniamo indietro.

C: Ah.¹⁸

Il punto su cui il regista vuole porre l'attenzione è l'ingresso in scena di C. Prima e dopo il discorso del pipistrello ci sono dei puntini di sospensione, che in genere indicano una pausa nella recitazione per rendersi conto del cambiamento di situazione. Ciò che Hirata richiede è che quel prendere coscienza dell'arrivo di C non avvenga tramite la recitazione, ma sia recepito vagamente, in modo del tutto naturale. Il discorso del pipistrello avviene tra A e B, ma in realtà anche C è presente, il quale, dopo un'altra breve pausa atta a realizzare quella presenza, viene infatti coinvolto nella conversazione. Il passaggio alla nuova situazione, indicato dai puntini, si realizza dunque senza scosse, in maniera fluida. Il simbolo ♦ prima della battuta 'Vieni qua, no?' indica che può sovrapporsi al finale di quella precedente, come se A non sentisse il 'Prego' rivolto da B a C. La breve scenetta a due successive (B fa per alzarsi, C fa capire che non c'è problema e si siede, B riprende il proprio posto, C si scusa) rende assolutamente compatto il cambio di situazione. Evitando di pronunciare le battute troppo velocemente, si rendono minime le pause, dando vita ai puntini di sospensione che non rimangono così delle semplici indicazioni di punteggiatura.

Considerando il rapido sviluppo tecnologico a cui è costantemente spinta la società giapponese, Hirata Oriza dimostra anche un'incomparabile abilità nel volgere lo sguardo del suo realismo alle sfide poste dal progresso scientifico del XXI secolo.

Nel novembre del 2008, presso l'Università di Ōsaka dove insegna scienze della comunicazione, ha fatto debuttare niente meno che due *robot* telecomandati, Wakamaru 1 e 2, ワカマル 1号, 2号 pienamente interagenti, attraverso dialoghi e movimenti, con due attori in carne ed ossa. Nella breve *pièce* sperimentale intitolata *Hataraku watashi* 働く私 (Io che lavoro), una giovane coppia, non si sa per quale motivo, vive assieme a due *robot*: Takeo タケオ e Momoko モモコ. Momoko se la cava bene ai fornelli, tanto da suscitare la sorpresa della moglie Ikue, che afferma: "Pur non mangiando niente, cucina proprio bene!". Takeo prova a tirar su di morale il marito Yūji, malato di depressione, facendogli ascoltare della musica rilassante. Eppure lo stesso Takeo è un *nīto* ニート che non ha voglia di uscire di casa e cercare lavoro.¹⁹

¹⁸ Hirata Oriza, *Engi to enshutsu* (Recitazione e regia), Tōkyō, Kōdansha, 2004, pp. 76-79.

¹⁹ *Nīto*: katakana per l'inglese *neet*, acronimo di *Not Currently Engaged in Employment*,

E ad Ikue che lo incoraggia con un caloroso: “Dai, non ti preoccupare!”, risponde che quell’espressione non esiste nel linguaggio dei *robot*. Ikue, senza demordere, gli dice: “Allora impariamo questo sentimento!”

Automi che si prendono cura degli esseri umani, che provano preoccupazioni, incertezze, sentimenti? La sfida di Hirata è quella di far apparire pensanti, quasi in possesso di un’anima, dei meccanismi che di umano hanno davvero poco, se non nulla. “L’arte teatrale è mostrare degli attori che recitano parole scritte da altri come se fossero i loro pensieri. In tal senso, non c’è alcuna differenza fra attori umani e meccanici. Abbiamo ottenuto degli interpreti un po’ imbranati, ma che hanno un grande impatto sul palcoscenico”, sorride soddisfatto il regista. Il professor Ishiguro Hiroshi²⁰ 石黒浩 conferma il successo dell’esperimento: “Siamo riusciti a portare in scena il *know how* per mostrare dei *robot* dotati di vita. Ritardando di due millesimi di secondo la reazione ai movimenti e ai dialoghi degli attori, da stupidi sembrano molto intelligenti. È stimolante cercare di farli apparire il più possibile umani. I dati raccolti sono utilissimi per ulteriori sviluppi della tecnologia androide”.²¹ Hirata ha in programma di sviluppare la *pièce* in uno spettacolo completo da portare in *tournee* anche all’estero.

“Che strani questi esseri umani!”. Nella battuta conclusiva pronunciata da Wakamaru davanti al pubblico è racchiusa tutta la filosofia della mente del Seinendan: la curiosità verso tutte le varie forme del mondo che ci circonda, da rappresentare attraverso la sua attenta, ma allo stesso tempo asettica, ‘tranquilla’ analisi.

Bibliografia

- Hirata Oriza, *Hirata Oriza no shigoto 2 – Toshi ni shukusai wa iranai*, Tōkyō, Banseisha, 1997, pp. 296.
 Hirata Oriza, *Taiwa no ressun*, Tōkyō, Shōgakukan, 2001, pp. 223.
 Hirata Oriza, *Engi to enshutsu*, Tōkyō, Kōdansha, 2004, pp. 219.
 Hirata Oriza, *Engeki no kotoba*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2004, pp. 181.
 Kan Takayuki, *Sengo engeki – Shingeki wa norikoeraretaka*, Tōkyō, Shakai Hyōronsha, 2003, pp. 318.

Education or Training.

²⁰ Direttore del Laboratorio di intelligenza robotica del Dipartimento di macchine adattive dell’Università di Ōsaka, all’avanguardia nello studio e nella realizzazione di androidi.

²¹ Dall’articolo del quotidiano *Asahi Shinbun* del 28 novembre 2008.

LA PRESENZA FEMMINILE SULLA SCENA TEATRALE GIAPPONESE

Cinzia Coden

A partire dalla fine degli anni Settanta, nel teatro aumenta la presenza femminile non limitata a figure attoriali. Seppure nella storia del teatro giapponese, sin dall'affermarsi dello *shingeki* 新劇 (nuovo teatro) non siano mancate autrici e registe associate a una compagnia o drammaturghe indipendenti, dagli anni '70-'80 in poi si osserva un notevole incremento delle donne alla guida di gruppi teatrali.¹ Fino a questo momento si è registrata una consistente predominanza maschile tanto da rendere legittima l'affermazione per cui “gli uomini monopolizzano il mondo teatrale”. Infatti, nonostante la presenza di numerose attrici di alto livello, a guidare le compagnie teatrali, a scrivere le opere e a dirigerle si contano solo uomini.² Tale fenomeno viene definito come “un'apparizione di un nuovo altro da sé, nei confronti del teatro in lingua giapponese che si è venuto sviluppando, implicitamente, entro l'ottica di un tacito maschilismo”.³

Aoi tori

Nel 1974, Serikawa Ai 芹川藍 (n. 1950), Tenkō Mayumi 天光真弓 (n. 1948), Kasai Saki 葛西佐紀 (n. 1951), Kino Hana 木野花 (n. 1948), Amagi Orime 天衣織女 (n. 1955) e altre due attrici che hanno studiato presso l'Istituto di formazione del Tōkyō Engeki Ensemble, una compagnia di teatro famosa per le messinscena di Brecht, fondano il Gekidan Aoi tori 劇団青い鳥 (Compagnia uccello azzurro). Dopo la fuoriuscita di Kino Hana, la compagnia acquisisce nuove componenti e attualmente conta anche della presenza di Izawa Maki 伊沢磨紀 (n. 1962), Kōsai Yūko 高彩裕子 (n. 1968), Konnai Jinko 近内仁子 (n. 1969) e Morimoto Emi 森本恵美 (n. 1974). Agli inizi non è prevista la figura di una leader designata, c'è una suddivisione dei compiti

¹ Senda Akihiko, *Gekidan - Gendai engeki no chōryū*, Tōkyō, Shōgakukan, 2001, p. 350.

² Senda Akihiko, *Sainō no mori. Gendai engeki no tsukuritetchi*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 2005, p. 221; Nishidō Kōjin, *Doramatisuto no shōzō - Gendai engeki no zen'itachi*, Tōkyō, Renga shobō shinsha, 2002, p. 170.

³ Kan Takayuki, *Sengo engeki - Shingeki wa norikoerareta ka*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2003, p. 296.

equiparata, sia a livello della composizione, sia della regia teatrale. Tale pratica di “teatro senza drammaturgo” nell’ambito dei “piccoli teatri” nota come “metodo Aoi tori” viene a rappresentare un fenomeno tipico degli anni ’80. È riconducibile al metodo creativo della compagnia Waseda shōgekijō 早稲田小劇場 di Suzuki Tadashi 鈴木忠志 (n. 1939) degli anni ’70, modificato sulla base della pratica del drammaturgo Tsuka Kōhei つかこうへい (1948-2010) in cui il testo teatrale viene creato su misura, mediante l’improvvisazione degli attori.⁴ Il procedimento della compagnia è un modo implicito per indirizzare le critiche verso il sistema organizzativo delle compagnie teatrali che fino a questo periodo sembra essere maschilista e accentratore. La compagnia assume il soprannome Ichidōrei 市堂令 che deriva dal grido *ichidōrei* 一同礼! pronunciato alla fine degli spettacoli al momento dell’inchino per ringraziare il pubblico. Il nome appare sui copioni come marchio del metodo di creazione e regia di stile comunitario che contraddistingue la compagnia fino al 1990. La stesura del testo teatrale parte da un processo di scelta dei temi, in seguito a lunghe discussioni, durante le quali le componenti della compagnia suggeriscono i motivi e le immagini adatte. Le attrici riescono a unificare i mondi personali in una forma espressiva da mettere in scena poco alla volta attraverso conversazioni quotidiane. Nelle fasi iniziali, le componenti della compagnia espongono ricordi d’infanzia e esperienze oniriche in modo tale da mettere a nudo se stesse, riconoscendo i propri complessi e le proprie fissazioni.

Le opere evitano di presentare temi relativi a rapporti di coppia, focalizzando l’attenzione invece sulle protagoniste femminili e, in molti casi, il motivo della ricerca esistenziale ne diventa il fulcro. La prima opera risalente al 1975 dal titolo *Utsukushii kumo no aru maku no mae* 美しい雲のある幕の前 (*Davanti a un sipario con bellissime nuvole*), rappresenta un procedimento per allontanarsi da classificazioni inerenti al fatto di appartenere al sesso femminile e per riflettere sul singolo e sull’esistenza individuale al di là di distinzioni di genere sessuale. Per esplorare tali temi, la compagnia articola spesso le narrazioni attorno al viaggio di ricerca, vista come metafora della scoperta del sé. In *Jōchan, raion biyori desu* 嬢ちゃん、ライオン日和です (*Signorina, è una giornata da leoni*, 1977), dopo il suicidio del padre a causa del fallimento dell’azienda calzaturiera a conduzione familiare, una madre e le figlie tentano di ripristinarne le attività commerciali e saldare i debiti in sospeso. La prova estrema di cui si fa carico la figlia maggiore consiste nella partenza verso un’isola leggendaria alla ricerca di scarpe che permettano di volare.

Nel caso di *Konsento memori* コンセント・メモリ (*La memoria della spina della corrente*, 1981), come suggerito dal titolo, la presa della corrente svolge un ruolo centrale, in quanto collegandosi a essa è possibile andare e

⁴ Komori Osamu, “Gekisakka fuzai no engeki”, in Imamura Tadazumi (a cura di), *Gendai engeki*, Tōkyō, Shibundō, 2006, pp. 170-171.

venire tra il mondo reale e la finzione televisiva. Le ambientazioni mutano di conseguenza in un andirivieni tra il palcoscenico, la sala prove e lo spazio domestico. Le attrici interpretano molteplici ruoli di personaggi del mondo artistico e di persone comuni. Sul palcoscenico viene ricreata una miniatura del palcoscenico entro le mura di casa delle fan della finzione teatrale.⁵ In *Aoi tori Godō - Aru hi sesse, sesseto* 青い鳥ゴドー・ある日せつせ、せつせと (*La versione Aoi tori di Godot. Un giorno senza sosta*, 1982), ripresa in *Garubo no bōshi* ガルボの帽子 (*Il cappello della Garbo*, 1991) nel fare i preparativi per una cerimonia commemorativa del padre, tre sorelle guardano nel ripostiglio ritrovando i ricordi che avevano dimenticato e sono spinte dagli eventi a riflettere sulla loro esistenza. La compagnia crea inoltre numerose opere dedicate all'infanzia tra cui *Cinderella Sturm und drang* シンデレラ シュトルム ウント ドランク (*Cenerentola Sturm und drang*), una ripresa di una precedente versione del 1982, che comincia con la scomparsa di una giovane dal suo appartamento a cui fanno seguito le ricerche compiute dalla madre, dal proprietario, dagli amici e dagli investigatori. La struttura multistratificata dell'opera, in cui si intersecano fantasia e realtà, viene sostenuta dalle caratteristiche peculiari della recitazione delle attrici che riescono a rendere credibili anche i dialoghi e i moventi più improbabili. In particolare l'attrazione esercitata nei confronti degli spettatori deriva dallo spazio concesso alle peculiari tecniche recitative delle singole attrici, senza interferire nel risultato finale del lavoro.⁶ In *Natsu no omoide* 夏の思い出 (*I ricordi estivi*, 1983), ambientato in una classe prima e dopo le vacanze, la ricerca dei compiti perduti offre l'opportunità a una donna di riflettere su quanto non è riuscita a portare a compimento nel corso della sua vita. L'opera viene ripresa in *Saraba natsu no omoide* さらば夏の思い出 (*Addio ricordi estivi*, 1990) in cui una donna rivede se stessa da giovane e rivivendo una fantasia ambientata in un bosco popolato dai compiti che non ha finito, riesce finalmente a separarsi dal passato per affrontare il suo presente. In *Monogatari - Ifūdō* 物語—威風堂堂 (*Racconto: maestoso*, 1984), la primogenita di una famiglia in cui regna un senso di insofferenza e instabilità di non chiara origine, esce di casa per comprare il tè e si imbarca in un viaggio di esplorazione.

Arigatō maman ありがとうママン (*Grazie maman*, 1996) narra delle vicende di due fratelli, che vivono da soli nella metropoli, in occasione dell'anniversario della morte della madre. La sorella e il fratello omosessuale si ritrovano alle soglie della mezza età, incapaci di capire il mondo circostante e

⁵ Sakamoto Mai, "Konsento memori", *20 seiki no gikyoku III. Gendai gikyoku no henbō*, Nihon engeki gakkai - Nihon kindai engekishi kenkyūkaihen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005, pp. 186-193.

⁶ Hasebe Hiroshi, "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", *4 byō no kakumei 1982-1992*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993, pp. 108-110. L'articolo è apparso per la prima volta sul numero di agosto 1985 della rivista *Shingeki*.

sentendosi incompresi a loro volta, anche dal padre che si rifiuta di vederli.

Il successo della compagnia è forse dovuto alla possibilità offerta a molte donne di identificarsi e considerare, a loro volta, il proprio percorso individuale di ricerca del sé. Le donne possono trovare una “oasi personale” in quanto le protagoniste sulla scena si presentano al pubblico nella loro individualità, senza essere imbrigliate in rapporti interpersonali con l’altro sesso e quindi senza assoggettarsi allo sguardo maschile.⁷

Il processo di composizione artistica di tipo comunitario che ha reso famosa la compagnia subisce un contraccolpo quando Kino Hana, una delle figure perno, si allontana per intraprendere una carriera indipendente nel 1986.⁸ Con gli anni l’Aoi tori rivela una certa difficoltà nel proseguimento delle attività collettive e un periodo di stasi dal 1993 segna l’inizio di progetti indipendenti da parte delle componenti. Nel 2002, l’opera *Tokyo Paris London SAKURA (Tokyo, Parigi, Londra, CILIEGIO)* scritta da Amagi Orime e diretta da Serikawa Ai, che tratta del disturbo dell’identità di genere, mette in luce ancora una volta le potenzialità artistiche del gruppo.⁹ La compagnia celebra l’anniversario del trentennale di attività con una versione rivista di *Cinderella fainaru シンデレラファイナル (Cenerentola finale, 2004-2005)*.

Nitoshia

Nitoshia 二兎社 (La società dei due conigli) fondata nel 1981 da Ōishi Shizuka 大石静 (n. 1951) e Nagai Ai 永井愛 (n. 1951) prende il nome dal fatto che, secondo l’oroscopo cinese, entrambe appartengono al segno del coniglio. Nagai, attualmente nota nelle vesti di drammaturga, agli inizi aspira a diventare un’attrice della famosa compagnia chiamata Haiyūza 俳優座 di *shingeki*, ovvero una forma di teatro naturalistico di stampo occidentale che tende a fornire ritratti realistici della società impregnati dell’ideologia del drammaturgo. Tuttavia, negli anni ’70, durante l’università, nel tempo libero, va a vedere gli spettacoli dell’emergente teatro d’avanguardia detto *angura* (forma abbreviata di *underground*). Quando dopo la laurea, la compagnia Haiyūza sembra aver perso vigore poiché ormai priva degli attori da lei amati, Nagai rinuncia all’idea di farne parte. Non si sente attratta neppure da altre compagnie teatrali, a causa della loro organizzazione rigida, di stampo quasi militare. Dopo un periodo trascorso presso il seminario di teatro d’avanguardia del Tōhō Gakuen 桐朋学園 College of Drama and Music, un’estensione del

⁷ Senda Akihiko, *Butai wa kataru - Gendai engeki to myujikaru no mikata*, Tōkyō, Shūeisha shinsho, pp. 125-127. Si confronti Hisada Megumi, *Torepan wo haita pasukaru tachi-Gekidan Aoi tori monogatari*, Tōkyō, Tōdoshia, 1989.

⁸ Il sito della compagnia è <http://www.aoitorei.org/aoitorei/aoitorei/syokai/index.html>.

⁹ Senda A., *Butai wa kataru*, cit., p. 127.

circolo teatrale di Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993), dove assimila anche il metodo di Lecoq, invita anche Ōishi Shizuka a partecipare al gruppo teatrale dei compagni di scuola chiamato Shunjūdan 春秋団 (Compagnia di primavera e autunno), nel ruolo di attrici per circa dieci anni. Allo scioglimento del gruppo, negli anni Ottanta, Nagai, in mancanza di un autore dei testi teatrali nella compagnia, si cimenta nella composizione drammatica. L'autrice non si ritiene pronta ad abbandonare una scrittura teatrale di tipo narrativo, come invece accade all'interno del cosiddetto movimento nei piccoli teatri dell'epoca, né è interessata ad adottare un distinto stampo sociale come accade per le compagnie di *shingeki*. Inoltre Nagai condivide il senso di distacco e di estraneità provato dagli esponenti del teatro di avanguardia a lei contemporaneo nei confronti del tipo di recitazione di impronta realista, in voga nel teatro *shingeki*. Costretta per necessità a occuparsi della stesura dei testi teatrali, si impegna in una ricerca drammaturgica a lei consona e intraprende la strada di un teatro fondato sulla lingua parlata.¹⁰ Seppure Nagai non sembri distanziarsi molto da una visione ortodossa del teatro che si focalizza sul testo drammatico, il critico Nishidō mette in evidenza la presenza di elementi estranei, disturbanti che innescano un processo di erosione del dramma dal suo interno.¹¹ Il teatro di Nagai, inoltre, ha dei tratti prettamente comici che secondo l'autrice derivano dall'influsso del periodo degli anni Settanta, definito il "periodo del burlesco" (*dōke no jidai* 道化の時代). La profusione di elementi tragicomici nei suoi testi teatrali, si accompagna a una spiccata coscienza critica che ruota attorno ai temi fondamentali del linguaggio e della vita quotidiana della gente comune.¹²

L'opera *Kazuo* カズオ (1984), che parla delle famiglie di due direttori di filiali in competizione fra di loro, viene interpretata con la cofondatrice Ōishi Shizuka dividendosi dodici ruoli con più di quaranta cambi di costume. Lo spunto deriva da un banchiere che lavora vicino alla casa di Nagai. L'opera, a circa quattro anni dalla fondazione della compagnia, nasce dalla volontà di far sentire al pubblico la propria leadership, dato che l'attività impegnativa di regia richiede l'affidamento dei ruoli principali ad attori esterni. Nella stesura del testo Nagai calibra i dialoghi in modo da permettere i cambi di costume. Sulla scena non appare il personaggio chiamato Kazuo che dà il titolo all'opera, ma lo stile dialogico che prevede domande e risposte con questo personaggio da parte delle attrici sul palco permette al pubblico di immaginare il tipo di reazione di questo uomo invisibile al pubblico.¹³

¹⁰ Nagai Ai intervistata da Senda A., *Gekidan*, cit., pp. 326, 328-330, 335.

¹¹ Nishidō Kōjin, *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, Tōkyō, Ronsōsha, 2006, p. 492.

¹² Matsui Kentarō, "Nitōsha kara ittōsha he. Nagai Ai no dramaturgī no tenkan" in Imamura T., *Gendai engeki*, cit., p. 193; Nagai in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 335.

¹³ Nagai in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 326

A livello drammaturgico, la svolta decisiva avviene con l'opera *Toki no monoooki* 時の物置 (*Ripostiglio del tempo*, 1994), nella quale Nagai dà inizio a un procedimento di composizione dei testi teatrali in cui elementi autobiografici ripresi dalle esperienze di gioventù si affiancano a motivi sociali di più ampio respiro.¹⁴ L'opera dà inizio alla serie *Sengo seikatsushi geki* 戦後生活史劇 (*Drammi sulla storia della vita quotidiana del dopoguerra*) comprendente: *Toki no monoooki* che affronta la fase di crescita economica giapponese, focalizzando l'attenzione sul 1961, dopo i movimenti di opposizione ai Trattati di cooperazione e sicurezza tra Giappone e Stati Uniti; *Papa no demokurashi* パパのデモクラシー (*La democrazia di papà*, 1995) che tratta dal periodo subito dopo la Seconda Guerra mondiale fino agli anni Cinquanta e *Boku no Tōkyō nikki* 僕の東京日記 (*Il mio diario di Tōkyō*, 1996) incentrato sul 1971. Le opere della serie rappresentano in modo comico la vita della gente comune dalla fine della guerra fino al periodo di crescita economica giapponese degli anni '70, persone che si trovano a far fronte a un turbinio di mutamenti sociali e economici. Nagai esplora la possibilità di trattare gli accadimenti storici in maniera efficace partendo dalla considerazione che, sebbene in generale le riflessioni sul passato storico tendano a sclerotizzare i periodi e le esperienze, il passato individuale rimane vivido e sconfinato nel presente. L'autrice cerca di scrivere dei grandi cambiamenti storici attraverso il filtro dei minimi eventi della vita dei singoli. Nagai sceglie di mettere in scena i temi della memoria che, nel presente, hanno perso la loro funzione utilitaria, arricchendo le opere di molteplici e variegati ricordi, in modo da offrire punti di vista sfaccettati e obiettivi. I personaggi, le cui vicende forniscono l'intelaiatura dell'opera, sono numerosi e immancabilmente connotati da una gentilezza che contraddistingue i lavori della drammaturga.¹⁵

Nagai viene identificata come un'autrice “di commedie a sfondo sociale” per le quali riceve ampio consenso. Secondo il critico Senda Akihiko, l'importanza del lavoro di Nagai Ai, che si occupa anche della regia delle sue opere, sta nell'offrire un punto di vista prettamente femminile ai mutamenti storici e sociali del Giappone. Lo stampo femminista emerge in opere come *Miyo, hikōki no takaku toberu wo* 見よ、飛行機の高く飛べるを (*Guarda, l'aereo che può volare in alto*, 1997) che affronta il tema dello sciopero delle studentesse di un istituto magistrale, in passato frequentato dalla nonna materna di Nagai, che si oppongono all'educazione da “buona moglie e saggia madre” (*ryōsai kenbo* 良妻賢母) imposta durante il periodo Meiji (1868-1912). Il ti-

¹⁴ Matsui K. “Nitōsha kara ittōsha he. Nagai Ai no dramaturugī no tenkan” in Imamura T., *Gendai engeki*, cit., p. 191. Per la traduzione in inglese si veda “Time's Storeroom”, *Half a Century of Japanese Theatre I 1990s Part I*, Tōkyō, Kinokuniya Company Ltd., 1999, pp.180-257.

¹⁵ Nagai in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 333; Takeda Kiyoshi, “Toki no monoooki”, *20 seiki no gikyoku III. Gendai gikyoku no henbō*, 2005, cit., p. 438.

tolo è un riferimento alla poesia *Hikōki* 飛行機 (*Aeroplano*) di Ishikawa Takuboku 石川啄木 (1886-1912). Il confronto ricercato dalle studentesse sulla scia del movimento femminista promosso da Hiratsuka Raichō 平塚らいてう (1886-1971) viene sviato da parte dell'istituzione scolastica, ricorrendo alle “tecniche linguistiche” del Naturalismo. Il fulcro tematico che si articola attorno al linguaggio viene abilmente approfondito nell'opera *Ra nuki no satsui* ら抜き of 殺意 (*Impulso omicida senza ra*)¹⁶ portato in scena nel 1997. La commedia propone un'analisi di come la lingua giapponese, che prevede la differenza tra il linguaggio parlato delle donne, più gentile e educato rispetto a quello degli uomini, sia importante nel determinare la posizione subalterna femminile. La commedia presenta gli scontri generazionali scaturiti da tali regole del linguaggio, attraverso le vicende di un'impiegata in un'azienda di prodotti per la salute (Uran Sakiko 雨欄咲木子, n. 1963) che usa un linguaggio estremamente cortese e adulazioni eccessive nei confronti degli uomini. Criticata per questo atteggiamento, comincia a riformulare i discorsi in modo neutrale, dando origine a un giapponese originale e innaturale con effetti comici. La moglie del presidente dell'azienda invece le confida di utilizzare abitualmente un linguaggio maschile, come consono nei paesi occidentali per evitare discriminazioni. Con questa opera, Nagai, prendendo spunto dalle espressioni usate dalla nonna, molto colta in quanto di lignaggio samuraico, esprime la consapevolezza che il linguaggio, strumento di comunicazione, cela la potenzialità di creare meccanismi di potere.¹⁷

Hagi ke no san shimai 萩家の三姉妹 (*Le tre sorelle della famiglia Hagi*, 2000) è un adattamento delle *Tre sorelle* (1900) di Anton Čechov (1860-1904) ambientato nel Giappone contemporaneo. L'opera ritrae la difficoltà di vivere rapporti amorosi tra uomini e donne attraverso le complicate vicende di sorelle sullo sfondo di una città di provincia. L'opera, dai tratti comici, ha per protagonista una professoressa universitaria femminista. Nagai commenta che, seppure i drammaturghi che si occupano della storia moderna e contemporanea giapponese, nella maggior parte dei casi, trattino principalmente di politica o cultura, lei preferisce mettere in luce i moti dell'animo delle persone che subiscono i mutamenti dell'epoca storica in cui vivono.¹⁸ Le azioni compiute dai personaggi che popolano le sue opere vengono descritte in modo multifaccettato precludendo la possibilità agli spettatori di formulare un giudizio univoco. In questo modo Nagai prende le distanze dal “realismo” tipico dello *shingeki*. *Ani kaeru* 兄帰る (*Il fratello maggiore fa ritorno*, 1999)¹⁹ mette a

¹⁶ Il riferimento è alla tendenza nel parlato a semplificare e abbreviare le forme, per es. del potenziale, riducendo la desinenza *rareru* in semplice *reru*.

¹⁷ Matsui K., “Nitosha kara ittoshu he. Nagai Ai no dramaturugī no tenkan”, cit., p. 192.

¹⁸ Nagai in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 334; Senda Akihiko, *Butai wa kataru. Gendai engeki to myujikaru no mikata*, Tōkyō, Shūeisha, 2002, p. 128.

¹⁹ Il titolo richiama *Chichi kaeru* 父帰る (*Il padre ritorna*, 1917), celebre dramma di Kikuchi

nudo sentimenti privati, misti a comportamenti di facciata di una coppia di ceto medio, accompagnati da recriminazioni sulle responsabilità reciproche suscitate dal ritorno del fratello dissolto.²⁰

L'allestimento di *Konnichi wa, kāsān* こんにちは、母さん (*Buongiorno, mamma*, 2001) si incentra su Kanzaki, un impiegato, stressato per i tagli di personale effettuati nell'azienda dove lavora, che riceve la richiesta di divorzio della moglie e fa ritorno dalla madre. I rapporti tra madre e figlio vengono narrati attraverso la serie di adattamenti necessari a integrare nella vita comune la presenza del nuovo compagno e i numerosi hobby dell'anziana donna. Nello stesso anno, *Higurechō fudoki* 日暮町風土記 (*Annotazioni su clima e territorio di Higurechō*) narra di una coppia di proprietari che decidono di abbandonare il negozio di dolci che, dopo circa centocinquanta anni di attività, è diventato il simbolo della città e della campagna per la preservazione del paesaggio urbano tradizionale.

Nel 2002 Nagai scrive *Shin Meian* 新明暗 (*Il nuovo "Luce e tenebre"*) che è la rivisitazione del romanzo del famoso scrittore Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), pubblicato a puntate ma rimasto incompiuto in seguito alla morte del maestro. Il protagonista Tsuda si reca alle terme su consiglio della zia, per riprendersi dopo un'operazione e vi incontra l'ex fidanzata. Tsuda desidera conoscere i motivi che l'hanno spinto ad abbandonarlo. La trasposizione nell'epoca contemporanea presenta introspezioni sulla vita di coppia, oltre a considerazioni riguardanti l'utilità e la convenienza che prendono il sopravvento sul legame affettivo alla base del vincolo matrimoniale tra Tsuda e la moglie Nobuko, al fine di preservare il labile equilibrio psicologico del protagonista. Il testo di Nagai, che non presenta particolari difficoltà di comprensione a livello stilistico, mira a sottolineare che le risposte ricercate da Tsuda non conducono a una verità tangibile e assoluta. La fedele ricostruzione della trama dell'originale amplifica lo sconcerto nell'appurare che l'unica certezza risiede nel desiderio stesso di conoscere le ragioni alla base dei comportamenti.²¹

L'opera *Pātōaimā Akiko* パートタイマー・秋子 (*Akiko, l'impiegata part time*) del 2003 è una commedia sagace che tratta della capacità umana di essere fedeli alla propria coscienza anche se posti in situazioni critiche. La protagonista Akiko (Takahata Atsuko 高畑淳子, n. 1954) moglie di un ex caporeparto di una grande azienda è costretta a lavorare part-time in un supermercato in seguito al licenziamento del marito. Si rende conto piano piano dell'equilibrio instabile sul quale si fonda la sua vita quotidiana e i suoi

Kan 菊池寛 (1888-1948).

²⁰ Matsui K., "Nitosha kara ittōsha he. Nagai Ai no dramaturgī no tenkan", cit., pp. 191-193.

²¹ Nishidō K., *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, cit., pp. 491-492.

principi morali cominciano a vacillare. Akiko arriva al punto di rubacchiare rivelando come nella società attuale l'importanza dei valori venga facilmente messa in discussione. Un nuovo allestimento nel 2005 mette in luce l'abilità di Nagai nel creare i personaggi, nel tessere la trama drammaturgica e nel ricreare all'interno di un supermercato una copia ridotta della società.²²

Nel 2003, l'opera *Goroburiofu ke no hitobito* ゴロヴリョフ家の人々 (*La gente della famiglia Golovlëv*, 1880), basata sull'omonima opera di Michail Evgrafovič Saltykov-Šcedrin (1826-1889), narra della dissoluzione di sentimenti all'interno dell'omonimo nucleo familiare di ricchi possidenti terrieri.²³

L'opera *Katazuketai onnatachi* 片づきたい女たち (*Le donne che vogliono fare ordine*, 2007) affronta il tema della difficoltà di "fare ordine" nella propria vita, attraverso una narrazione in diretta, di novanta minuti, da parte di tre donne di cinquanta anni poste di fronte a un punto di svolta.

Nel 2005, l'opera dai tratti tragicomici *Utawasetai otokotachi* 歌わせた い男たち (*Gli uomini che vogliono far cantare*) mette in discussione l'inno nazionale *Kimigayo* (君が代) e critica il potere istituzionale che limita il linguaggio delle masse, attraverso la descrizione dei procedimenti adottati dagli educatori nei confronti della libertà di espressione. Viene trattato il tema cogente delle punizioni inflitte ai docenti che si astengono dal cantare l'inno nazionale, con tratti comici che apportano un tono di leggerezza al problema molto serio. Una nuova insegnante di musica di una scuola superiore, ex *chansonnier*, interpretata dall'attrice Toda Keiko 戸田恵子 (n. 1957), si ritrova senza lenti a contatto il giorno della cerimonia di consegna dei diplomi e chiede in prestito gli occhiali al professor Haijima (Kondō Yoshimasa 近藤芳正, n. 1961), originario della stessa città. Sorpresa del rifiuto, viene a sapere che il collega è l'unico ad astenersi dalla cerimonia come gesto di opposizione nei confronti dell'inno nazionale interpretandolo come acritico nei confronti del nazionalismo e del passato imperialistico del Giappone. Il preside (Ōtani Ryōsuke 大谷亮介, n. 1954), per la responsabilità di evitare procedimenti punitivi a carico della scuola, insiste nel consigliare la partecipazione di Haijima alla cerimonia, anche per salvargli la carriera e evitare difficoltà alla famiglia. L'elevata tensione della situazione registra un'ulteriore impennata quando un ex insegnante, licenziato a causa della sua astensione dal canto dell'inno nazionale, comincia a distribuire dei volantini davanti al cancello della scuola. Il messaggio contenuto cita le frasi pronunciate dal preside stesso, quando era ancora insegnante di lettere, proprio in segno di protesta contro l'inno nazio-

²² Emori Morio, "Shōgekijō no genzai - Orutanatibu no kanōsei", *Theatre Arts*, Banseishobō, inverno 2005, p. 102.

²³ Il riferimento è al romanzo di Michail Saltykov Scedrin, *I signori Golovlev*, Milano, Mondadori, 2010.

nale. Messo alle strette, il preside sale sul tetto della scuola e si lascia andare a un'accorata declamazione. In conclusione, Haijima dopo aver richiesto alla nuova insegnante di musica una *chanson*, si allontana lasciando gli occhiali sul tavolo.²⁴

Jitensha kinkurito

La compagnia Jitensha kinkurito (Jitensha kinqreat 自転車キンクリト) viene fondata nel 1982, da studentesse della Japan Women's University. La maggior parte delle opere sono scritte da Iijima Sanae 飯島早苗 (n. 1963) che riveste anche il ruolo di attrice, mentre la regia viene affidata a Suzuki Yumi 鈴木裕美 (n. 1963). Le altre componenti sono le attrici: Ikeda Kimiko 池田貴美子 (n. 1963), Utagawa Shiiko 歌川椎子 (n. 1963), Yanagibashi Rin 柳橋りん (n. 1964) e Yanagioka Kaori 柳岡香里 (n. 1964). Suzuki sottolinea come l'atmosfera della sala prove sia costantemente allegra. Tale atteggiamento si riflette anche nei confronti della creazione artistica che è flessibile. La stesura dei copioni prende spunto dalle proposte dirette da parte delle attrici relative ai temi da affrontare ed evolve secondo le concrete possibilità di realizzazione sulla scena come esito di un processo di discussione collettiva. La rapidità delle decisioni deriva dalla profonda conoscenza reciproca da parte delle componenti originarie del gruppo, che risale alle scuole medie, non dal periodo universitario come nel caso di molte altre compagnie. La recitazione viene ugualmente adattata alle situazioni senza dover seguire necessariamente un metodo prefissato. In alcuni casi le scene possono essere dirette con estrema precisione e in generale viene preferita piuttosto una commistione di stili.²⁵ La compagnia rivela un diretto influsso del metodo di creazione di gruppo del testo teatrale detto "metodo Aoi tori".²⁶ La pratica teatrale della compagnia Jitensha kinqreat si ritrova nell'accumulazione di riferimenti stilistici caratteristici di autori della stessa generazione quali: Kōkami Shōji 鴻上尚史 (n. 1958), Watanabe Eri 渡辺えり (n. 1955), Kawamura Takeshi 川村毅 (n. 1959) che vengono composti in un'opera di collage. L'originalità della compagnia consiste nel modo con cui riesce ad arricchire con nuove forme espressive l'amalgama di frammenti di repertorio del teatro degli esponenti dei "piccoli teatri" (*shōgekijō*).²⁷

²⁴ Matsui K., "Nitosha kara ittoshia he. Nagai Ai no doramaturugī no tenkan", cit., p. 193; Emori M., "Shōgekijō no genzai", cit., pp. 101-102.

²⁵ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., pp. 437-439. Pubblicato per la prima volta sul numero di luglio 1987 della rivista *Shingeki*.

²⁶ Komori O., in *Gendai engeki*, cit., p. 170.

²⁷ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., pp. 440-443.

Tra i lavori della compagnia *Midnight Upright—Ushimitsudoki no piano* MIDNIGHT UPRIGHT-うしみつ時のピアノ (*MIDNIGHT UPRIGHT. Il pianoforte nel cuore della notte*, 1986) è un'opera ricca di comicità che conta su una varietà di costumi e ambientazioni che vanno dal periodo Edo fino al futuro, nello spazio, lasciando il pubblico soddisfatto e divertito. Il tema riguarda la ricerca della giovinezza perduta. Si susseguono rapidi cambi di scena e i numerosi ruoli interpretati dai personaggi, compreso un uomo clonato, sono affiancati a una minuta e dettagliata recitazione da parte degli attori mantenendo un ritmo costante senza cadute di tono.

Anche l'opera seguente del 1987, *Sindbad Hi-noon - Futodokinaki senyai-chiya* SINDBAD HI-NOON-ふとどきな千夜一夜 (*Mezzogiorno di fuoco a Sindbad: Le Mille e una notte oltraggiose*), ambientata nel deserto, offre un alto livello di intrattenimento che non delude le aspettative del pubblico affezionato.

L'opera *Arigachina hanashi - Uwasa no Juriotto hen* ありがちな話—噂のジュリエット篇 (*Una storia comune: la parte della famosa Giulietta*, 1991) traspone la storia di Shakespeare nell'epoca contemporanea. Viene descritto il consumarsi della vita da parte dei due giovani fino alla morte dipinta attraverso un susseguirsi di gesti predeterminati, senza lasciar trasparire alcuna emozione. Viene affidato ai sopravvissuti il compito di raccontare la morte della coppia in modo asettico, perché in un'epoca in cui non ci sono riferimenti al divino, rimane solo la possibilità di prendere atto scientificamente del trapasso.²⁸

Nel 1994 l'opera di Iijima Sanae e Suzuki Yumi, *Hōōchō no hininhō* 法王庁の避妊法 (*Il metodo contraccettivo della Santa Sede*), parla in toni comici della scoperta da parte del medico giapponese di Niigata, Ogino Kyūsaku 荻野久作 (1882-1975), dell'omonimo metodo per individuare il periodo di fertilità femminile. L'opera pone sotto i riflettori la scelta di avere figli o meno, resa possibile dal progredire della scienza che offre la possibilità di controllo ma che, allo stesso tempo, fa scaturire numerosi interrogativi non facilmente risolvibili.²⁹

Kisaragi Koharu

Kisaragi Koharu 如月小春 (1956-2000) è il nome di penna di Kajiya Masako 梶屋正子 che durante gli studi presso la Tokyo Woman's Christian Univer-

²⁸ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., pp. 396-397. Stampato per la prima volta sul numero di dicembre 1991 della rivista *Shingeki*.

²⁹ Per approfondimenti si veda il commento di Matsuoka Kazuko e la traduzione in inglese: "Rhythm Method", *Half a Century of Japanese Theatre II 1990s Part 2*, Kinokuniya Company Ltd., Tōkyō 2000, pp. 287-366.

sity partecipa alla compagnia studentesca in collaborazione con l'Università di Tōkyō e fonda la compagnia Kiki 綺崎 il cui nome si riferisce all'espressione "bella malformazione" (*kireina kikei* 綺麗な畸形). Nel 1979 Kisaragi porta in scena *Romio to Furījia no aru shokutaku* ロミオとフリージアのある食卓 (*Una tavola di Romeo e Frisia*). Questo lavoro creato con lo scopo di sollecitare la partecipazione dei cittadini del comune di Nakano a Tōkyō, si basa sull'opera *Giulietta e Romeo*. Tuttavia il Romeo dell'opera originale non appare e, al suo posto, nei panni del protagonista dell'opera di Shakespeare viene forzato a calarsi un uomo del servizio di consegna a domicilio. Nell'opera intitolata *Ie, yo no hate* 家、世の果て (*La casa, la fine del mondo*) del 1980 vengono descritti i giovani che abitano nelle città il cui senso di identità è in crisi. Agli inizi degli anni Ottanta, l'autrice riceve l'attenzione di un ampio pubblico, in particolare con il dramma *Kōjō monogatari* 工場物語 (*Il racconto della fabbrica*, 1982) e ANOTHER (1981), nel cui finale un personaggio entra in scena dichiarandosi Kisaragi Koharu, in una sorta di svelamento dello stile di creazione artificiale multistratificata. Il critico Nishidō Kōjin, commentando la forza degli allestimenti scenografici e dello spazio teatrale di *Kōjō monogatari*, paragona Kisaragi a Ariane Mnouchkine (n. 1939), creatrice della compagnia Théâtre du Soleil (1964), sottolineando la novità e l'unicità mostrata nel rivelare l'assoluta finzione della messinscena, all'epoca un tabù, dando vita a un metateatro *ante litteram*.³⁰ Dopo aver lasciato il gruppo, nel 1983 Kisaragi fonda la compagnia NOISE 劇団NOISE (Compagnia RUMORE) mossa dalla volontà di non limitarsi solo al teatro, ma di estendere le attività di tipo performativo a settori artistici diversi. Kisaragi definisce la nuova compagnia "un'avventura mediatica" attraverso la quale cercare, procedendo a tastoni, "un qualcosa di diverso rispetto al teatro fatto fino a quel momento".³¹ L'eccletticismo di Kisaragi, riconducibile al milieu artistico in cui si inserisce la sua formazione, dà frutto a "un teatro *underground* ormai polarizzato", affrontato con un dichiarato carattere dilettantistico, un voluto distacco dal genere ortodosso, in favore di una celebrazione della vitalità degli aspetti festivi e carnevaleschi. Kisaragi sottolinea l'interesse per l'azione teatrale, piuttosto che per il teatro in sé. Nelle sue opere i personaggi non sembrano fondarsi su una ricerca di realismo, ma piuttosto, l'attenzione si fissa sulle loro reciproche relazioni che compongono l'ossatura dell'opera. Il fulcro del lavoro teatrale è la messa a nudo sulla scena dell'atto stesso di recitare. La prima opera che ne risulta è *Doll* del 1983 che indaga le motivazioni che hanno spinto delle studentesse di scuola superiore al suicidio, impiegando una narrazione frammentaria, in forma di monologhi affiancati a immagini trasmesse su schermi bianchi e musica composta per l'occasione. L'elaborazione struttu-

³⁰ Nishidō K., *Doramatisuto no shōzō*, cit., p. 167.

³¹ Kisaragi postfazione a *Moral*, Tōkyō, Shinjuku shobō, 1987.

rale dell'opera avviene attraverso un montaggio che sottolinea la particolarità dei vari frammenti, senza tentare di unificare e uniformare, ma privilegiando l'effetto caotico originato dagli elementi eterogenei anche a livello spaziotemporale. Il collante delle scene è fornito dagli stati d'animo espressi dalle protagoniste evidenziando l'influsso di uomini di teatro come Kara Jūrō³² e Suzuki Tadashi.³³ Nel caso di Kisaragi, l'impiego del monologo che crea una divagazione rispetto alla narrazione, rappresenta l'instabilità del vivere e il senso di solitudine degli esseri umani.³⁴ L'opera *Doll* offre un punto di vista in contrasto con le tendenze dell'epoca che risulta superficiale agli occhi dell'audience contemporanea.³⁵ Seguono *Moral* dal 1984 al 1985 e, nel 1986, *Moral 3rd* affronta un tema di attualità, narrando la storia di un impiegato che decide all'improvviso di non andare al lavoro e un collega scopre che si è suicidato con tutta la famiglia. La messinscena si avvale di una composizione intersecata di luci, musica, immagini e scenografie presentate nella loro funzione indipendente all'interno dell'opera. Sottraendo volutamente intensità alla performance, la parola viene decomposta, la presenza dell'attore viene messa in dubbio tanto da confonderlo con un'entità meccanica. Sia le parole, sia i corpi degli attori appaiono volutamente disgiunti. L'opera si struttura sulla base di più di venti frammenti interscambiabili anche dal punto di vista temporale, intitolati: "informazioni", "scuola", "linguaggio", "immagini". I personaggi non indicati con nomi propri, ma sulla base delle funzioni svolte, rivelano molteplici livelli di complessità, evitando delle caratterizzazioni precise.

Le opere di Kisaragi offrono una sorta di catalogo della realtà, con la città di Tōkyō sullo sfondo, senza intento critico, né di mediazione o rielaborazione. L'autrice mira a rappresentare gli anni '70, periodo della crescita economica del paese che si sovrappone a livello personale alla sua giovinezza, fase contraddistinta da fragilità, ricca di eventi inaspettati e situazioni insolite.³⁶ Inoltre, Kisaragi rivela una certa comunanza di intenti con Kawamura Takeshi che, con l'opera *Nippon Wars*, relativizza la discussione degli anni '60 sul corpo fisico (*nikutairon* 肉体論) ponendo in confronto uomini e androidi. Kisaragi introduce temi quali la tecnologia, il superamento dei limiti, l'ibridazione che verranno poi sviluppati nel teatro degli anni '90 senza tuttavia, all'epoca, riuscire a ottenere la giusta attenzione del pubblico. Nonostante la notevole creatività a livello drammaturgico dimostrata da Kisaragi, non solo agli inizi ma nel corso di tutta la sua produzione, mancano gli attori in grado di

³² Vedasi capitolo secondo del presente volume.

³³ Vedasi capitolo terzo del presente volume.

³⁴ Nagata Yasushi, *20 seiki no gikyoku III. Gendai gikyoku no hebō*, cit., pp. 231-234.

³⁵ Nishidō K., *Doramatisuto no shōzō*, cit., p. 168.

³⁶ Kisaragi Koharu, "Engeki ka pafōmansu ka", *Kisaragi Koharu firudonōto*, Jiritsushobō, Tōkyō 1983, p. 43; intervista di Ōhashi Hiroshi con Kisaragi Koharu, "Tozasareta nemuri", *Shingeki*, 1982, p.117.

interpretare le opere dell'autrice. Forse per questo motivo, oltre che per le sue predisposizioni personali, con il passare degli anni, nelle opere si osserva una diminuzione delle parole e si concretizza una tendenza alla creazione spaziale, attraverso musica e arti scenografiche. Come esponente della cosiddetta "terza generazione dei piccoli teatri", nel corso della sua carriera teatrale Kisaragi si confronta con le generazioni precedenti e con il cosiddetto "boom dei piccoli teatri" degli anni '80.

Oltre a dedicarsi anche al teatro per l'infanzia, Kisaragi lavora in televisione come presentatrice e commentatrice di programmi educativi. Scrive innumerevoli libri non solo relativi alle sue teorie teatrali ma anche saggi dedicati a un vasto pubblico femminile. Nel 1988 partecipa come rappresentante del Giappone alla prima Conferenza internazionale delle drammaturghe a Buffalo nello Stato di New York. In quest'occasione viene delineato il progetto di creare un symposium del teatro femminile in Asia del quale, nel 1992, viene organizzata la prima riunione. Kisaragi è membro del Comitato nazionale dell'Unesco, oltre ad altri a livello regionale, e viene nominata presidente del Comitato esecutivo del Symposium del teatro femminile asiatico, al quale invita anche Watanabe Eri. Secondo Watanabe, all'inizio delle rispettive carriere esisteva una certa rivalità dovuta alla diversità di stile delle due autrici che può essere collegata alla differente origine. Kisaragi, nata e cresciuta a Tōkyō, tende a uno stile prevalentemente teorico, in netta opposizione con quello di Watanabe che porta con sé lo sfondo folkloristico della regione di Yamagata.³⁷ Kisaragi, che prevedeva di far ritorno sulla scena dopo un periodo di ritiro per dedicarsi alla famiglia, viene a mancare all'improvviso nel dicembre 2000 presso l'Università Rikkyō dove insegnava. Nagai Ai sottolinea le qualità di educatrice e la capacità di assumere la leadership, definendola in grado di svolgere la funzione di punto di incontro tra le persone. Nel 2001, Watanabe prepara un *reading* dedicato alla memoria di Kisaragi sulla base di tutte le opere dell'autrice scomparsa.³⁸

Verso una realtà "borderless": Peter Pan sulla scena giapponese e Yu • Kikai/Zenjidō

Watanabe Eri stessa si dice stupita del fatto che negli anni '80 i mezzi di informazione abbiano posto l'attenzione su di lei come esponente del periodo delle donne (*josei no jidai* 女性の時代).³⁹ Watanabe afferma di essersi resa conto

³⁷ Watanabe Eriko, *Hayasugiru jijoden*, Tōkyō, Shōgakukan, 2003, p. 88; Nishidō K., *Doramatisuto no shōzō*, cit., pp. 161, 163-164

³⁸ . Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 87-89.

³⁹ Senda A., *Gekidan*, cit., p. 358.

delle maggiori difficoltà incontrate dalle donne sin dagli inizi della sua carriera, nella compagnia Seihai 青俳, costretta a svolgere mansioni considerate femminili, come provvedere ai pasti, essendo l'unica donna nello staff. Non dimeno con il passare del tempo le è sorta la curiosità nei confronti di possibili cambiamenti in un prossimo futuro, quando, a differenza di oggi, non vi saranno più classificazioni sulla base del fatto di essere uomo o donna: si aspetta in futuro la realizzazione di una realtà "borderless" senza "regole per uomini e donne".⁴⁰ A questo proposito, Takaizumi Atsuko 高泉敦子 (n. 1958), un'altra esponente della generazione di donne alla guida di compagnie teatrali, afferma che, dall'inizio della sua carriera, il mondo teatrale è stato precipuamente maschile, con precise regole che rendono difficile una presenza femminile continuativa, nonostante vi siano molte donne di talento. Lei stessa non vuole essere considerata solo un'interprete e forse per questo, nelle vesti di attrice, sceglie dei ruoli particolari: nel rappresentare figure femminili, crea una sorta di travestimento artificiale attraverso il filtro dello sguardo maschile.

Nel teatro degli anni '80 emerge la tendenza a rappresentare sulla scena il "mondo dei ragazzi", ovvero di presentare opere incentrate su giovani (*shōnen mono* 少年物) sul modello dell'"eterno fanciullo" simboleggiato da *Peter Pan*. Nel 1981 viene portato in scena, per la prima volta, l'omonimo spettacolo di Broadway del 1954, con la regia di Fukuda Yoshiyuki 福田善之 (n. 1931) che porta al successo l'attrice Sakakibara Ikue 榊原郁恵 (n. 1959) nel ruolo di protagonista.⁴¹ Il motivo di tale tendenza sembrerebbe derivare dalla coincidenza con il periodo di crescita economica del Giappone durante il quale la società, connotata da una "sensazione di fluttuazione leggera" e di "fuga continua", presta grande attenzione al ruolo dei giovani consumatori. Rispetto ai fanciulli "concettuali" presenti nelle opere di artisti come Noda Hideki 野田秀樹 (n. 1955), nelle opere di Watanabe Eri essi assumono delle caratterizzazioni più legate alla vita quotidiana, sono meno "radiosi" e rappresentano i problemi incontrati nella vita quotidiana. Dalla seconda metà degli anni '80, Takaizumi Atsuko ottiene grande successo interpretando un ragazzo vicino alla realtà secondo una "sensibilità comica cittadina". Takaizumi, indossando la divisa degli studenti delle scuole elementari, interpreta il ruolo di Yamada Noboru, un giovane arguto, talmente dotato di fantasia da suscitare antipatie nell'ambiente circostante. L'opera *Boku no jikan no shinkokyū. Boku wa yonaka ni daidokoro de kossori kaichūdokei wo nomikonda* 僕の時間の深呼吸〜ぼくは夜中に台所でこっそり懐中時計を呑みこんだ (*Il respiro profondo del mio tempo. Di notte, in cucina ho ingoiato di nascosto l'orologio da taschino*), diretta da Yoshizawa Kōichi 吉澤耕一 (n. 1960), ritrae le

⁴⁰ Watanabe in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 360.

⁴¹ Il musical prodotto dall'agenzia Horipro Inc. viene portato in scena ogni estate e interpretato da Sakakibara fino al 1987.

disavventure, i sogni e le speranze del ragazzo che vive in un suo mondo, “un ragazzo autistico che continua a parlare in un soliloquio”, non rinchiuso nel silenzio ma allegro e comico, creando un modello unico e originale per rappresentare i giovani giudiziosi e coraggiosi che vivono nelle città giapponesi. La serie di opere che vedono il giovane Yamada Noboru come protagonista mette in evidenza la presenza della disarmonia familiare sullo sfondo.

Nell’opera *Gakushū zukan - Mita koto no nai chiisana umi no kyojin no boku no hitsujuhin* 学習図鑑～見たことのない小さな海の巨人の僕の必需品 (*L’enciclopedia illustrata per l’apprendimento - L’indispensabile di un gigante come me in un piccolo mare mai visto*) dell’estate 1987, la vicenda evolve nella separazione dei genitori. Segue un sequel dell’omonima opera nell’autunno del 1989.⁴² Tra i giovani protagonisti delle opere teatrali del periodo, il personaggio di Takaizumi si distingue sia dalla giovane fanciulla descritta dalla compagnia Aoi Tori, sia dal protagonista delle opere di Noda Hideki. Il personaggio di Yamada Noboru è un bambino molto vecchio che, allo stesso tempo, riesce a parlare della morte con leggerezza e toccare il cuore degli spettatori. Le sue chiacchiere costanti sono indirizzate ai dispositivi elettronici con cui è abituato a giocare mentre pranza da solo. Takaizumi si dice ispirata da alcuni tratti di ragazzini reali tra i quali il fatto di giocare con i videogame parlando di altro è comune. Viene dato rilievo alla discrepanza tra i gesti compiuti e i dialoghi che trattano di temi tristi, in un equilibrio estremamente calibrato di maturità e leggerezza senza cedere a un’immagine idealizzata dei bambini. L’autrice nota che il giovane protagonista Yamada Noboru, in realtà, potrebbe rappresentare un adulto vicino per età ai tre membri fondatori della compagnia, esprimendo la distanza generazionale sentita da Takaizumi nei confronti dei predecessori la cui strada sembra essere definita, mentre per la sua generazione vi è la difficoltà di scegliere, sentendo il fascino per diversi aspetti e forme artistiche con una indecisione e titubanza comuni anche al personaggio di Yamada Noboru. Takaizumi, il cui padre viene a mancare quando lei ha dieci anni, ha a cuore il tema dei legami familiari a prescindere dalla forma assunta, anche nel momento in cui il nucleo si stia disgregando, come in *Kowareta gangu* こわれた玩具 (*Il balocco rotto*, 1997). Le figure paterne delle famiglie ritratte sono incomplete per dare un più ampio respiro al dramma teatrale.⁴³

La drammaturga, regista e attrice Takaizumi Atsuko riveste un ruolo importante nel panorama teatrale dell’epoca. Nata nel Nordest del Giappone, aspira a occuparsi di cinema, ma, affascinata dal teatro di Terayama Shūji,⁴⁴ Satō Makoto 佐藤信 (n. 1943) e Kara Jūrō, prende parte alla compagnia dell’Uni-

⁴² Senda A., *Butai wa kataru*, cit., pp. 86, 89-91.

⁴³ Takaizumi in Senda A., *Gekidan*, cit., pp. 391-394.

⁴⁴ Vedasi capitolo quarto del presente volume.

versità Waseda. Dopo la laurea, decide di partire da zero, con Shirai Akira 白井晃 (n. 1957) e Yoshizawa Kōichi 吉澤耕一, cercando di trovare una forma di teatro diversa da quella presente a livello universitario che si configurano attorno a delle linee prefissate. Nel 1983 fonda il Yū · kikai /Zenjidō shiatā 遊◎機械・全自動シアター (in seguito cambia nome in Yukikai Office) scegliendo un nome che non lasci trasparire chiaramente gli scopi del gruppo e susciti una certa sorpresa. Il termine *yūkikai* si riferisce all'immagine di un giocattolo, ovvero una macchina per divertirsi, mentre *zenjidō* indica la necessità di tutti i membri di muoversi di propria iniziativa per poter entrare in azione. Takaizumi afferma di essersi ispirata all'idea di "divertirsi nello spazio con tutte le proprie forze".⁴⁵

Il "divertimento" a cui si riferisce il titolo riguarda in primo luogo l'attore che trae piacere dal processo artistico. Il metodo di creazione di un'opera si basa su una lunga fase di creazione della durata di circa sei mesi. Takaizumi individua un tema e una situazione da trattare, quindi definisce il titolo, il sottotitolo e la storia a grande linee. Successivamente con Shirai e Yoshizawa definisce le scene necessarie allo sviluppo del tema. Poi inizia il lavoro con gli altri attori ai quali viene presentata la forma teatrale scelta per l'occasione e viene chiesto di costruire il proprio personaggio a partire da improvvisazioni. Anche questa compagnia formata da membri originari della compagnia Sōdaienken 早大演研 (abbreviazione di Ricerca teatrale dell'Università Waseda) sotto l'influsso del metodo di Suzuki Tadashi, ne prende le distanze, scegliendo un metodo di creazione collettivo del testo teatrale. In questo periodo, Takaizumi, Shirai e Yoshizawa sono a pari livello nella regia e gli attori interpretano scene articolate sulla base di propri suggerimenti, improvvisando la recitazione di volta in volta. La partecipazione propositiva degli attori alla creazione del testo teatrale è la condizione *sine qua non* per poter ottenere un ruolo. Questa prima parte delle prove si concentra sul lavoro di Shirai. La seconda parte, guidata da Yoshizawa, consiste nel processo di elaborazione e avviene scremando le parti e componendo le scene rimaste nei giorni precedenti alla prima. In *Nemurenai boku no yoru* 眠れない僕の夜 (*Le notti in cui non riesco a dormire*, 1986) l'ultimo dialogo non è completato fino a poco prima dell'inizio dello spettacolo. A differenza della compagnia Aoi tori che si affida a una narrazione per tenere insieme le parti frutto dell'improvvisazione degli attori, nel caso di Yū · kikai/Zenjidō shiatā è costantemente presente la tensione necessaria a ripresentare quanto nato come prodotto dell'improvvisazione. A tale riguardo si rivelano fondamentali gli stratagemmi elaborati a livello di regia da Yoshizawa, per collegare insieme scene che non sono connesse a livello narrativo. In *Nemurenai boku no yoru*, per esempio viene

⁴⁵ Takaizumi in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 388.

utilizzata una grande porta sulla destra del palcoscenico che viene oltrepassata al rallentatore.

Il ruolo di Yamada Noboru, che è il tratto distintivo di Takaizumi, si dice sia il frutto di una “possessione” dell’attrice e funge da collegamento con tutti gli altri e pertanto l’attrice provvede ad assicurare la continuità dei dialoghi di tutte le scene. Anche gli altri attori partono da ruoli creati su misura, sviluppando i personaggi a poco a poco. In seguito, il passaggio della regia da Yoshizawa a Shirai coincide con l’assunzione del ruolo di drammaturgo da parte di Takaizumi.⁴⁶ Shirai si occupa della recitazione degli attori curando la creazione dei personaggi da zero, mentre a Yoshizumi, esperto delle luci, viene affidata la visione d’insieme degli attori sulla scena. Takaizumi sottolinea come questo metodo non solo rende la pratica accessibile anche a persone che si avvicinano alla scena per la prima volta, ma mette in evidenza le caratteristiche personali di ogni attore a livello gestuale e di sensibilità linguistica, permettendo l’espressione di sfumature emotive più articolate rispetto alle espressioni teatrali fino ad allora conosciute.⁴⁷

Nel 1988, il mondo teatrale tende a dare la precedenza alla capacità di richiamo sul pubblico piuttosto che valutare il teatro nella sua essenza. Un esempio può essere il lavoro *Bebī rūmu. Boku ga shabetta saigo no natsu* ベビールーム～僕が喋った最後の夏 (*La stanza dei bambini. L’ultima estate in cui ho parlato*, 1988) che vede di nuovo sulla scena il famoso personaggio di Yamada Noboru di Takaizumi. La messinscena si evolve con un ritmo incalzante, in un susseguirsi ininterrotto di lazzi comici e brillanti stratagemmi per intrattenere il pubblico, lasciando intravedere il tema centrale, una sorta di “sindrome da Peter Pan”, attraverso la quale la compagnia offre una fonte di sollievo per spettatori che faticano a vivere nel mondo attuale. Se da un lato l’opera è un riflesso dei tempi, dall’altro, appare limitata nella capacità di stimolare, accontentandosi di far presa su una porzione di pubblico che ne condivide la sensibilità.⁴⁸

Montāju hajimari no kioku モンタージューはじまりの記憶 (*Montaggio: i ricordi dell’inizio*), nel giugno 1992, nasce dalla proposta di collaborazione rivolta da Takaizumi a Izawa Maki, attrice della compagnia Aoi tori. L’opera affronta il tema della morte, dando forma a una riflessione sulle modalità del vivere. Prende l’avvio da scene improvvisate montate insieme secondo un processo collaborativo derivato dall’associazione dei metodi sviluppati da entrambe le compagnie. L’attenzione delle attrici si focalizza sulla “memoria”, su suggerimento di Takaizumi che dichiara di provare un terrore

⁴⁶ Komori O. in *Gendai engeki*, cit., pp. 171-172; Hasebe H., “Shinderera wa Dāuin hakase to deawanaï”, cit., pp. 417-422. Pubblicato per la prima volta sul numero di aprile 1987 della rivista *Shingeki*.

⁴⁷ Takaizumi in Senda A., *Gekidan*, cit., pp. 390-391.

⁴⁸ Nishidō K., *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, cit., pp. 193-194.

relativo a “quanto sfuma o viene dimenticato con il passare del tempo, e quanto scompare con la morte”, un tema condiviso da Izawa.⁴⁹ Ciascuna scena consiste in dialoghi tra due personaggi: nel prologo, due anziane ricordano degli screzi che risalgono al periodo della loro giovinezza e mettono a nudo l’ambiguità della memoria. Nella scena seguente appaiono gli screzi fra due ragazze e, nella terza scena, una madre cerca di mettere in cattiva luce il marito criticandone il disinteressamento, nel tentativo di estraniarlo alla figlia. Un ragazzo e una ragazza sono i protagonisti della terza scena arricchita da azioni per bilanciare la quantità di dialoghi scelti dalle attrici, su suggerimento di Shirai Akira. Segue la quarta scena senza parole, che illustra una riunione all’età di settanta anni, per finire nuovamente con due anziane che parlano delle predisposizioni per il proprio funerale, la foto e i fiori da collocare sulle tombe. Le chiacchiere si mischiano ai ricordi di gioventù, mettendo ancora una volta in evidenza come la memoria differisca da persona a persona e possa essere modellata secondo la volontà del singolo.⁵⁰

Nel 1989, in un momento di transizione della compagnia, Takaizumi lavora al Festival di Toga con Suzuki Tadashi nell’opera *Hitorizake - Sakura no en* ひとり酒—桜の園 (*Bere da soli—Il giardino dei ciliegi*), insieme alla danzatrice di butō Ashikawa Yōko 芦川羊子 (n. 1947) e con l’attrice Gin Punchō 銀粉蝶 (n. 1952). Nonostante una forma rielaborata del famoso metodo di Suzuki Tadashi faccia parte della preparazione nei vari circoli teatrali dell’Università di Waseda, quando Takaizumi è studentessa, con questo lavoro, in un momento di riflessione sul suo corpo attoriale, Takaizumi si avvicina per la prima volta al “metodo di Suzuki” nella sua forma originale, applicandolo al processo di creazione del ruolo di Ranesvkaja scritto da Anton Čecov.⁵¹

Watanabe Eri

La drammaturga, attrice e regista Watanabe Eri è nota al pubblico del piccolo e grande schermo sia come attrice di sceneggiati televisivi, sia come vincitrice dell’Academy Awards giapponese nel 1997, sia come attrice non protagonista del film *Shall we dance?*. Oltre ad apparire saltuariamente nelle vesti di *chansonnier* nei locali, assume spesso anche il ruolo di commentatrice televisiva. Nata nel 1955, afferma che le opere che scrive sono profondamente legate alla vita dei suoi genitori, entrambi allevati dalle madri, poiché i padri muoiono di

⁴⁹ Hasebe Hiroshi, *Half a Century of Japanese Theatre IX 1990s Part 3*, Tōkyō, Kinokuniya Company Ltd., 2007, pp. 20-23.

⁵⁰ Per la traduzione in inglese dell’opera di Takaizumi Atsuko, Izawa Maki si veda “Montage: memories of the beginning”, *Half a Century of Japanese Theatre IX 1990s Part 3*, cit., pp. 24-68.

⁵¹ Takaizumi in Senda A., *Gekidan*, cit., pp. 395-396.

tubercolosi in giovane età, madri che le trasmettono lo spontaneo assunto secondo cui “una donna può fare tutto da sola” sia “il lavoro manuale sia quello intellettuale”.⁵² Dopo la morte del nonno materno, impiegato presso la corte come guardia imperiale, la nonna ritornata a Yamagata cresce i tre figli sostenendosi grazie all’insegnamento nella creazione di kimono. La madre è impiegata alla cooperativa locale e il padre è insegnante. Sin da piccola i genitori non le impongono limitazioni. Non la spingono a svolgere particolari attività considerate più femminili, né le viene mai detto che le donne devono fare figli, fatto “piuttosto raro per la sua generazione”. Pertanto Watanabe si considera appartenente a un “genere neutro”.⁵³ Da giovane, attraverso il padre, subisce l’influsso di Miyazawa Kenji 宮沢賢治, (1896-1933) e Takamura Kōtarō 高村光太郎 (1883-1956), poeta e scultore impegnato a sviluppare i principi estetici occidentali con particolare attenzione a Auguste Rodin, di cui legge opere quali *Lemon aika (Elegia del limone)* nella raccolta di versi scelti dal titolo *Chieko shō* (智恵子抄, 1941) dedicata a Chieko, la moglie dell’artista.⁵⁴ Le vengono lette anche le leggende folcloristiche della regione di Yamagata, di cui pur talvolta non comprendendone il significato, ricorda la musicalità delle parole. In particolare, la madre le racconta le storie di un piccolo paese nella provincia, simili al *Tōno monogatari* 遠野物語 (1910), la raccolta di racconti folcloristici curata da Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962), in cui la realtà e il sogno non hanno contorni ben definiti. Watanabe afferma: “penso che il teatro giapponese consista non nel modo occidentale di tracciare i confini in modo netto, ma nel poter scrivere dei sei, sette sensi, includendo in sé diverse scale di valori e in più superando lo spazio e il tempo”.⁵⁵ *L’uccello azzurro (Oiseau bleu, 1908)* di Maurice Maeterlinck, al quale si appassiona durante le scuole superiori, è il suo punto di partenza teatrale, visto come “una sceneggiatura che ritrae i sentimenti di infinito godimento durante il breve lasso di tempo del sogno” e, nonostante i fratelli protagonisti siano affamati, “all’interno dell’immagine, la fame viene saziata, sognando”.⁵⁶ Watanabe che rivela, sin dall’infanzia, una predisposizione a interrogarsi sul significato dell’esistenza, sviluppatasi in una percezione della solitudine degli esseri umani, concepisce la narrazione e il teatro come mezzi per scoprire il senso del vivere.⁵⁷

Abitando nella prefettura di Yamagata, le possibilità di accedere al mondo teatrale sono limitate, in quanto può vedere solo gli allestimenti delle compa-

⁵² Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 213.

⁵³ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 212.

⁵⁴ Naganuma Chieko (1886-1938) ha creato la copertina del primo numero della rivista femminile *Seitō (Calze blu, 1911)* fondata da Hiratsuka Raichō.

⁵⁵ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 220.

⁵⁶ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 57.

⁵⁷ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 49.

gnie di *shingeki* Haiyūza 俳優座 e Bungakuza 文学座 che portano le loro produzioni di alto livello in tournée in tutto il Giappone. Tra di esse *Lo zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*, 1944) di Tennessee Williams (1911-1983), la colpisce al punto di suscitare l'aspirazione a lavorare nel teatro. Proprio in occasione di una di queste tournée le viene consigliato di trasferirsi a Tōkyō per correggere le inflessioni dialettali. Nella capitale è in auge il teatro *angura* di cui ha letto solo i copioni sulle riviste. In particolare apprezza le opere di Suzuki Tadashi, Satō Makoto e in particolare di Kara. È affascinata dal senso di complicità condiviso dal pubblico e dal fatto che “sia il teatro, sia gli attori appaiono come una ricca poesia. Splendidi dialoghi, musica avvincente, una regia dal taglio incisivo, inoltre, la recitazione a costo della vita da parte di attori eclettici dalla forte presenza”. Sin dagli anni delle scuole superiori, nonostante conosca solo il teatro realista, nei copioni scritti da lei stessa per il circolo teatrale scolastico, rivela tratti surrealisti e del teatro dell'Assurdo. L'interesse nasce dall'idea secondo la quale, “paragonata all'originale, la copia creata dagli uomini può forse ritrarre in modo articolato la verità e i sogni”. Di Terayama apprezza l'ispirazione teatrale, all'epoca estremamente innovativa, e le teorie enunciate più della loro realizzazione. A differenza delle opere di Terayama in cui il racconto è spezzato, Watanabe sottolinea la sua predilezione per opere la cui struttura narrativa risulti tangibile al pubblico. Nel caso di Terayama la sua grande maestria poetica pone dei limiti alla strutturazione articolata a livello di sceneggiatura, pur creando costumi e musiche di grande fascino. In Terayama e nella generazione del teatro underground dell'epoca, Watanabe riconosce l'inizio dell'uso di parole concettuali, nei dialoghi teatrali, che ha modificato la scrittura teatrale. In particolare per gli originari del Tōhoku, la regione a nord-est del Giappone comprendente Yamagata e Aomori, la provincia natale di Terayama, è necessario tradurre il dialetto in linguaggio standard e secondo Watanabe ciò darebbe origine a una scelta di parole non quotidiane, ma in un qualche modo più concettuali. Al polo opposto vi è il teatro di Kara Jūrō, da cui traspira l'atmosfera metropolitana. Il vissuto della guerra presenta toni diversi. A differenza di Tōkyō, dove la popolazione è vittima dei bombardamenti, nel Tōhoku, nonostante la relativa disponibilità di cibo, gli uomini vengono mandati a morire in prima linea e nei paesi rimangono le vedove a doversi occupare della famiglia. Nei lavori teatrali di Terayama viene riflessa la ricerca di persone improvvisamente scomparse nell'ambiente naturale intatto, mentre in Kara è evidenziata la ricerca del sé che ha inizio dall'esperienza della città distrutta, dalle rovine. Watanabe, amando sia il realismo dello *shingeki*, sia i musical, il *kabuki*, il teatro delle marionette (*bunraku* 文楽), mischia differenti influssi nel suo stile, ma riconosce l'importante influsso di uomini di teatro tra i quali Kara Jūro, Suzuki Tadashi, Satō Makoto, il cui stile di rottura con il teatro preesistente fornisce le basi della libera creazione. Sin dagli inizi, però, la drammaturga

non ambisce a entrare a far parte di questi gruppi teatrali perché ritiene necessario sviluppare un proprio stile originale.⁵⁸

Nei lavori teatrali di Watanabe si ritrovano alcune caratteristiche della generazione degli anni Sessanta quali: uno stile narrativo che non segue le leggi di causa e effetto, il distacco dalla realtà, l'abbondante introduzione di battute comiche, la parodia di precedenti opere, aspetti premoderni nella visione della realtà e un evidente impegno politico. Tuttavia, se negli anni '60 esiste un genere considerato ortodosso con il quale confrontarsi, per la generazione di Watanabe non è più possibile fare una parodia, perché il grado di diversificazione delle forme teatrali è tale da rendere difficile l'individuazione di un bersaglio, con il risultato che prevale un maggior conservatorismo.

I critici definiscono i drammaturghi dell'età di Watanabe "la terza generazione dei piccoli teatri", tuttavia l'artista sottolinea il percorso diverso rispetto a Noda Hideki o altri drammaturghi che si occupano di teatro dagli anni dell'università. Pur non identificandosi con le linee artistiche dei coetanei, pur con stili diversi e con carriere parallele, dopo aver ricevuto l'attenzione dei media, in retrospettiva, lei scorge dei tratti comuni con Noda e Kisaragi, emersi senza avere contatti personali, un'affine visione dell'epoca storica, contraddistinta dalla fiducia nella possibilità di creare un futuro migliore.⁵⁹ Per la generazione di Watanabe, in particolare nel caso di Kawamura Takeshi, ritrarre un mondo irrealista diviene segno distintivo. Tuttavia, nel caso dell'autrice il mondo dei defunti si interseca con quello popolato dai viventi completando le mancanze del mondo reale di tutti i giorni.⁶⁰ Watanabe Eri condivide inoltre con Nagai Ai l'attenzione per il punto di vista della gente comune.

Watanabe si iscrive al Butai geijutsu gakuin (Istituto per il Teatro e lo Spettacolo) perché il padre le permette di studiare teatro a patto che sia presso un'istituzione educativa piuttosto che una compagnia. Durante il primo anno non riesce a correggere le inflessioni dialettali e evita di parlare, non riuscendo a usare il giapponese standard di Tōkyō. Dopo essersi occupata della regia della compagnia di impronta realista Seihai, la lascia per poter trattare temi a sfondo sociale in modo più diretto e poter scandagliare più da vicino argomenti legati alla sofferenza umana.⁶¹ Dopo il diploma, nel 1978, all'età di 23 anni, fonda la compagnia Nijūmaru 劇団 200 con Motai Masako もたいまさこ (n. 1952), Mitsunaga Yoshie 光永吉江 e altri compagni dell'istituto teatrale. La scelta del nome della compagnia Nijūmaru (doppio cerchio) che, per Watanabe, rappresenta un enorme cerchio attorno al globo terrestre, deriva dal desiderio di attirare l'attenzione usando un numero o una parola priva

⁵⁸ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 55-60; Senda A., *Gekidan*, cit., p. 358.

⁵⁹ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 68.

⁶⁰ Nagata Y., *20 seiki no gikyoku III. Gendai gikyoku no henbō*, cit., pp. 253-255.

⁶¹ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 27, p. 60.

di significato, non comprensibile a prima vista e difficile da dimenticare. A differenza delle compagnie dell'epoca, il cui nome permette di identificare il genere teatrale che le contraddistingue, l'intento di Watanabe è di creare una forma teatrale in grado di superare i modelli preesistenti, sperimentando liberamente, un nome che permetta i giochi di parole e sia, per quanto possibile, "anarchico". Già nel 1980, tuttavia, la compagnia lo cambia in Sanjūmaru 劇団 300 (sciolto nel 1997) in seguito a una serie di avvenimenti negativi, per evitare che la causa possa essere attribuita al nome infausto. Il suggerimento di sostituirlo con il numero tre piuttosto del due, sinonimo di effetti negativi quali mancanza di denaro e "disintegrazione nel vuoto", proviene dall'attore Miwa Akihiro 美輪明宏 (n. 1935) che all'epoca presta la sua casa e i suoi mobili come set per le prove e si occupa di onomanzia. Nel 2007 per ragioni analoghe suggerisce a Watanabe di cambiare il nome Eriko えり子 nell'attuale Eri.

La prima opera *Mothra* (モスラ, 1979) in cui Watanabe interpreta una "Cenerentola con la pancia vuota" e i personaggi sono ritratti nella completa miseria, è un manifesto del proposito di fare teatro da parte dei membri della compagnia, uniti in un gruppo solidale e pronto a sopportare le difficoltà economiche pur di realizzare i propri sogni artistici. Nella stesura della prima opera Watanabe sottolinea l'attenzione posta nel creare dei ruoli che offrano a tutti i membri della compagnia un'equivalente quantità e qualità dei dialoghi, in contrapposizione con la tendenza del sistema teatrale giapponese che si basa sulla presenza di attori divi e ruoli subalterni con la funzione di mettere in evidenza la presenza delle star.⁶² Watanabe si occupa inoltre della regia, dei costumi, delle scenografie e delle musiche. All'epoca in assenza di una sala prove, le scenografie venivano costruite a pezzi e poi montate insieme sul palco. Anche i piccoli teatri erano insufficienti, venivano prenotati attraverso un sistema a estrazione e le nuove compagnie non avevano facile accesso a locali rinomati. Attualmente c'è una maggior disponibilità di sale prove affittabili a prezzi ridotti, ma all'epoca molte compagnie erano costrette a usare le stanze del Centro Olimpico o nel caso di Watanabe, anche un bar dove lavorava. Le difficoltà finanziarie degli inizi si sono risolte con l'aumentare del successo e finalmente nel 2001 ha potuto trasformare la sua casa in una sala prove.⁶³

Nello stesso anno, la seconda opera della compagnia, *T.i.m.e* タ・イ・ム, si apre sulla scena in cui la madre di una famiglia di contadini poveri, interpretata da Motai Masako, recita brillantemente nel dialetto di Yamagata. La storia si riferisce all'abitudine locale, diffusa dopo la guerra, di sposarsi con donne di Tōkyō. Quando Sawako, di debole costituzione, sfrega un fiammifero, la scena muta in una narrazione fantastica in cui uno scienziato cerca

⁶² Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 56.

⁶³ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 44-50, 60.

di superare la crisi alimentare mondiale utilizzando gli escrementi umani. Si susseguono diverse ambientazioni su molteplici dimensioni spazio-temporali che risultano essere brevi sogni di Sawako in fin di vita. Alla base dell'opera vi è la concezione dell'unità e dell'interrelazione dell'universo. Spettatori dell'opera intravedono connessioni con i registi Federico Fellini (1920-1993) e Stanley Kubrick (1928-1999), che Watanabe all'epoca ancora non conosce ma che comincia a apprezzare da quel momento. Questa opera suggerisce una riflessione sulla correttezza dei valori perseguiti dagli individui, ottenendo un riscontro dal pubblico dell'epoca, poco prima dell'inizio del periodo della bolla economica giapponese, prima che lo sviluppo economico prenda il sopravvento e soffermarsi a riflettere diventi più arduo.⁶⁴ L'opera ottiene critiche positive nella versione rivista *Kaitei ban ta.i.mu* 改訂版タ・イ・ム (*Versione riveduta T.i.m.e.*, 1980) con Kino Hana della compagnia Aoi tori.

Nell'opera *Yumesaka kudatte ame ga furu* 夢坂下がって雨が降る (*Scenso il declivio dei sogni, piove*, 1981) utilizza parti delle conversazioni della madre dell'attrice Mitsunaga Yoshie nella scena in cui quattro casalinghe vanno a vedere il teatro *angura* per la prima volta, all'epoca un evento piuttosto insolito.⁶⁵

L'opera *Kadentsa* カデンツァ (*Cadenza*, 1981) vede Watanabe impegnata come costumista, scenografa, oltre che creatrice delle locandine, delle insegne, delle illustrazioni dei poster. Nello stesso anno porta in scena *Yoru no kage - Yasashii kaidan* 夜の影 - 優しい怪談 (*Le ombre della notte: un grazioso racconto di fantasmi*). Nonostante le dimensioni del teatro siano talmente ridotte da costringere il pubblico ad assistere allo spettacolo in una situazione al limite della capienza, e della carenza d'ossigeno, la compagnia raggiunge per la prima volta i mille spettatori nel totale degli allestimenti. Questo lavoro, in cui Watanabe interpreta un ruolo comico, poggia su una struttura complessa e singolare: è la narrazione fantastica e interiore da parte di un giovane che commemora la morte della sorella morta prematuramente. La scena che presenta un alternarsi di situazioni al limite del quotidiano e del fantastico si apre su un quadro vivente composto dagli attori che riproducono sul palco *L'atelier del pittore* dell'artista del XIX secolo Gustave Courbert. La vita della gente comune diviene anche qui il fulcro della scena. Sul palco viene creata un'atmosfera da favola, con l'apparizione di cavalieri all'aprirsi di una breccia nella parete della stanza di una ragazza. Questa opera modellata sugli episodi di bullismo di cui sono stati oggetto Watanabe Eri e in particolare il fratello Makio, nasce dal desiderio di scandagliare i rapporti tra le persone vittime di soprusi. Il quadro serve a Watanabe per esemplificare la situazione reale nel mondo e riferendosi al pittore, famoso per aver allestito una sua

⁶⁴ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 66-67.

⁶⁵ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 63.

mostra personale accanto all'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1855 come rivendicazione per la sua esclusione, vuole ricordare “il teatro *angura*, all'interno dello sviluppo del teatro giapponese”.⁶⁶ In occasione della pubblicazione dell'opera di Watanabe sulla rivista teatrale *Shingeki*, per la prima volta, riceve l'attenzione proprio degli esponenti del teatro *angura* della prima generazione tra i quali Kara Jūrō. Il critico Senda sottolinea la capacità di Watanabe ancora ventenne di creare personaggi complessi, dimostrando una profonda comprensione nei confronti di una fascia d'età più matura. Le sue opere sono descritte come “drammi di una figlia coraggiosa che pensa ai genitori”.⁶⁷ Senda, riferendosi alla “forza della sorella minore” espressa nell'omonima teoria di Yanagita Kunio, interpreta l'opera come rappresentazione del “dramma della eterna sorella minore sognata dagli uomini”.

Il lavoro successivo dal titolo *Ge ge ge no ge - ōma gatoki ni yureru buranko* ゲゲゲのげー逢魔が時に揺れるブランコ (*Più in basso del basso - L'altalena dondola al crepuscolo*) portato in scena e diretto da Watanabe come nono allestimento della compagnia 300 (Sanjūmaru) nel 1982.⁶⁸ L'opera è una continuazione di *Yoru no kage* ed è sviluppato da *Suppai biwa no mi hakidasenai* 酸っぱいビワの実を吐き出せない (*Non si può sputare la nespola aspra*) che fa parte di una serie di fiabe per adulti dal 1982 all'anno seguente e poi pubblicata con il titolo *Yaneurabeya no hamingu* 屋根裏部屋のハミング (*Canticchiare in soffitta*). La storia parla di Futaba che vive con la madre. Futaba ha inavvertitamente ucciso un amico che da piccolo lo proteggeva dal bullismo da parte degli altri compagni. Viene chiamato al telefono dall'amico defunto e mentre Futaba aspetta davanti al tempio locale incontra una ragazza che mangia una nespola giapponese. Lei stessa è una sorella mai nata di Futaba. *Ge ge ge no ge*, il titolo del lavoro teatrale che significa “più in basso del basso” si riferisce ai sentimenti del fratello minore di Watanabe, umiliato fino alla fine delle scuole medie al punto di non sentirsi considerato un essere umano. Allo stesso tempo richiama alla memoria il famoso personaggio dei fumetti creati da Mizuki Shigeru 水木しげる (n. 1922): *Ge ge ge no Kitarō* ゲゲゲの鬼太郎. Kitarō non è solo un eroe “a servizio della giustizia”, ma “è anche un giovane dalla natura diabolica che trascina fuori dalla tomba la madre fata, dopo averne dilaniato la pancia”. Secondo Watanabe, “infangato egli stesso, ha abbracciato nel suo animo il bene e il male nella loro interezza”. Pertanto diviene un “eroe imbruttito che salva gli spiriti solitari, rivela verità invisibili e in un certo senso si vede affidato un ruolo crudele”.⁶⁹ Kitarō sembra rappresentare un amico invocato da Watanabe stessa maltrat-

⁶⁶ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 74-76.

⁶⁷ Senda A., “Kagami no chikara - Imōto no chikara”, cit., pp. 224, 227.

⁶⁸ Per la traduzione in inglese si veda “Kitaro the Ghostbuster”, *Half a Century of Japanese Theater III 1980s Part 1*, Tōkyō, Kinokuniya Company Ltd., pp. 26-91.

⁶⁹ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 76-77.

tata a scuola. L'opera è un omaggio al fratello Makio, il cui nome è utilizzato per simboleggiare il rimorso di Watanabe per aver a sua volta maltrattato il fratello spesso al suo ritorno da scuola, a causa della frustrazione provata nel vederlo più debole di lei stessa.⁷⁰ L'opera, ambientata nel 1970, si inizia e si conclude con l'apparizione di una donna anziana su un letto che sussurra il nome Makio. Con il procedere delle scene si scopre che è Tsukiwatari Makio, un giovane pieno di rimpianti, tra i quali l'aver causato la morte della sorella e la morte accidentale di Tokihiko, suo compagno di classe e protettore quando era vittima di bullismo a scuola. Makio viene maltrattato a scuola sia dai compagni, sia dall'insegnante. Egli invoca l'aiuto di Kitarō che gli appare al fianco e l'insegnante si trasforma in *Nezumi otoko* (L'uomo topo): entrambi personaggi dei fumetti creati da Mizuki Shigeru nel 1965. Si interseca anche una storia ambientata in una foresta nel Giappone settentrionale, in cui un uomo e un ragazzo sono alla ricerca di un tesoro. Il famoso fumettista ha concesso l'uso dei personaggi senza clausole e la pièce sin dall'apertura ha commosso il pubblico, facendo triplicare l'affluenza al teatro fino a raggiungere il numero di circa trecento persone per spettacolo.⁷¹

Nel 1983 con *Kiroy heya no himitsu - Niyari no tsuki to chiri chiri no mori* 黄色い部屋の秘密 - ニヤリの月と散り散りの森 (*Il segreto della stanza gialla: la luna dal ghigno e i boschi sparsi*) regia di Watanabe per la compagnia Sanjūmaru, il pubblico raggiunge i diecimila spettatori, probabilmente grazie alla pubblicità derivata dal premio Kishida ricevuto l'anno precedente.⁷² I ruoli dei personaggi e la struttura sembrano ispirati a *Il mistero della camera gialla* (1907) di Gaston Leroux (1868-1927).⁷³ Il thriller costruito da Watanabe non tratta di un crimine commesso a porte chiuse, né si articola attorno alla ricerca di un assassino, ma appoggia su un punto di vista interiore alla vittima, preoccupata che il suo stesso segreto venga svelato. Watanabe, che sembra considerare l'immaginazione come il fulcro della vita umana, non presenta vicende reali, ma dà forma sulla scena alle fantasie dei personaggi facendole interagire e mettendole in discussione.⁷⁴ Lo spettatore viene stimolato a dare spazio alla propria fantasia, svolgendo il ruolo di investigatore, nel tentativo di comporre a uno a uno, i tasselli del puzzle e fare luce sulle misteriose vicende che appaiono sul palcoscenico. Watanabe si astiene dall'intervenire, finché la necessità non la obbliga a far concludere l'iperbole fantastica, "sigil-

⁷⁰ Il fratello Watanabe Makio 渡辺真紀夫 ne parla nella postfazione del volume pubblicato dalla Hakusuisha; Watanabe, in Senda A., *Gekidan*, cit., p. 357.

⁷¹ Watanabe E., *Hayasugiru jioden*, cit., pp. 77-79.

⁷² Watanabe E., *Hayasugiru jioden*, cit., p. 80.

⁷³ In italiano nella collana I Classici, Il Giallo Mondadori n. 442, Milano, 1984.

⁷⁴ Watanabe Eriko, *Kiroy heya no himitsu-Niyari no tsuki to chiri chiri no mori* pubblicato sulla rivista *Shingeki*, nel numero di settembre 1983.

lando la pièce nel piccolo universo rappresentato dall'essere umano".⁷⁵

Dopo il successo di *Ge ge ge no ge*, nel 1983, Watanabe e la sua compagnia Sanjūmaru devono far fronte a un periodo di stasi, a causa di sceneggiature che non riescono a confermare il livello di completezza di cui si è dimostrata capace la drammaturga.⁷⁶ Il critico Ōzasa cita tra le cinque migliori opere sulla scena di Tōkyō dell'anno successivo: *Mabuta no me: mada minu umi kara no tegami* 瞼の女・まだ見ぬ海からの手紙 (*La donna impressa nei miei occhi: la lettera dal mare non ancora in vista*). Oltre ai riferimenti al dramma di Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963) *Mabuta no haha* portata in scena nel 1931, l'opera di Watanabe trae spunto dal testo letterario di Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1889-1936) intitolato *Taiji no yume* 胎児の夢 (*Il sogno di un feto*) contenuto nel romanzo *Dogura magura* ドグラ・マグラ (1935) per ritrarre il vuoto spirituale dei giovani contemporanei.⁷⁷ L'opera interpretata dalla Sis Company trae ispirazione da una delusione amorosa di Watanabe che spesso infonde nei dialoghi riferimenti alla sua vita privata.⁷⁸

Nelle opere di Watanabe appaiono spesso "uomini e casalinghe di mezza età delusi" e piegati dalle difficoltà della vita. In *Ge ge ge no ge* appare in scena un uomo di mezz'età disperato che, separato dalla famiglia, conduce una vita da vagabondo. Al centro dell'opera *Mabuta no me* vi sono i sogni di una casalinga di mezza età che, privata della possibilità di comunicare con il marito e la figlia, si isola nella completa solitudine. I ruoli di Watanabe stessa sono la ragazza delle scuole superiori che si suicida nelle opere *Tsuno no bubun* 角の部分 (*La parte delle corna*) e *Yoru no kage*; la donna di mezz'età sofferente di depressione e nevrosi che si suicida per un amore perduto in *Mabuta no me*. Inoltre in *Yumesaka kudatte ame ga furu* interpreta una casalinga ex-intellettuale che nega la realtà e piomba in un mondo a parte creato dalla sua mente.⁷⁹ Il caso di Watanabe Eri è insolito per il fatto che, nonostante in generale con il tempo la tendenza a ritrarre la vita delle persone comuni si faccia meno diffusa, l'autrice non si allontana dalla vita delle masse. Il critico Ōzasa nota che

l'asse temporale si stratifica con una lavorazione a scatole cinesi, assume una struttura complessa di sogno entro il sogno, tuttavia, senza dubbio, nel nucleo centrale vi è un senso di oppressione che cerca di librare le ali e si attorciglia su se stesso. A volte, come nel caso di *Yoru no kage* è il sogno di uomini che immaginano una sorella, è il sogno di un ragazzo che genera paura (*Ge ge ge no ge*), un sogno

⁷⁵ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., pp. 46-48. Pubblicato per la prima volta nel numero di novembre 1983 di *Ryūkō tsūshin*.

⁷⁶ Ōzasa Yoshio, *Gendai engeki no mori*, Kōdansha, Tōkyō 1993, p. 35.

⁷⁷ Ōzasa Y., *Gendai engeki no mori*, cit., p. 49-50.

⁷⁸ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 36-37.

⁷⁹ Senda A., *Sainō no mori*, cit., pp. 226-227.

che dimora nel vuoto del cuore di una coppia che non ha più nulla da raccontarsi (*Mabuta no me*). Si tratta sempre di scene quotidiane in qualche modo reali che si realizzano attraverso uno scambio di parole che nascono dalla vita. Su di esse si dispiegano le ali della fantasia, ma quanto maggiore è il dislivello, tanto più numerosi sono i momenti in cui ci porta involontariamente a riflettere sulle attività del quotidiano e ci impedisce di fuggire lontano dalla realtà di tutti i giorni.⁸⁰

Alla seconda metà degli anni Ottanta le cofondatrici Motoi Masako e Mitsunaga Yoshie si separano da Watanabe per dedicarsi ad attività indipendenti. La drammaturga continua a scrivere numerose opere anche per altre compagnie dedicando sempre molta attenzione alla personalità degli attori.

Ōrudo rifuerein - Kafun no yoru ni nemuru koi オールドリフレイン—花粉ノ夜ニ眠ル戀 (*Un vecchio ritornello - L'amore che dorme nelle notti di polline*) del 1987 è ambientata in una soffitta diroccata in un angolo di Shibuya dove un'anziana vive assieme a resti scheletrici. Un uomo che ritorna dopo anni sul luogo accompagnato da un ragazzo porta con sé una valigia con tale precauzione da attirare l'attenzione del pubblico, in particolare perché si dice che contenga l'"amore" del protagonista, ma si rivela essere vuota. Proprio questo sembra essere il tema centrale dell'opera, svelato attraverso scambi di battute argute tra il giovane e l'uomo. Il respiro dell'opera viene amplificato spostando l'ambientazione anche in Romania. Parallelamente viene presentata una metafora relativa alla linea di divisione tra realtà e sogno, attraverso i dialoghi di musicisti reclusi che narrano la vicenda di cui è protagonista un uomo chiamato Valtzer (Waltz). Questo uomo, originariamente dotato di tre gambe e di due cuori, può eseguire il valzer solo a condizione di far addormentare uno dei due organi. Inoltre vi è un episodio che si riferisce all'allergia al polline, che in questo caso non è dovuta al cipresso giapponese, bensì il fattore scatenante l'allergia è il muschio che ricopre la terra, il "mistico dei boschi" che, seppur della famiglia dei funghi, è in grado di produrre polline e di librarsi in volo, sulle ali del vento in una ricerca erotica dell'altro. L'opera riesce a essere convincente, pur essendo nel suo insieme un racconto che stimola illimitate fantasticherie a occhi aperti.⁸¹

Nel 1989 Watanabe scrive *Kaze no furu mori* 風の降る森 (*La foresta in cui scende il vento*) attribuendo una parte a tutti i quaranta membri della nuova compagnia Shin sanjūmaru 新300 (Nuovo 300), sulla base della personalità di ciascuno di essi. Nonostante durante le prove durate tre mesi Watanabe sia costretta a modificare le battute adattandole alle capacità effettive dei singoli attori, i più giovani lasciano la compagnia. L'opera, che mira a scandagliare i bisogni fondamentali dell'essere umano e i sogni alla base

⁸⁰ Ōzasa Y., *Gendai engeki no mori*, cit., p. 64.

⁸¹ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., pp. 170-174. Pubblicato per la prima volta nel numero del giugno 1984 della rivista *Chōsa jōhō*.

della società, è ambientata in una foresta incontaminata del Tibet dove vive una famiglia che prepara il *tōfu*. Il protagonista, Toyokawa Etsushi 豊川悦司 (n. 1962) che ancora non gode della notorietà attuale, riveste anche il ruolo di aiuto regista e si occupa dei poster. In questa fase della sua carriera, Watanabe comincia a rendersi conto della distanza tra la generazione dei membri della compagnia, perlopiù ventenni, eccetto un solo attore ex combattente della Guerra del Pacifico: Azuma Ginnosuke 東銀之助 (1922-1997). Nonostante il nome Shin sanjūmaru sia ormai noto al pubblico, Watanabe si rammarica del fatto che in questo periodo gli animi dei componenti della compagnia non siano uniti quasi come in una famiglia.⁸²

Nello stesso anno *Odoru suna no densetsu - Otome no mune niwa sekidō iro no kajitsu* 踊る砂の伝説—乙女の胸には赤道色の果実 (*La leggenda della sabbia danzante: i frutti dei colori dell'equatore racchiusi nel petto della vergine*) offre una riflessione sulle funzioni cerebrali e sulla percezione della realtà. Watanabe sembra voler stilare una relazione sul funzionamento della mente umana, attraverso l'applicazione della sua peculiare forza immaginativa, portando il pubblico a esplorare l'attività cerebrale quando il nostro controllo della coscienza è limitato durante il sonno. L'opera, ambientata sulla costa di ponente della celebre penisola di Izu, include vari riferimenti e dialoghi tratti dalla vita quotidiana durante un soggiorno dell'autrice.⁸³ Il viaggio di Watanabe nei meandri della mente, attraverso l'esperienza onirica, parte dall'esperienza del quotidiano. Watanabe descrive la realtà del luogo con grande dovizia di particolari in modo tale da accrescere l'impatto della dimensione onirica. Tra i vari personaggi vi è Nishi che guarda al mondo attraverso l'occhio della videocamera, perché altrimenti gli sembra di guardare a persone nude. Nishi, così come gli altri personaggi, vive in un mondo di sogni cercando di sfuggire alla realtà. Nella scena iniziale un uomo che, al concludersi di un eccentrico mambo ripete la parola "no" con un'espressione dolorosa, viene sottoposto a delle ricerche sulla mente e vive completamente distaccato dalla realtà, mentre il fratello minore continua a vivere sogni nostalgici, aiutato dall'alcol. L'intento di Watanabe è di raccontare le immagini mentali personali attraverso una forma di rappresentazione collettiva. La drammaturga stessa, che abitualmente crea situazioni fantastiche e liberatorie per un pubblico intrappolato nel vivere quotidiano, in questa opera rivolge uno sguardo disincantato alla mente umana alla scoperta dei suoi meccanismi.

Questa inversione di tendenza è sintomatica della necessità sentita forse a causa dei rapidi cambiamenti di una città come Tōkyō che, nel 1989, porta vari artisti a fare un bilancio della situazione. Watanabe abbandona momentaneamente i voli sulle ali della fantasia per riflettere sulla metropoli e sui suoi

⁸² Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 122-124.

⁸³ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 128-130.

stessi abitanti. In questo periodo dopo otto anni di esperienza sulle scene, Watanabe dimostra di aver definito il suo stile, frutto del perfezionamento della struttura compositiva delle opere. In un Giappone dove “niente sembra cambiare”, il capitalismo galoppante sembra non essere in grado di offrire articoli attraenti per i consumatori e pertanto rallenta la sua corsa. Così come la differenziazione dei prodotti sul mercato è divenuta più difficile da percepire o apprezzare, parallelamente, nel mondo del teatro, il pubblico fatica a percepire forti emozioni in un’opera teatrale e a “cogliere un grande significato”. Ne consegue che, in un periodo in cui sorgono anche nuovi edifici teatrali, l’incontro con il pubblico è emblematico di una “accelerazione delle aspettative nei confronti del teatro” che si consuma in un breve intervallo di tempo.⁸⁴ Tali cambiamenti si riflettono anche a livello della creazione artistica. Nel periodo che va dall’opera precedente alla realizzazione di *Odoru suna no densetsu* la disarmonia all’interno della compagnia si fa sentire in maniera crescente e Watanabe decide di scioglierla. Nonostante la metà dei membri si dichiarò decisa a proseguire nelle attività teatrali, nessuno vuole interpretare il ruolo di protagonista e quindi Watanabe deve ricorrere alle audizioni per aggiungere nuovi membri del cast, procedimento adottato all’epoca da numerose compagnie che salgono alla ribalta con il boom dei cosiddetti “piccoli teatri” degli anni Ottanta. In questi anni, infatti, si registra l’aumento di produzioni che non si basano solo su attori membri di una compagnia, ma piuttosto sono scelti sulla base di audizioni in modo da soddisfare le caratteristiche dei ruoli.⁸⁵

In *Ichi no ichi no roku 1 〇 1 〇 6* del 1990, Watanabe riprende il *Faust* di Goethe e lo trasforma in un’opera originale completamente diversa. La vicenda del protagonista, in cui coesistono le figure di Faust e Mefistofele, è un anziano che rivive la giovinezza. Un comune impiegato di banca, Kazuto 一人, che svolge il ruolo di prima base nel gioco del baseball, viene identificato da Watanabe con un gioco di parole a partire dalla trascrizione in giapponese dei termini stranieri, da First (Fāsuto) in Faust (Fausuto). Il protagonista, persa la madre in giovane età, continua a nutrirne il ricordo, idealizzandola dentro di sé. Col tempo tuttavia, tale memoria, frutto della separazione causata dalla morte, si trasforma nell’immagine di una figlia. Questo aspetto di brama nei confronti della figura materna e della figlia, al limite dell’incesto, presentato da Watanabe, pur distanziandosi dal mondo di Goethe, può essere letto come una variazione sul tema del Faust. Potrebbe raffigurare la situazione presente in cui gli esseri umani liberi, rappresentati dalla convivenza di Faust e First in un mondo dai tratti comici, non sono altro che un’esistenza infinitesima guidata dalla casualità. Watanabe, infondendo un senso di attualità nella struttura

⁸⁴ Hasebe H., “Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai”, cit., pp. 295-298, 301, 302. Pubblicato per la prima volta nel numero di febbraio 1990 della rivista *Shingeki*.

⁸⁵ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 132-133.

dell'opera di Goethe, suggerisce un modello ben riuscito di rivisitazione dei classici da parte del teatro contemporaneo.⁸⁶

Nel 1993 Watanabe crea un istituto per lo studio attoriale nominato Mujinjuku 夢人塾 finalizzato alla crescita artistica degli attori. Pur ottenendo risultati di cui si sente fiera, ancora una volta incomprensioni e difficoltà, derivati dallo scarto generazionale, la spingono ad abbandonare il progetto. Nel 1997 il Sanjūmaru viene sciolto, Watanabe intraprende la carriera di freelance, riceve il premio come migliore attrice non protagonista per il film *Shall we dance?* e nel 2000 fonda la compagnia di produzione Sansaru. Nel testo autobiografico *Hayasugiru jijoden - Eriko no bōken* 早すぎる自叙伝-えり子の冒険 (*Una biografia prematura - L'avventura di Eriko*), Watanabe Eri narra gli aspetti della sua carriera teatrale e si lascia andare a commenti personali sulla vita privata e anche nelle vesti di leader di una compagnia teatrale, sulle difficoltà e sugli scontri interni dovuti a differenze generazionali.⁸⁷ Il critico Senda, sottolineando lo spirito energico, il carattere onesto, l'essere tutta d'un pezzo, il forte senso di giustizia e la schiettezza quasi eccessiva dell'artista, ne nota l'incapacità di gestire le esplosioni d'ira quando non riesce a trasmettere quello che pensa e la considera maldestra nelle relazioni interpersonali nelle vesti di leader. Watanabe dimostra un "forte spirito che non scende a compromessi nonostante ciò possa causarne l'isolamento".⁸⁸

Nelle opere di Watanabe vi è una riflessione sull'essere umano, sul suo ruolo sulla Terra. Secondo il critico Hasebe Hiroshi nel movimento dei piccoli teatri, "i bambini, sono diventati il parafulmine per trovare un'armonia tra gli esseri umani e il mondo". Un tale attaccamento verso la natura perduta è confermato anche nella scena di Watanabe e la sua compagnia Sanjūmaru. Nei suoi allestimenti viene rappresentato, quasi sempre, un vecchio appartamento della metropoli che per le persone non è altro che una dimora provvisoria. Quando viene aperto l'armadio a muro in fondo alla stanza appare l'accesso verso un mondo irreali. Per esempio nel caso di *Ge ge ge no ge* "appare il passaggio con il mondo di *Ge ge ge no Kitarō* di Mizuki Shigeru". In *Suppai biwa no mi*, per Watanabe la natura non è luogo di stordimenti effimeri; la nespola giapponese diviene il frutto proibito dell'Eden e masticandola è possibile riassaporare i ricordi amari e ricordare paesaggi bucolici.⁸⁹ Secondo Hasebe i drammaturghi che hanno raggiunto il successo negli anni '80 non sembrano limitarsi al rapporto dicotomico tra città e campagna. Il rapporto sia nei confronti della metropoli, sia della campagna è di amore-odio, sia i creatori sia il

⁸⁶ Nishidō K., *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, cit., pp. 236-237.

⁸⁷ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit.

⁸⁸ Senda A., *Sainō no mori*, cit., p. 226.

⁸⁹ Hasebe H., "Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai", cit., p. 31

pubblico sembrano accumulati dalla coscienza di non poter vivere all'infuori di Tōkyō e ne registrano i rapidi cambiamenti.⁹⁰

Watanabe afferma: “Quello che io faccio è assolutamente realismo. Ritengo che le fantasticherie, i sogni, tale volgere del tempo siano tutti presenti all'interno della realtà”.⁹¹ Anche in Watanabe, troviamo la conferma che per questa generazione, la terza del teatro post-shingeki, la realtà quotidiana contiene già di per sé una dimensione illusoria. La drammaturga afferma che la struttura delle sue opere deriva dall'inevitabile desiderio di scandagliare i moti dell'animo. Nelle sue opere la realtà e il sogno si intersecano in una “struttura multipla”. Watanabe afferma che per lei “realtà e sogno sono allineate” e nei suoi drammi il reale è costituito da “sogni che all'improvviso diventano realtà, mentre nel mondo reale appaiono le fate, l'armadio a muro si apre e si trasforma in un cielo azzurro”.⁹² Molte sue opere riguardano i ricordi e si articolano tra passato e presente attorno a figure di uomini o donne di mezza età stanchi di vivere, che si rifanno alla capacità curativa dei ricordi.

Nel 1982, in occasione dell'inaugurazione del Parco Space Part 3 a Shibuya, Watanabe ha il ruolo principale nell'opera intitolata *Shōjo kamen* 少女仮面 (*Maschera di vergine*) scritta da Kara Jūrō per Suzuki Tadashi nel 1969.⁹³ L'allestimento, che conta della regia di Kobayashi Katsuya 小林勝也 (n. 1943), raggiunge un'affluenza da record.⁹⁴

Il lavoro della drammaturga presenta dei punti comuni con il lavoro teatrale di Kara Jūrō tra cui: la commistione di realtà e illusione, la struttura drammaturgica sviluppata su più piani, complesse intessiture di quotidiano e insolito, situazioni alle quali partecipano molti personaggi con vite ordinarie, una tendenza a arricchire anche gli argomenti più cupi con aspetti comici e il fatto di ritagliarsi spesso un ruolo comico da interpretare. Inoltre Watanabe afferma di creare i personaggi non *ex novo*, ma ritiene fondamentale l'ispirazione fornita direttamente dagli attori. Spesso ritroviamo nei suoi lavori parti delle conversazioni dei membri della compagnia in particolare Motai Masako e Mitsunaga Yoshie.

Watanabe Eri riveste da anni ruoli direttivi dell'Associazione dei drammaturghi giapponesi (Nihon geki sakka kyōkai 日本劇作家協会), di cui Nagai Ai è stata presidente dal 2002 al 2006. Inoltre, in qualità di membro della “Associazione di operatori del teatro che scelgono la non belligeranza” (*Hisen wo erabu engekijin no kai* 非戦を選ぶ演劇人の会), ha svolto un ruolo attivo di

⁹⁰ Hasebe H., “Shinderera wa Dāuin hakase to deawanai”, cit., pp. 31-32. Pubblicato per la prima volta sul numero di febbraio 1990 della rivista *Eureka*; Senda A., *Sainō no mori*, cit., p. 224.

⁹¹ Watanabe Eriko, *Bijutsu techō*, Bijutsu shuppansha, aprile 1982.

⁹² Watanabe, in Senda A., *Gekidan*, cit., pp.354-355.

⁹³ Vedasi capitolo secondo del presente volume.

⁹⁴ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 97-99.

opposizione all'invio del contingente delle Forze di Difesa giapponesi in Iraq. Nell'ambito di queste azioni di sensibilizzazione del pubblico, oltre a una conferenza di Inoue Hisashi, anche molti altri operatori del teatro si riuniscono per un reading con la regia di Nagai Ai e Watanabe Eri, su un testo composto da Saito Ren 齊藤憐 (1940-2011) sulla base di opere sul tema della guerra e le lettere dei familiari e dei martiri dei conflitti avvenuti in passato. Watanabe sottolinea che il teatro, pur non proclamando ad alta voce l'opposizione alle guerre, implica in sé la speranza della pace perché: "il cuore delle persone, invisibile alla vista, è il tesoro più prezioso ed è il teatro che si incarica di trasmetterlo".⁹⁵ La sua attività di opposizione alle guerre nasce dai racconti del padre, sopravvissuto ai bombardamenti durante il periodo bellico e che ha scelto un'occupazione come insegnante per riflettere sul fatto che, nonostante durante la Seconda Guerra mondiale gli avessero inculcato la convinzione della validità e giustizia di essa, quei principi si sono rivelati un errore. I racconti della guerra sentiti dal padre, superati i trenta anni, influiscono sul modo di concepire il teatro di Watanabe. Quando il gruppo teatrale En le richiede un copione, lei decide di narrare delle esistenze della gente comune che soffre in silenzio lottando tra la vita e la morte nella quotidianità. Watanabe ritiene che il suo stile teatrale non sia di stampo sociale e quindi, piuttosto di lanciare appelli gridati a alta voce, le è più consono realizzare lavori teatrali sullo stile della letteratura fantastica, ritraendo i sentimenti dei deboli dal punto di vista degli esclusi dal potere. Watanabe sottolinea inoltre di voler "scrivere del fatto che l'insieme della gente comune senza nome rappresenti la nazione e la Terra".

L'opera *Hikaru toki* 光る時間 (*Nel momento dello splendore*) del 1997 ne è il risultato.⁹⁶ Il lavoro teatrale di Watanabe narra di tre anziani ex colleghi un tempo impiegati in una fabbrica per pezzi di armamenti, legati dalla promessa di rivedersi dopo più di cinquanta anni. La loro intromissione nel viaggio di una famiglia, in occasione del settantunesimo compleanno del capofamiglia, apre una breccia temporale facendo venire alla luce uno dopo l'altro i ricordi del periodo bellico e le responsabilità individuali. Nonostante Watanabe dedichi tutta se stessa al tema che le sta molto a cuore, la difficoltà nel realizzare l'intento, oltre all'energia spesa dagli attori sul palco appare disarticolata, al punto di mettere a nudo un punto critico di svolta nel movimento dei piccoli teatri all'apice del successo fino a quel momento.⁹⁷ Seguendo tale linea, condivisa da Nagai Ai, nel 2002, descrive gli stati d'animo della gente comune sopravvissuta ai conflitti in un racconto fantastico intitolato *Tsukiyo no dōkeshi* 月夜の道化師 (*Il buffone al chiaro di luna*) per la compagnia Bungakuza.

⁹⁵ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., p. 223.

⁹⁶ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 212-216.

⁹⁷ Nishidō K., *Gekiteki kuronikuru 1979-2004*, cit., p. 373. Pubblicato per la prima volta sul numero di gennaio 1998 della rivista *Teatoro*, Tōkyō, Kamomirusha.

Watanabe Eri, dopo tre anni trascorsi lontana dalle scene, nel 2001 fonda il gruppo teatrale Uchūdō 宇宙堂 che, dal 2003, divide le attività in allestimenti come compagnia teatrale a tutti gli effetti e per l'altra metà come casa di produzione. Watanabe afferma di aver deciso da sola, d'impulso, dopo lo scioglimento della compagnia Sanjūmaru, perché incapace di resistere ai cinque anni di pausa previsti.⁹⁸

Nel 2001 viene rappresentato *Hoshi no mura* 星の村 (*Il villaggio delle stelle*) che ha come protagonista Hoshikawa Aiko, ex-insegnante delle scuole superiori interpretata da Motoi Masako con la quale ha alle spalle una lunga collaborazione e nutre un rapporto di amicizia molto profondo.⁹⁹ In *Hoshi no mura* vengono affrontati i problemi della società contemporanea giapponese, nello stile tipico di Watanabe.

In questi anni si dedica a collaborazioni esterne, anche con l'attrice Shirai-shi Kayoko simbolo del Waseda shōgekijō di Suzuki Tadashi, recita in *'night Mother* (*Notte mamma*, 1983) di Marsha Norman (1947), una pièce che si focalizza sui dialoghi con la madre da parte di una giovane nelle due ore precedenti il suo suicidio. Dell'opera, che ha riscontrato successo di pubblico negli Stati Uniti, è stata realizzata una versione cinematografica con la partecipazione di Sissy Spacek (1949) e Anne Bancroft (1931-2005). Watanabe afferma di "essersi scontrata con la differenza nell'uso tra parole giapponesi e occidentali, e nella loro interpretazione" rendendosi conto anche della sua scarsa predisposizione a usare "parole estremamente dirette". Perché – spiega – tra i giapponesi nel discorso vi è una comprensione che passa attraverso i silenzi, ci sono momenti in cui senza parlare molto i sentimenti vengono trasmessi tramite sensazioni. Quindi quando si traducono le parole occidentali, esse diventano "parole tradotte" e non "parole dei giapponesi". Watanabe aggiunge che, seppure ci siano molti lavori occidentali interessanti, piuttosto che tradurle, lei insiste nel creare opere sue originali e vuole "creare una scena che tocchi i cuori dei giapponesi attraverso splendide parole poetiche autoctone".¹⁰⁰

Shi no shi no uta 詩のしの詩, portata in scena a partire dalla seconda metà del giugno 2002, affronta i problemi del settore agricolo contemporaneo, poco comune a teatro, in merito al quale Watanabe si documenta approfonditamente. L'opera, ricca di accenni al poeta Makabe Jin 真壁仁 (1907-1984), conterraneo di Watanabe, è ambientata in un piccolo pezzo di terreno in città coltivato durante il finesettimana da due uomini e due donne. Mentre il proprietario del terreno Ninomiya (Sasai Eisuke 篠井英介, n. 1958) espone i meriti dell'agricoltura biologica ai coniugi Kubo Nobusaburō (Fukazawa Atsushi

⁹⁸ Watanabe Eri, intervista condotta il 14 giugno 2001, in *Theatre Now*, Tōkyō, Adzki, 2003, pp. 183-187.

⁹⁹ Motai Masako interpreta il ruolo di Watanabe stessa nell'opera *Tsuno no bubun*.

¹⁰⁰ Watanabe E., *Hayasugiru jijoden*, cit., pp. 83-86.

深沢敦) e Sumire (Watanabe Eri), insieme a Tetsuko (Katagiri Hairi 片桐はいり, n. 1963), l'attenzione dei personaggi si sposta su un campo fiorito che si scopre essere coltivato dalla sorellastra di Tetsuko, Kiyomi (Terajima Shinobu 寺島しのぶ, n. 1972), scomparsa dieci anni prima dopo averle rubato il promesso sposo. Attraverso i dialoghi vengono rivissuti i momenti dolorosi dei personaggi.

La compagnia Uchūdō, che cambia il nome in Office 300 オフィス300, nel 2003 realizza un unico allestimento teatrale il cui titolo *Ribon* りぼん (*Il fiocco*) si riferisce all'uso, tramandato per generazioni di donne prima e dopo la guerra, di applicare un fiocco color celeste sotto l'abito da sposa come portafortuna. Il fiocco celeste fa da collante alle varie scene dell'opera. Il sipario si apre con i preparativi di una scolaresca delle medie della regione di Yamagata per un viaggio a Yokohama, in un'atmosfera comica accresciuta dalla parlata degli alunni con uno spiccato accento che crea loro un certo imbarazzo. I riferimenti temporali partono dal periodo delle Olimpiadi di Tōkyō del 1964 e comprendono una notevole quantità di dati storici relativi alla città di Yokohama durante e dopo la guerra, quali per esempio il riferimento alle rovine del *Gēteza* ゲーテ座 (Gaiety Theatre), il primo teatro in stile occidentale costruito nel 1870, e il cimitero degli stranieri, un appartamento, i cenni a Tōkyō e alla ricostruzione dopo il terremoto del Kantō del 1923.¹⁰¹ Tali fonti storiche sono abilmente integrate nella costruzione drammaturgica che mescola fantasia e realtà: tra i personaggi vi sono un giovane sofferente di attacchi epilettici, un gatto che rinasce, il gatto morto di un compagno di classe, e un giovane con il fiocco celeste che si dirigono verso il cimitero degli stranieri di Yokohama e sembrano scomparire nel nulla. Tane Rakuko 田根楽子 (n. 1946), con una brillante recitazione ricca di sfumature comiche, interpreta una donna anziana che emerge dalla platea e si mescola alla scena, svolgendo un ruolo importante nel sostenere l'opera. Il tema conduttore dell'opera è rappresentato dalle tragedie della guerra e viene ravvivato da un accompagnamento musicale live. L'opera ricorda i lavori della prima generazione del teatro *angura* e NOISE di Kisaragi Koharu.¹⁰²

Nell'anniversario del quinto anno di attività della compagnia Uchūdō, nel 2005, viene portato in scena *Kaze kairō* 風回廊 (*Corridoio del vento*) con l'accompagnamento della fisarmonica, dello *shamisen*, della chitarra flamenco e del tip tap. L'opera è ambientata nel cortile di un condominio in una zona in cui un tempo c'era una fabbrica di sigarette. Il filo conduttore sembra essere il vento che sospinge l'intrico di fantasia e di realtà che contraddistingue le opere di Watanabe Eri. Tra i molti attori spicca Arizono Yoshiki 有蘭芳記 (n.

¹⁰¹ Si veda a proposito Masumoto Masahiko, *Yokohama Gēteza. Meiji, Taishō no seiyō gekijō*, Iwasaki hakubutsukan shuppankyoku, seconda edizione 1986.

¹⁰² Takahashi Yutaka, "Butai ga utsusu ima", *Mainichi shinbun*, 25 settembre 2003.

1960) che interpreta con rapidi cambi di costume sette ruoli e, mettendo in luce aspetti nascosti dell'opera, riesce a far fronte allo spirito contagioso di Watanabe che tende a mettere in secondo piano i coprotagonisti.¹⁰³

Nel 2006, anno che segna l'inizio dell'attività di docente al Kantō Gakuin University, Watanabe è impegnata nella realizzazione di *Yume no katachi* 夢のかたち (*La forma dei sogni*) la cui prima parte si intitola *Watashi no fune* 私の船 (*La mia barca*) ed è ambientata nel decennio successivo alla sconfitta.¹⁰⁴ Il tema della Seconda Guerra mondiale viene affrontato di nuovo attraverso il riferimento alle ferite e alle memorie di una madre, degli invalidi e dei caduti in guerra. Durante il periodo bellico, anche nei giorni di festa, le macchine da cucire sono in azione nella fabbrica militare che in seguito diventa una scuola di sartoria all'occidentale Doreme dorama dorimu (gioco di parole per Doremi Drama Dream) che conta, tra le giovani iscritte alla scuola, la vedova di guerra Fujiko (interpretata dall'attore Okuyama Takashi 奥山隆) che lavora per mantenere la prole. L'opera viene portata in scena presso la Shirahagi Hall di Shinjuku, parte della scuola di sartoria fondata negli anni Venti da Hagiwara Masa 萩原まさ (1884-1974), inventrice di macchine per maglieria e rappresenta un omaggio all'acquisita capacità di lavorare e di guadagnarsi da vivere da parte delle donne. Nella scuola la giovane Fukuko (Ōshita Miho 大下美歩) è intenta a confezionare l'abito in grado di trasformare in realtà i sogni di cui però non si vede mai la fine e intanto lavora per mantenere il fratello Shimao (interpretato da Yoshida Yūki 吉田裕貴) che si dedica alla pittura senza portare a compimento nessun quadro. La madre Kakuko (Sugishima Michiko 杉嶋美智子, n. 1971) pur essendo attualmente sposata con Nakata (Tsuchiya Ryōta 土屋良太, n. 1967) il preside della scuola che funge anche da domicilio della famiglia, attribuisce la paternità dei due fratelli a un marinaio che durante la guerra naviga per i sette mari. Kakuko ha dei parossismi quando le sovvien il ricordo del figlio partorito in tempo di guerra e morto su una nave da carico, altri figli che sono morti sui campi di battaglia e le risuona nelle orecchie il motto bellico "procreare e far aumentare". Nella scuola vi sono presenze fantasmatiche tra cui un soldato che si è mangiato la mano sinistra e a cui viene chiesto "se il suo amore per la patria" è stato ricambiato. Con l'entrata in scena dell'imprenditore Takizawa (Arai Kazuyuki 新井和之) e un venditore ambulante equivoco Taoka (Umehara Shōta 梅原晶太), poco alla volta l'ambientazione si rivela essere in realtà un ospedale psichiatrico. Appare una moltitudine di mani verdi che segnano il proseguimento nell'opera *Midori no yubi* 緑の指 (*Le dita verdi*) allestita lo stesso anno. La

¹⁰³ Watanabe Eri, "Kaze kairō", è stato pubblicato in una prima parte in *Serifu no jidai*, autunno, vol. 29, Tōkyō, Shōgakukan, 2006 e la seconda parte nel numero invernale, vol. 30, Tōkyō, Shōgakukan, 2006; Emori M., "Shōgekijō no genzai", cit., pp. 100-101.

¹⁰⁴ Takeuchi Kazuharu, Friday n. 619, 25 agosto 2006.

protagonista, Fukuko, uscita dalla cella d'isolamento, viene ritratta intenta a cucire, in un appartamento di Tōkyō dove vive. Nonostante sullo sfondo vi sia una fase di rapida crescita economica, durante la quale tutti i sogni sembrano poter trovare una realizzazione concreta, il filo dei ricordi non permette di dimenticare il tragico passato bellico.¹⁰⁵

Nello stesso anno *Mori no naka no umi* 森の中の海 (*Il mare dentro la foresta*) affronta il tema del suicidio, pregnante nel Giappone contemporaneo, intessendolo in una composizione fantastica grazie alla partecipazione del teatro di marionette Yūkiza 結城座 fondato da Yūki Magosaburō 結城孫三郎 nel periodo Edo e attualmente guidato da Magosaburō XII 12代目結城孫三郎 (n. 1943). L'atmosfera fantastica viene accresciuta dalle scenografie di Asakura Setsu 朝倉撰 (n. 1922) che arricchiscono lo spazio limitato del Teatro Suzunari di Shimokitazawa. Un impiegato di mezz'età interpretato da Inari Takuō 稲荷卓央 (n. 1970) entra in un bosco con l'intenzione di suicidarsi e vi scopre un paese sul mare ridotto in macerie dalla guerra.¹⁰⁶ La narrazione si interseca a un sottotesto ripreso dall'opera *La piccola sirenetta* (1836) di Hans Christian Andersen (1805-1875), molto amata da Watanabe Eri sin dalla tenera età.

A partire dal 2008, Watanabe alterna la sua attività di autrice e regista teatrale per l'Office Sanjūmaru, a attività individuali sia come commentatrice televisiva, sia partecipando a concerti e produzioni teatrali di opere di drammaturghi stranieri e giapponesi prodotti dalla SIS Company Inc., un'agenzia di gestione artistica.

¹⁰⁵ Watanabe Eriko, "Yume no katachi. Dai ichi bu. 'Watashi no fune' Dai ni bu. 'Midori no yubi' *Serifu no jidai*, vol. 42, inverno 2006, Shōgakukan, Tōkyō.

¹⁰⁶ Inari Takuō è un attore della compagnia Karagumi.

LA DANZA CONTEMPORANEA GIAPPONESE:
IL CORPO TRA TECNOLOGIA E NATURA

Katja Centonze

Senza alcun dubbio l'immagine della scena contemporanea giapponese recepita al livello internazionale è cambiata fortemente negli ultimi dieci anni, affermandosi in alternativa a quella del *butō*, che fino agli anni novanta era prevalsa nell'immaginario collettivo estero. Sicuramente è anche vero che per quanto riguarda l'influsso esercitato dalla cultura giapponese sulla danza internazionale, questo è ancora fortemente rappresentato dal *butō*. L'ultimo decennio vede la danza contemporanea giapponese arricchirsi e diversificarsi sempre più in parallelo all'evoluzione tecnologica, all'importanza svolta dalla rete informativa internet, dalla diffusione di social network, che oggi giorno sono fortemente identificati con Facebook o Twitter, mentre qualche anno fa il social network più importante in Giappone era rappresentato da Mixi. Inoltre il progresso dei media permette di integrare le nuove tecnologie nella strategia dello spettacolo, che sempre più tende a oscillare tra diversi generi, stili, incroci di media, aprendo la strada alla forte propensione nel campo contemporaneo a produrre collaborazioni tra artisti di ambienti e tradizioni diversi.¹

Il formarsi e lo sviluppo della danza contemporanea in Giappone obbedisce a una storia del tutto propria e particolare dovuta, per l'appunto, alla presenza di una risposta coreutica autoctona formulata in opposizione alla propria tradizione e, in parte, alla danza occidentale nel secondo dopoguerra. Il Giappone si pone, dunque, nei confronti della contemporaneità della seconda metà del secolo scorso, prima con il *butō* e successivamente, a partire dagli anni '80, l'era della *bubble economy*, con l'originale approccio a ciò che comunemente viene definito "danza contemporanea". Ne consegue, inoltre, che il rapporto fra entrambe le espressioni corporali si basa su una complicata interdipendenza, ma anche su un rapporto di contrasto e contrapposizione.

¹ Katja Centonze, "Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces", in Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger (a cura di), *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*, München, Iudicium, 2011, pp. 211-230; K. Centonze, "Scena contemporanea giapponese: Il corpo tecnologico e la scena urbana", in *Hystrio*, Anno XXV 1/2012 (Gennaio-Marzo), pp. 54-56.

Risulta evidente come il Giappone, territorio specialistico delle tecniche del performativo, dove vige una forte e rigida tradizione nel coltivare pratiche teatrali, intese come operazione sul corpo dell'esecutore – e a maggior ragione, dunque, nel caso della sua storia coreutica – raggiunga delle sintesi di forme specifiche e peculiari.²

La danza contemporanea giapponese deve molto alla rivoluzione del *butō*. Anche se i due fenomeni vengono generalmente distinti dai critici giapponesi, la morfologia della danza attuale non si rivelerebbe così come ci appare oggi senza il cambiamento attuato dal *butō*. Ciò dipende non solo dal fatto che molti danzatori contemporanei hanno prima esordito nel mondo *butō*, ma anche dal fatto che lo stesso complesso della performance contemporanea internazionale ha subito un profondo influsso dal *butō*. È importante, inoltre, tener conto che quest'ultimo di per sé manifesta, soprattutto oggi, un incrocio di genere e stile.³

Le prime scintille della danza contemporanea si sono manifestate con più evidenza tra gli anni '50 e '60 negli Stati Uniti, là dove la danza accademica non costituiva un'autorità monopolizzante come in Europa. La *contemporary dance*, nata dunque come fenomeno occidentale, si profila soprattutto grazie alla figura di Merce Cunningham. Quest'ultimo prepara il terreno alla danza che supera il moderno, la *post-modern dance*, estinguendo l'accento di drammatizzazione tipico della *modern dance* e delinea una formula all'insegna dell'alea. Frutto di una collaborazione con il compositore John Cage e artisti della scena newyorkese come Robert Rauschenberg, la rottura delle opere di Cunningham non interviene solo sul concetto di coreografia e sulla tecnica, ma pone in una configurazione agerarchica e differita l'atto di composizione coreografica, musicale e scenografica. Il passaggio vero e proprio dal moderno al postmoderno si compie con il Judson Church Theater, che realizza la sua prima performance nel 1962.⁴

Parallelamente, verso la fine degli anni '50, nel Giappone postbellico inizia ad emergere una originale risposta coreutica nettamente in opposizione alla organizzazione del corpo della danza occidentale. Senza alcun dubbio l'*ankoku butō*, creando una corrente di rinnovamento all'interno del paese, ha preparato un alveo di autosufficienza nel proporre problematiche contempora-

² Vedasi anche K. Centonze, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 61-76; "Finis Terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale", in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, Galatina (Lecce), Congedo Editore, 2008, pp. 121-137.

³ K. Centonze, "Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese", in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2006, pp. 91-93.

⁴ Sally Banes (a cura di), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2003.

nee, costituendo in questa maniera un polo magnetico di identificazione. Così, anche se il debutto giapponese di Cunningham era avvenuto nel 1964 bisogna aspettare due decenni per vedere prosperare esperimenti incanalati nel linguaggio di tecniche americane ed europee legate alla contemporaneità.

In specifico, sul piano tecnico-estetico l'effettivo approccio alla danza contemporanea in Giappone avviene a partire dagli anni '80 attraverso l'impatto con il Tanztheater tedesco e il filtro della *Nouvelle danse française*.

*La nascita della danza contemporanea giapponese:
Teshigawara Saburō e Pina Bausch*

Nonostante l'ampia distribuzione e ramificazione della nuova danza giapponese, non è semplice individuarne un delineamento esatto. Norikoshi Takao tenta di tracciare un quadro nella sua guida alla danza contemporanea pubblicata nel 2003,⁵ che oltre a presentare le formazioni straniere, dedica attenzione alla scena giapponese coeva. L'esordio del critico punta sul problema delle fonti, che fino allora si limitavano solo a periodici, riviste o giornali. Si potevano attingere informazioni riguardo al fenomeno consultando soprattutto i siti web dei singoli gruppi o solisti, puntualmente inseriti nella rete informatica, oppure il sito del JCDN (Japan Contemporary Dance Network).

Norikoshi pone il 1986 come "primo anno della danza contemporanea in Giappone" e individua due personaggi che rinnovano la prospettiva di fare danza, provocando l'ingranamento del cambiamento e inducendo l'ambiente giapponese a una nuova consapevolezza: Teshigawara Saburō 勅使川原三郎 (n. 1953) e Pina Bausch (1940-2009).⁶

Il debutto del 1986 in Giappone di Pina Bausch e il suo Tanztheater Wuppertal è rimasto un evento leggendario. Tenuta ancora oggi in alta considerazione, la madre del teatrodanza ha esercitato un fortissimo impatto sul pubblico e sull'ambiente della danza con i suoi crudi ritratti di vita della nostra società ammorbata dalla incomunicabilità, mettendo in scena *Le Sacre du Printemps* (1975), *Café Müller* (1978) e *Kontakthof* (1978).

L'altro evento, che contribuisce al ridisegnarsi dell'arte tersecorea, si svolge, invece, oltremare in Francia: il successo riscosso da Teshigawara Saburō al concorso coreografico internazionale di Bagnolet (Concours International de Chorégraphie de Bagnolet), prima competizione straniera in cui un giapponese vince un premio speciale.

⁵ Norikoshi Takao, *Kontemporarī dansu. Tettei gaido* (La danza contemporanea. Guida completa), Tōkyō, Sakuhinsha, 2003.

⁶ *Ibidem*, p. 6, 9.

Il terzo evento avuto luogo sempre in quell'anno, è la scomparsa di Hijikata Tatsumi,⁷ a cui consegue una iniziale fase di decentramento dell'arte del *butō*.⁸

Insignito di diversi riconoscimenti, Teshigawara è oggi un coreografo attivo e conosciuto a livello mondiale. Di formazione classica, inizia la sua carriera prima da solista nel 1981 e dopo 4 anni fonda insieme a Miyata Kei 宮田佳 la compagnia KARAS. Il corifeo della danza contemporanea giapponese ha realizzato nel '94 e '95 coreografie per il Ballett Frankfurt sotto invito di William Forsythe, dopo essere stato il primo giapponese a entrare all'Opéra de Paris per dirigerne la compagnia. La sua aspirazione ad oltrepassare le barriere della classificazione, dell'identità nazionale, dei generi artistici porta il danzatore a rispecchiare la forza motrice della cultura globale dell'era elettronica. Le sue sperimentazioni sul rapporto spazio-corpo performativo, illuminazione scenica e musica, scegliendo il punk o la noise, erano considerate in quegli anni un passo verso l'innovazione.

Osservando come la danza contemporanea detona soprattutto grazie all'apparizione nel panorama coreutico di Teshigawara, Norikoshi, il quale tra l'altro è un suo ex-allievo, colloca questa figura all'epicentro della nuova espressione e intravede nella sua soluzione coreografica una tale forza di rinnovamento che lo affianca persino alla figura di Hijikata.⁹ L'affermazione del coreografo a Bagnolet assume un significato al di là dell'evento in sé, fino a provocare un'incisiva trasformazione e a stimolare un'inversione di tendenza della danza in atto in quel periodo, rivoluzionando la coscienza degli operatori di nuova generazione su cui egli esercita un forte impatto. L'opera presentata in tale occasione è *Kaze no sentan* 風の尖端 (All'apice del vento, 1986). Secondo Norikoshi, tale performance differiva completamente dal contesto di danza sviluppatosi fino ad allora.¹⁰ Egli pone in luce come sin allora fosse prevalsa una impostazione e tendenza a distinguere il corpo giapponese e la sua estetica da quella occidentale, come avviene accentuatamente nel *butō* sancito da Hijikata Tatsumi. La coreografia di Teshigawara presenta un corpo che non ha nazionalità, né appartenenza, riducendo così quella differenza che tanto caratterizza l'avanguardia autoctona. Norikoshi pone in evidenza che il danzatore giapponese era stato accolto e accettato dall'Occidente come “uno che danza come noi [occidentali]”. Il punto di svolta della rinnovata percezione e visione del corpo in movimento, che il coreografo rappresenta, è il

⁷ Vedasi capitolo primo del presente volume.

⁸ Sul declino dell'avanguardia giapponese vedasi K. Centonze, “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘*nikutai*’ in Murobushi Kō”, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni* 1 (0), ottobre 2009, pp. 163-164. <http://danzaericerca.cib.unibo.it/article/view/1624>.

⁹ Norikoshi Takao, *Kontemporarī dansu*, cit., pp. 10-11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

superamento dell'ossessione di dover danzare come un *gaijin* (straniero), o di dover manifestare un corpo orientale.

Ormai non è più necessario aspirare a “saper danzare come un'occidentale”. Né è necessario descrivere un corpo orientale come nel *butō*.¹¹

Il danzatore sancisce, dunque, l'affrancamento da un complesso che sembra aver pesato sulla vecchia generazione coreutica, liberando soprattutto i giovani danzatori avviatisi verso la ricerca di una nuova identità, una specie di riscatto dopo una lunga stasi creativa, che aveva quasi paralizzato la scena giapponese dalla seconda metà degli anni '70.¹²

Teshigawara esplicitamente pone le distanze tra la sua arte e il *butō*. In passato ha comunque tentato di frequentare una volta lo studio del maestro Ōno Kazuo, ma abbandona presto l'idea preferendo la sua educazione classica e di pantomima, quest'ultima assorbita attraverso il maestro Oikawa Hironobu 及川廣信.¹³ Il suggestivo universo delle sue coreografie come lo splendido assolo *Miroku* ミロク (*Miroku*, 2007) presentato al Shinkokuritsu gekijō, e lo stupefacente controllo che esercita sul suo corpo appare del tutto diverso dall'estetica del grottesco pertinente alla danza *butō* degli anni '60, '70. A una primo sguardo la sua esperienza, la sua profondità e il suo senso estetico, che obbediscono al rigore dei corpi coreografati, richiamano la concezione europea di danza contemporanea.

Il corifeo della danza contemporanea affascina per la sua capacità di creare delle atmosfere in scena che sensibilmente sono prodotte da uno specifico uso del corpo che scolpisce un tempo differito e uno spazio percettivo. In ogni caso, ritengo che il peculiare senso estetico di cui Teshigawara è dotato nel plasmare il suo universo scenico quanto la sua tecnica lambiscano la dimensione forgiata dalla tipica concezione del tempo e dello spazio coltivata nella pratica *butō*.

Corpi tra Giappone e Francia

Di grande rilievo è la relazione che persiste tra i più apprezzati artisti della scena giapponese e il Concours International de Chorégraphie de Bagnolet, che

¹¹ *Ibidem*.

¹² Riguardo l'affermazione della danza contemporanea giapponese all'estero vedasi anche il commento di Suzuki Yukio in K. Centonze, “Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, in K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 122-128.

¹³ Per Ōno e Oikawa vedasi capitolo primo del presente volume.

nel 1995 viene rinominato Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, che trova il suo corrispettivo nella piattaforma ubicata dal 1991 al 1994 a Tōkyō e dal 1996 a Yokohama. Accanto al Toyota Choreography Award, che fin dal 2001 propone ogni anno a Yokohama un importante concorso per giovani danzatori, queste piattaforme occupano un ruolo determinante nella promozione di artisti giapponesi, a cui conferiscono un riconoscimento di rilievo non solo tra la critica giapponese, ma anche tra il pubblico straniero.

Nella storiografia offerta da Kamizawa Kazuo una grande attenzione è dedicata alla danza contemporanea francese, e all'intreccio tra essa e il *butō*.¹⁴

In larga parte promossa come forma di ricerca da Carolyn Carlson, si è formata tra gli anni '70 e '80 in Francia la *Nouvelle danse française*, che si propone come un'ondata di cambiamento all'insegna dell'avanguardia e di una teatralizzazione della danza, liberandosi dall'istituzione accademica. Nel corso degli stessi anni i contatti tra gli ambienti di danza giapponese e francese diventano sempre più fitti, e lo scambio di impressioni e influssi fra i due paesi viene alimentato dalla presenza di artisti giapponesi ai festival francesi – come quello di Montpellier – e viceversa. Il legame fra la danza francese e quella giapponese si esplicita attraverso influssi reciproci, vale a dire il *butō* che stimola la *Nouvelle danse française*, la quale a sua volta indirizza, insieme a Pina Bausch, la danza giapponese verso un regime di danza contemporanea.

Senza dubbio, nella storia di diffusione del *butō* in Europa, il ruolo svolto dalla Francia risulta predominante. È nel 1978 che la produzione artistica dello stesso Hijikata debutta al Festival d'Automne attraverso la figura di una delle sue allieve più rappresentative Ashikawa Yōko 芦川羊子 in un momento storico in cui la danza del fondatore ha subito una sorta di metodizzazione.

Il *butō* che viene esibito sulla scena francese è una danza ormai sottoposta alla trasformazione storica, una danza che ha subito un processo di sofisticazione, stilizzazione, estetizzazione, e che, per certi versi, non rispecchia in termini coreologici quella ribellione anarchica, che pertiene al *nikutai*, perpetrata negli anni '60. Le figure prevalenti, che mediano l'immaginario che si creerà intorno al *butō* e ne determinano un certo indirizzo di ricezione culturale, sono Carlotta Ikeda カルロッタ池田 (n. 1941), Murobushi Kō 室伏鴻 (n. 1947) e Amagatsu Ushio 天児牛大 (n. 1949), danzatori che scelgono o definitivamente, come nel caso della Ikeda, o temporaneamente, come nel caso di Murobushi, di stabilirsi in Francia contribuendo alla diffusione della rivoluzionaria forma giapponese, stimolando a loro volta il rinnovamento del-

¹⁴ Sull'influsso del *butō* sulla danza contemporanea francese vedasi Kamizawa Kazuo, *Nijūsseiki he no buyōron*, Tōkyō, Taishūkan shoten, 1996, pp. 136, 138. Kamizawa sottolinea inoltre l'importante influsso esercitato da Pina Bausch sul mondo contemporaneo francese, che si discosta dall'astrattismo americano di Merce Cunningham: vedasi *ibidem*, p. 136.

la nuova danza del paese ospitante. Accanto a questi artisti troviamo anche la figura di Tanaka Min 田中泯 (n. 1945), il quale si ispira all'arte di Hijikata e appare nel 1978 allo stesso Festival d'Automne a cui era stata invitata la Ashikawa. Il gruppo al maschile Sebi 背火, diretto da Murobushi, e il gruppo femminile Ariadone アリアドネ della Ikeda debuttano nel 1978 con la coreografia di Murobushi *Le Dernier Èden* a Parigi (Nouveau Carré Silvia-Monfort), segnando l'inizio di una lunga e fertilissima carriera all'estero dei due partner artistici. Amagatsu Ushio con il suo raffinato gruppo Sankai Juku 山海塾, che contribuisce fortemente alla formazione di un'immagine *butō* rielaborata e rimaneggiata,¹⁵ approda in Francia nel 1980 durante il Festival di Nancy, dove 9 anni prima nel 1971 debuttò la cultura dell'*angura* アングラ con il Tenjō sajiki 天井棧敷 diretto da Terayama Shūji 寺山修司.¹⁶ L'estremo fascino esercitato sul pubblico dal gruppo di Amagatsu in tale occasione lo porta ad essere invitato anche al Festival d'Avignon nello stesso anno. Dal 1982 il Théâtre de la Ville commissiona ai Sankai Juku ben 10 produzioni che segneranno la storia del *butō* conosciuto in Europa e anche negli Stati Uniti.

La fondamentale presenza di Ōno Kazuo alla XIV edizione del Festival di Nancy (1980)¹⁷ produce a sua volta un'idea di *butō* del tutto originale, che si configura in relazione all'universo coreutico emanato da questo artista consacrato alla poesia della danza. Non si può prescindere dalla figura di questo danzatore nel considerare la diffusione del *butō* in Occidente e l'immagine che all'estero non solo il pubblico, ma anche gli operatori del campo si sono creati di questa danza.

Nell'analizzare il rapporto e gli scambi tra i due paesi, emerge però un problema storico importante che concerne l'ermeneutica del fenomeno giapponese e la sua ricezione in Occidente attraverso il filtro della Francia. Diversi miti sono stati creati soprattutto al livello giornalistico, tra cui il nesso con la bomba atomica. L'articolo pubblicato il 24 ottobre 1978 su *Le Monde* (scritto da M. M.) dopo il debutto di Ashikawa Yōko al Festival d'Automne, lancia parole chiave come la morte associata all'olocausto di Hiroshima, all'apocalisse, griglie interpretative che ancora oggi riecheggiano da diversi studi che vogliono leggere l'origine della danza di Hijikata come reazione ai bombardamenti atomici. Come ho trattato in diversi altri miei scritti, il corpo

¹⁵ Su Sankai Juku vedasi K. Centonze, "Tamago o tateru koto kara – Unetsu", *Biennale News*, nr. 3, Venezia, giugno 2000.

¹⁶ Vedasi capitolo quarto del presente volume.

¹⁷ Questo festival, diretto da Lew Bogdan, si pone nella storia del *butō* in maniera determinante. Il riconoscimento ottenuto in Europa innesca quel processo di riscatto dalla situazione di marginalizzazione nel paese d'origine. Oltre a Ōno ed il Sankai Juku, il gruppo di spedizione comprendeva i danzatori Kasai Akira 笠井叡 (n. 1943), Uesugi Mitsuyo 上杉満代 (n. 1950) e Tanaka Min. Per il primo tour europeo di Ōno Kazuo (11 maggio-8 giugno 1980), incluso il festival di Nancy, vedasi l'annotazione diaristica di Ichikawa Miyabi in Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, Tōkyō, Keisō shobō, 1983, pp. 141-159.

morto nell'*ankoku butō* non nasce come vessillo delle gravissime tragedie di Hiroshima e Nagasaki durante la seconda guerra mondiale, ma si riallaccia a una tradizione ben più complessa fatta di riti e letteratura, radicata nella storia culturale del Giappone premoderno. In questo caso gioca un ruolo importante il termine *karada*.¹⁸ Senza dubbio le avanguardie giapponesi degli anni '50 e '60 sono una risposta del dopoguerra, ma nel caso della prima generazione della danza *butō* si crea per lo più un sentimento anti-americano indirizzato verso l'occupazione militare e culturale che segue alla tragedia.

Oltre ai molteplici workshop tenuti in paesi come l'Italia, Iwana Masaki 岩名雅記 (n. 1945) apre la sua scuola La Maison du Butoh Blanc a Réveillon, dove si formano giovani danzatori come Camille Mutel che a loro volta danno vita a forme di danza individuale.

A partire dalla seconda metà degli anni '80 le manifestazioni che si tengono in Giappone vedono come ospiti esponenti della *Nouvelle danse*, tra i quali Philippe Decouflé (n. 1961) e Maguy Marin (n. 1951), la quale debutta nel 1984 nell'Arcipelago con *MayB*, opera icastica dell'integrazioni di elementi occidentali con l'estetica *butō*.¹⁹

Un'importante evento è il Yokohama Art Web, tenutosi nel 1989 in occasione del centenario della città e del 130esimo anniversario dell'apertura del suo porto. Il festival ha accolto ospiti come Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal, l'esponente della *Nouvelle danse* Daniel Larrieu (n. 1957), il gruppo belga Rosas di Anne Teresa de Keersmaecker (n. 1960), che oggi risulta essere un'altra importante matrice di ispirazione, e la compagnia spagnola La Fura dels Baus, che, a mio avviso, sono un paradigma per la contaminazione fra le forme occidentali e il *butō*. La danza giapponese era delegata a Teshigawara, e agli artisti *butō* Byakkosha 白虎社, Ehara Tomoko 江原朋子 e Yonei Sumie 米井澄江.²⁰

Anche oggi possiamo assistere a numerosissime coproduzioni come *BBK Danseuse sans Frontières*, la collaborazione del 2008 all'università Keiō (Hiyoshi) tra Murobushi, Boris Charmatz (n. 1973) e Bernardo Montet (n. 1957). Inoltre il rapporto fra il Festival di Bagnolet e la piattaforma di Yokohama, che seleziona ancora oggi esponenti della danza giapponese che ne determinano la storia contemporanea, dimostra come i due paesi procedano in uno stretto legame. Tutta la danza francofona accolta generosamente nell'Arcipelago simboleggia la stima nutrita dal pubblico e parte della critica

¹⁸ Vedasi capitolo primo del presente volume.

¹⁹ Sulla presenza della danza francese in Giappone vedasi Norikoshi Takao, *Kontemporari dansu*, cit., pp. 11-12, 50-51.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

giapponese, che guarda con favore coreografi come Jérôme Bel (n. 1964) e Xavier Le Roy (n. 1963). Non manca il fervore dimostrato verso la scena belga, per la precisazione fiamminga, rappresentata oltre che da Anne Terese de Keersmaker, da Jan Fabre (n. 1958) e Alain Platel (n. 1959).

Il problema delle definizioni

Il termine danza contemporanea, o *contemporary dance* si rende in giapponese letteralmente con la trasposizione fonetica della parola inglese, コンテンポラリー・ダンス (*kontenporarī dansu*) – definizione che si incontra comunemente –, mentre la traduzione semantica *dōjidai buyō* 同時代舞踊 compare raramente in testi concernenti la danza contemporanea.

In *Nijūisseiki he no buyōron* (Teoria della danza verso il XXI secolo), pubblicato nel '96, Kamizawa Kazuo sembra non ricorrere quasi mai al termine *kontenporarī dansu*. Nella sua storiografia incontriamo dei tecnicismi ancora più particolareggiati. Egli discute all'inizio del suo studio le definizioni parallele nelle diverse lingue, preferendo in giapponese l'espressione *gendai dansu* 現代ダンス, in quanto sembra riflettere di più la definizione di *dansu kontanporennu* ダンス・コンタンポレンヌ, che conserva la trascrizione dal francese, vale a dire *danse contemporaine*, considerando l'importanza che, secondo il critico, svolge il fenomeno francese nel contesto europeo.²¹

Nell'analisi che egli sviluppa sul movimento newyorkese, comunque, si avvale del termine di *posuto modandansu* ポスト・モダンダンス, dove appare, oltre tutto, la scelta di scrivere *modan dansu* (danza moderna) in una parola sola.²² Una delle rare volte in cui fa ricorso alla definizione *gendai buyō* 現代舞踊 è in riferimento alla danzatrice Carolyn Carlson, che viene presentata come la madre del *furansu no gendai buyō* フランスの現代舞踊 (danza contemporanea francese), e più avanti si legge *gendai dansu* a proposito della tecnica classica che valica le proprie barriere divenendo contemporanea, vale a dire ciò che Kamizawa definisce *kontenporarī to iu barea* コンテンポラリーというバレエ ossia il balletto cosiddetto contemporaneo (per esempio, quello di Maurice Bejart).²³

Per quanto riguarda l'attualità in Giappone Kamizawa dedica un capitolo alla riteorizzazione del *butō* presentando i danzatori Iwashita Tōru 岩下徹 e Iwana Masaki. Si può notare come in alcuni contesti Kamizawa opti per la tra-

²¹ Kamizawa Kazuo, *Nijūisseiki he no buyōron*, op. cit., pp. 3-4. Per l'uso del termine *dansu kontanporennu*: *asibidem* pp. 135-136.

²² *Ibidem*, p. 60.

²³ Per il termine *gendai buyō* vedasi *ibidem*, p. 144, per *gendai dansu* p. 188.

sposizione in *katakana* del termine *butō*.²⁴ Il critico osserva come il *New York Times*, trattando la danza giapponese, dia voce alla visione che i newyorkesi abbiano di essa, indicando tre tipi di *butō*. Il primo è definito *dentōtekina butō* 伝統的な舞踏 (il “*butō* tradizionale”) e abbraccia la danza di Hijikata rappresentata all'estero da Ashikawa Yōko e il gruppo Hakutōbō 白桃房, fondato dalla stessa. Il secondo è la danza di Yamada Setsuko 山田せつ子, che viene definita *posuto butō* ポスト・ブトー (post-*butō*). Mentre il terzo tipo di *butō* sembra esser rappresentato da Teshigawara Saburō, la cui arte viene additata come high-tech *butō* ハイテク・ブトー. Per Kamizawa tali definizioni sono un arguto gioco di parole, ed egli aggiunge che non vi sono specificate le rispettive spiegazioni.²⁵

Ci troviamo nel vivo della intricata questione delle definizioni per quanto riguarda l'ambito delle forme attuali di danza in Giappone.²⁶ È importante tenere in considerazione che, di per sé, risulta difficile incasellare l'arte dell'effimero, e che, soprattutto oggi, è impossibile scindere in generi un fenomeno la cui natura ibrida nasce proprio dalla loro fusione. Possiamo, però, verificare come il caso giapponese preservi ulteriori complicazioni e soluzioni per quanto riguarda la definizione di “danza contemporanea”, anche se, per l'appunto, non è l'unico caso culturale in cui ci siano delle indeterminazioni di categoria. Un esempio emerge dall'incontro tra Pina Bausch e Marinella Guatterini, in cui viene discussa la parola tedesca *Tanztheater*.²⁷

Diversi studiosi si sono interrogati sulla cifra del fenomeno di categorizzare il contemporaneo, e uno dei pionieri di tale indagine è Ichikawa Miyabi. Nel 1983 lo studioso di danza cerca di rendere più circoscrivibile il fenomeno della danza contemporanea in Giappone e nell'Occidente con il suo intervento “*Posuto modan dansu to butō*” (La *post-modern dance* e il *butō*) per il periodico *Teatoro*.

Vorrei iniziare, innanzi tutto, dal significato di *gendai buyō*. Ora, non si può definire danza “contemporanea” tutta la danza che accade nel presente. Piuttosto si dovrebbe definire tale danza, danza che “ha luogo” nel presente. Nessuno considera danza contemporanea la danza del *kabuki* [*kabuki buyō*] o il balletto classico.²⁸

²⁴ *Ibidem*, per il termine *butō* in *katakana* vedasi pp. 60, 78.

²⁵ *Ibidem*, pp. 222-224.

²⁶ Cfr. anche Yoshida Yukihiko, “Jisedai wo ninau modan: kontenporarī no wakatetachi. *Dansu Korokiumu* wo megutte” (La nuova generazione che porta in spalla il moderno: i giovani danzatori contemporanei. Sul *Dance Colloquium*), in *Corpus*, n. 2, maggio 2007, pp. 39-40.

²⁷ Vedasi Marinella Guatterini (a cura di), *Discorsi sulla danza. Cinque incontri. Pina Bausch, Lucinda Childs, Mats Ek, Jean-Claude Gallotta, Martha Graham Dance Company*, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 13-14.

²⁸ Ichikawa Miyabi, “*Posuto modan dansu to butō*”, in *Teatoro*, nr. 479, gennaio 1983, p. 90.

Ichikawa prosegue scrivendo che lo stesso discorso vale altrettanto per il teatro contemporaneo (*gendai engeki* 現代演劇) e l'arte contemporanea (*gendai bijutsu* 現代美術), che per essere tali non è sufficiente il loro accadimento nel presente.²⁹

In questo saggio l'espressione usata per additare "danza contemporanea" è sempre *gendai buyō*, mentre non compaiono denominazione come *kontenporarī dansu* o *dōjidai buyō*. Inoltre è interessante notare che Ichikawa, a differenza di Kamizawa, scrive *modan dansu* モダン・ダンス scindendolo in due parole.

Nella sua delucidazione, Ichikawa individua due fattori indispensabili che determinano l'identità della danza contemporanea:

- 1) *dōjidaisei* 同時代性, ovvero il carattere di contemporaneità
- 2) *kakushinsei* 革新性, ovvero il carattere di rivoluzionarietà³⁰

Seguendo il profilo fornito dallo studioso, il *gendai buyō* manifesta come connotazione decisiva la ribellione contro la danza conservatrice intesa come espressione del vecchio sistema, oltre a fungere da riflesso della società coeva e ad essere sotteso dalla sensibilità e politica contemporanea. E in quanto ribellione, il *gendai buyō* implica una impetuosa e inevitabilmente avventata passione, che non può obbedire alla ragione.³¹

Sempre secondo Ichikawa, le forme di *gendai buyō* che hanno come caratteristica la contemporaneità e la rivolta sono classificabili sotto le etichette di *post-modern dance* e di *butō*. Entrambi si sono sviluppati negli anni '60, calcando il palcoscenico di festival internazionali e concentrando su di sé l'interesse dell'ambiente della danza di tutto il mondo. Citando artisti come Pina Bausch e Reinhild Hoffmann (n. 1943), Ichikawa afferma, che se dovesse aggiungere alla danza contemporanea un terzo filone, esso sarebbe il teatrodanza tedesco che si inserisce nella corrente negli anni '70.³²

A distanza di venti anni, Norikoshi riprende in mano la questione della denominazione di categoria e giunge alla conclusione che non esista una definizione che possa coprire in maniera esaustiva la danza formatasi a partire dagli anni '80, poiché essa è frutto di operazioni intermediali che varcano la soglia dei settori artistici.

[...] non esiste in sé una "esatta definizione di *kontenporarī dansu*".
 [...] persino [nei testi degli] studiosi definiti specialisti del campo c'è scritto: in

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² Cfr. anche Ichikawa Miyabi, *Buyō no kosumorojī*, cit., p. 161. Vedasi capitolo primo del presente volume.

sostanza, [essa è] “qualcosa che non è danza classica, e neanche danza moderna, [una danza] in un certo senso nuova, una danza del genere”. Non c’è una grande differenza con il termine di UFO [...].³³

Quando all’orizzonte sono apparsi i primi sintomi della contemporaneità coreutica non persisteva una coscienza o strumentazione critica che scindesse il contemporaneo dal moderno nella danza.

Ma la questione risale a prima che sorgesse la danza contemporanea. Infatti, la stessa situazione di imprecisione si era verificata già con il significato di *modan dansu*. Il critico sottolinea che nella sua fase iniziale quest’ultima corrente era altrettanto circondata da un’aura di vaghezza e, così, anche la danza moderna, affetta da ambiguità e indeterminatezza nel campo analitico, era soggetta alla via negativa: “un certo tipo di danza nuova che non è né danza classica, né *show-dance*”.³⁴

L’uso semplicistico del termine tecnico ha avuto come conseguenza il fatto che, fino alla seconda metà degli anni ’80, le opere sperimentali erano definite in Giappone *modan sakuhin* モダン作品 (pezzi moderni). Norikoshi specifica che in diverse storiografie della danza i termini *modan* (moderno) e *kontenporarī* (contemporaneo) vengono usati indiscriminatamente.³⁵

Considerando che la *post-modern dance* nasce proprio in antitesi alla danza moderna, rifiutandone la struttura e il pathos, risulta piuttosto evidente che definire una performance contemporanea “pezzo moderno” implica una contraddizione in termini. Manca, dunque, una linea direttiva che possa favorire una capacità di speculazione sull’oggetto in osservazione.

Norikoshi fa notare come il campo degli studi letterari sia dotato di una divisione più precisa, denotando il moderno con *kindai bungaku* 近代文学 e il contemporaneo con *gendai bungaku* 現代文学.³⁶ Effettivamente, dall’ambiguità di definizione sembra essere affetta soprattutto l’area della danza, mentre altri campi culturali, come l’arte contemporanea (*gendai bijutsu*) o la musica contemporanea (*gendai ongaku* 現代音楽), dispongono di una sorta di identità riconosciuta.

L’esperienza che segna una presa di coscienza del nuovo fenomeno, secondo Norikoshi, si concretizza solo nel 1989 con la manifestazione Yokohama Art Web. Con una raffigurazione così diversificata, il festival del 1989 ha presentato le proposte in fermento nell’ambiente della danza di ricerca, ed ha offerto una immagine della contemporaneità così netta che, dopo un simile quadro, i critici giapponesi non potevano evitare di avvalersi dello specifico

³³ Norikoshi Takao, *Kontenporarī dansu*, cit., p. 8.

³⁴ *Ibidem*. Cfr. anche Yoshida Yukihiko, “Jisedai wo ninau modan:kontenporarī no wakateta-chi”, cit., pp. 34-41.

³⁵ *Ibidem*, p. 9.

³⁶ *Ibidem*.

termine di *kontenporarī dansu* e ignorarne la sostanziale differenza.³⁷

Cercando di comparare la terminologia usata da diversi autori giapponesi in riferimento alla danza contemporanea, quindi al di là dei sottogeneri che accoglie, potrei riassumere che indicativamente si può rendere danza contemporanea con i seguenti termini:

	コンテンポラリー・ダンス
Danza contemporanea	現代舞踊
↓	同時代舞踊
Contemporary dance →	現代ダンス
	ダンス
	ダンス・コンタンポレンヌ

Il termine più comunemente usato e in un certo senso più generico, a parte la parola *dansu* (danza), è *gendai buyō*. Ma un nodo, che vorrei porre in evidenza, potrebbe risultare dal fatto che nella categoria *gendai buyō* rientra anche la danza espressionista, importata negli anni venti in Giappone da Ishii Baku 石井漢 (1886-1962) ed Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900-1977). Eguchi è stato, fra l'altro, fondatore del periodico specializzato *Gendai buyō* 現代舞踊, pubblicato tra il 1953 e il 1972, che lambisce argomenti di spettacoli e tecniche prettamente moderni.³⁸

Kontenporarī dansu o butō?

Ci troviamo in una situazione in cui la stessa critica coreutica oscilla o esita nel disegnare dei contorni soprattutto degli ultimi trenta anni. Ma si deve tenere conto che nel caso giapponese si aggiunge il dibattito sul distinguo tra danza contemporanea e *butō* e sulla loro separazione di genere.

Takagi Kōichirō, produttore del Tōkyō Contemporary Dance 2001 Committee, adduce la seguente presentazione in occasione della manifestazione *Frammenti di danza. Tokyo Contemporary Dance 2001* tenutasi a Roma in ottobre di quell'anno, ribadendo la posizione di rilievo occupata da Teshigawara Saburō:

Quando si parla di danza contemporanea giapponese si pensa al Butō, soprattutto dopo l'entrata in scena del gruppo Sankaijuku nel contesto europeo a partire dagli anni '80, un ingresso che ha generato positive ripercussioni nel mondo della danza contemporanea. Sono diversi anni, tuttavia, che in Giappone si manifesta la ten-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Eguchi Takaya (a cura di), *Gendai buyō*, Gendai buyōsha, 1953-1972.

denza a privilegiare stili individuali indipendenti dal Butō. E in tal senso non va dimenticata la comparsa di artisti che hanno dato inizio a tecniche e stili originali come Saburō Teshigawara, Dumb Type etc.³⁹

L'intervento denota una differenziazione tra la danza contemporanea giapponese e l'espressione del *butō*.

Se rivolgiamo lo sguardo andando indietro nel tempo, possiamo capire come tale divisione non fosse per niente implicita o chiara, e che con l'avanzare della critica della danza inizia a profilarsi una presa di posizione più accorta. Uno sviluppo della linea analitica si può ravvisare, per esempio, in Ichikawa Miyabi. Nel suo articolo del '83 su *post-modern dance* e *butō*, la categoria di *gendai buyō* abbraccia entrambe le forme di danza, e il *butō* viene presentato come parte integrante del *gendai buyō*. Anzi, l'autore fa intendere che esponenti della scena *butō* come Tanaka Min e Iwana Masaki potrebbero essere considerati rappresentanti della *post-modern dance* in Giappone.⁴⁰

Negli anni '90 si manifesta una osservazione più oculata dei due fenomeni, e viene tracciata una linea di demarcazione, a cui consegue la ripartizione in diverse categorie. Infatti, un successivo articolo di Ichikawa, "Contemporary Dance and Butoh" del 1996, riporta due sezioni.⁴¹ La prima è dedicata al *gendai buyō*, dove egli annovera tra gli altri il gruppo polivalente *damutai-pu* ダムタイプ (*dumb type*), i Papa Tarafumara パパ・タラフマラ (Pappa Tarahumara), guidati dal 1982 da Koike Hiroshi 小池博史 (n. 1956) il quale coniuga danza, teatro e arti visive in una raffinata elaborazione scenica, e la compagnia Leni Basso レニ・バツソ di Kitamura Akiko 北村明子. La seconda parte è riservata al *butō*, dove vengono menzionati tra gli altri gli stessi danzatori, Tanaka Min e Iwana Masaki, che erano stati presentati nell'articolo pubblicato 13 anni prima sotto l'etichetta di *gendai buyō*.⁴²

La più drastica nel separare la forma del *butō* dalla *kontenporarī dansu* sembra essere Kuniyoshi Kazuko. In una sua breve analisi la studiosa prende in esame la *gendai no kontenporarī dansu* 現代のコンテンポラリー・ダンス (danza contemporanea del presente), vale a dire quella sviluppatasi negli ultimi anni, che, oltre a riflettere la sensibilità attuale, porta come tratto distintivo lo stretto legame che essa intrattiene con il mercato della danza.⁴³ La critica arguisce, riguardo al fatto di poter considerare il *butō* come danza

³⁹ *Frammenti di Danza. Tokyo Contemporary Dance 2001*, catalogo dell'omonima rassegna, 18 ottobre, Teatro Greco, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 2001, p. 4.

⁴⁰ Ichikawa Miyabi, "Posuto modan dansu to butō", cit., p. 92.

⁴¹ Ichikawa Miyabi, "Contemporary Dance and Butoh", in *Theatre Year-Book 1996. Theatre in Japan*, Tōkyō, I.T.I. Japan Centre, 1996, pp. 80-86.

⁴² *Ibidem*, p. 85.

⁴³ Kuniyoshi Kazuko, *Yume no ishō. Kioku no tsubo. Buyō to modanizumu. Dance and Modernism*, Tōkyō, Shinshokan, 2002, pp. 195-196.

contemporanea, che un tempo la visione in Giappone differiva da quella di vari paesi stranieri. Nella prima fase di diffusione del *butō* all'estero, esso si era presentato agli occhi del pubblico straniero come danza contemporanea, perché appariva durante i festival connessi al grande mercato della danza. Ma, come pone in evidenza Kuniyoshi, il *butō* non si basa su tale principio: in origine esso si oppone alla società consumistica, e si separa dai meccanismi di mercato.⁴⁴

Partendo dal presupposto che il carattere stesso del *butō* è duttile, in quanto esso sorge da un incrocio di espressioni diverse, vorrei porre l'attenzione sulla difficoltà nel distinguere le due forme. La complessità aumenta se consideriamo nella *kontenporarī dansu* il fitto intreccio tra i diversi generi di danza, indirizzata verso novità e sperimentazioni in continua elaborazione. D'altro canto, anche l'attuale configurazione del *butō* è animata da componenti alla scoperta di formulazioni alternative, che nascono per lo più dall'intersezione tra stili apparentemente contraddittori, come nel caso dell'*ikebana butō* 生け花舞踏 di Hatori Tomohiro 羽鳥智裕, connubio tra l'arte di disporre i fiori e danza, o il *butō raten* 舞踏ラテン (Latin *butō*) di Hibiki Mika 響みか, la quale rilegge la danza latina in chiave del tutto sorprendente.

Un altro fattore da aggiungere sono le numerose collaborazioni fra gli artisti *butō* e quelli contemporanei, testimoniando il fluido intersecarsi fra nuova e vecchia generazione che vige nell'ambiente della danza in vivace comunicazione con altri ambiti.

La posizione di rilievo che il *butō* occupa nella scena contemporanea è palpabile. Esso è la fondamentale e determinante condizione da cui la danza contemporanea giapponese non può prescindere. Inoltre, è importante tenere presente che, mentre l'Occidente e il suo ambiente della danza contemporanea veniva a contatto con questa nuova e originale formulazione coreutica, e ne subiva l'indiscutibile influsso, il Giappone necessitava a sua volta di nuovi stimoli al di là del *butō*.

Molti rappresentanti del ambiente della danza contemporanea provengono da una educazione o esperienza *butō* volgendo verso innovazioni tecnico-estetiche e attuando delle operazioni performative che per diversi tratti definirei contemporanee. Tra gli esponenti che oggi danno vita a formule contemporanee discostandosi da quella *butō* possiamo menzionare Itō Kim 伊藤キム, il quale si forma con Furukawa Anzu 古川あんず (1952-2001), una ex componente della famosissima compagnia *butō* Dairakudakan 大駱駝館 diretta da Maro Akaji 磨赤兒 (n. 1943). Negli anni successivi Itō collabora con la danzatrice *butō* Mizelle Hanaoka ミゼール花岡, a sua volta una ex danzatrice degli Ariadone, la quale è conosciuta anche sotto il nome di Yoshioka Yumiko 吉岡由美子. Itō Kim, nato nel 1965, inizia ad esercitare la sua danza

⁴⁴ *Ibidem*, p. 196.

nel '85 lavorando nello strip-club Modern Art di Shinjuku, dove si esibivano spesso danzatori *butō*, tra cui un allievo di Furukawa Anzu, che gli presenta la maestra. Tra gli anni '70 e '80 molti artisti *butō* apparivano in locali notturni per guadagnarsi da vivere, di conseguenza il *butō* si incrociava con una sorta di strip-dance, o almeno di danza di intrattenimento. La stessa Motofuji Akiko 元藤燐子 (1928-2003), danzatrice e moglie di Hijikata Tatsumi, gestiva diversi locali tra cui il famoso Shōgun 将軍. Anche se Itō stava partecipando ai workshop tenuti da Teshigawara Saburō, diventa allievo della Furukawa, entrando a far parte della sua compagnia. Nel '95 si rende indipendente formando la propria compagnia, per la quale sceglie il nome Kagayaku mirai 輝く未来 (The Glorious Future) al fine di contrapporre la luminosità alle profonde tenebre dell'*ankoku*. Nel 1996 il suo gruppo riceve il premio al concorso Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis per la sua coreografia *Dead or Alive-Body on the Borderline*.

Il danzatore, il cui segno distintivo è la benda che porta dopo aver perso in un incidente l'occhio destro, punta molto sulla sua vis ironica. Nel 2005 Itō presenta la sua coreografia *Kinjiki* 禁色 (Colori proibiti), una fresca versione "pop" del omonimo duo di Hijikata Tatsumi e Ōno Yoshito del 1959, in cui Itō danza insieme a un altro rappresentante rinomato della scena contemporanea, Shirai Tsuyoshi 白井剛 (n. 1976).⁴⁵ Importanti inoltre sono le sue collaborazioni con Kasai Akira come il *The Galaxy Project* realizzato nel 2002.

Numerosi artisti che dominano attualmente il panorama della danza contemporanea provengono dalla compagnia di Itō: Kuroda Ikuyo 黒田育世, che dirige il gruppo Batik, lo stesso Shirai Tsuyoshi, Morishita Maki 森下真樹 (n. 1975), e Okamoto Mariko 岡本真理子, danzatori che hanno un certo peso nella configurazione della performance giapponese e nell'immagine che il Giappone esporta all'estero.⁴⁶

Un'altra figura dallo stile del tutto originale che ha contribuito fertilmente alla trasformazione della danza giapponese è Yamazaki Kōta 山崎広太 (n. 1959), attivo prevalentemente nel contesto internazionale. Nel 2008 crea l'organizzazione Body Art Laboratory e dal 2010 dirige la rassegna annuale Whenever Wherever Festival a Tōkyō, un vero e proprio laboratorio di danza composto da workshop, performance, dibattiti e incontri con gli artisti. Yamazaki inizia a praticare *butō* nel 1977 con Kasai Akira, mentre nel 1981 inizia a dedicarsi alla danza classica studiando con Inoue Hirofumi 井上博文. Incisivi anche l'esperienza coreutica con Kamiryō Kunishi 神領国資 e il contatto che Yamazaki aveva con l'Asbestokan アスベスト館, dove insegna-

⁴⁵ Vedasi anche K. Centonze, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, p. 678.

⁴⁶ Su Itō e i suoi allievi vedi *Bacchus*, nr. 3, estate 2005.

va anche Ashikawa Yōko. Nel 1989 viene invitato a collaborare con Daniel Larrieu al CNDC a Angers in Francia, mentre nel 1994 rientra tra i finalisti al concorso coreografico di Bagnolet. Dopo aver fondato la sua prima compagnia *rosy.co* nel 1996, nel 2001 dà vita alla compagnia *Fluid Hug Hug* la cui base è a New York. Nel 2003 gli viene riconosciuto il *Toyota Choreography Audience Award*.

Per capire un altro nodo fondamentale nell'intreccio tra *butō* e danza contemporanea in Giappone non si può prescindere dall'apporto che Motofuji Akiko ha dato allo sviluppo di nuove forme espressive, che, anche se radicate nella danza d'avanguardia, si diramano sfociando in soluzioni contemporanee. Il suo impegno a stimolare la creatività ed espressione individuale nella nuova generazione, che frequentava l'Asbestokan dopo la morte di Hijikata nel 1986, risulta notevole e ancora oggi è fortemente percepibile la sua echo.

Degno di menzione è Meguro Daiji 目黒大路, uno degli ultimi allievi della Motofuji, il quale dichiara di voler scoprire la propria fisicità, che sente di differire da quella proposta da Hijikata.⁴⁷ Meguro ha frequentato l'Asbestokan dal 2001 fino alla scomparsa della Motofuji nel 2003, quando inizia a collaborare con il gruppo diretto da Murobushi Kō, Kō&Edge Co, composto da soli maschi. Attraverso le sperimentazioni intraprese da Kō&Edge Co Murobushi si mette alla ricerca di una nuova formulazione per la danza. Il gruppo era originariamente composto, oltre che da Murobushi e Meguro, da Suzuki Yukio 鈴木ユキオ e il danzatore contemporaneo Hayashi Sadayuki 林貞之 (n. 1967), il quale lascia la scena della danza, mentre al suo posto subentra nel gruppo il danzatore contemporaneo Iwabuchi Teita 岩淵貞太.⁴⁸

Nel 2004 Meguro intraprende le sue proprie produzioni firmate *Nude*, presentando collaborazioni e solo performance. La sua originale via di ricerca si impronta su una rielaborazione della corporalità della danza d'avanguardia volgendosi verso personali sperimentazioni. Il suo intento è di valicare le frontiere che definiscono la percezione spazio-temporale nella tecnica *butō*. Meguro ha realizzato coreografie come *Skin* presentato nel 2004 al Kōendōri Crossing di Shibuya e la creazione solista *Shiryōkofushiryōtei* 思量箇不思量底 (Si rifletta sul fondamento del non riflettere/La base del non pensiero individuale è la misura del pensiero)⁴⁹ messo in scena nel 2008 al Kagurazaka die Pratz (1 dicembre), oppure *Kono buttai* この物体 (Questo oggetto/corpo) eseguito al d-Sōko Nippori nel novembre 2009. Al di là del suo curriculum *butō*, intriso comunque di elementi contemporanei, le sue collaborazioni con

⁴⁷ Mia intervista con il danzatore, marzo 2004, Tōkyō.

⁴⁸ K. Centonze, "Resistance to the Society of the Spectacle: the 'nikutai' in Murobushi Kō", cit., pp. 163-186.

⁴⁹ Precetto zen.

artisti della scena contemporanea conferiscono a Meguro un profilo artistico versatile che esula del tutto dalla sfera *butō* e testimonia il labile carattere delle frontiere che separano i generi nelle arti performative in Giappone. Durante il festival Dansu ga mitai! 7 nel luglio 2007 esegue al die Pratz (Azabu Jūban) *Chiheisen wa taezu tōbōsuru* 地平線はたえず逃亡する (The Horizon always escapes), il duo con Higashino Yōko 東野祥子, la quale dirige l'innovativo gruppo contemporaneo Baby-Q. Nel 2008 Meguro collabora con Ōhashi Kakuya 大橋可也.

Un altro esempio icastico di passaggio dal *butō* alla danza contemporanea è rappresentato da Suzuki Yukio, uno dei più affermati coreografi nell'attuale panorama giapponese. Nel 1997 entra all'Asbestokan sotto la guida di Motofuji Akiko e studia *butō* con maestri come Kasai Akira, Ōno Kazuo, Ōno Yoshito, Yamamoto Moe 山本萌, Tamano Kōichi 玉野黄市 (n. 1946). Nel 2000 fonda il proprio gruppo Kingyo 金魚 colorando le prime coreografie di un fresco senso di ironia e comicità, conservando per lo più nei primi anni un'impronta *butō*. Insieme a Meguro Daiji entra a far parte nel 2003 del gruppo Kō&Edge Co. Nell'arco di pochi anni la sua attività s'intensifica con produzioni soliste, collaborazioni e Kingyo si trasforma in un gruppo di danza contemporanea dotato di un originale linguaggio e espressione corporea, proponendo uno stile proprio e tratti personali nella coreografia. Dopo aver ricevuto diversi riconoscimenti, Suzuki vince nel 2008 il Toyota Choreography Award. Tra le sue coreografie spicca *Chinmoku to hakari aeru hodo ni* 沈黙とはかりあえるほどに (Confronting Silence, 2007), considerata da Ishii Taturō una riflessione per valorizzare l'importanza svolta dal *butō* riguardo al corpo danzante e allo stesso tempo il desiderio di vedere la danza in una prospettiva più ampia non relegata al *butō*.⁵⁰ Il titolo si rifà a una pubblicazione di Takemitsu Tōru 武満徹: *Oto, chinmoku to hakari aeru hodo ni* 音、沈黙と測りあえるほどに (Confronting Silence, 1971).⁵¹ *Inu no jōmyaku ni shitto sezu* 犬の静脈に嫉妬せず (Senza essere gelosi della vena del cane) presentato al Komaba Agora Theatre nel 2006 contrasta ironicamente la gelosia espressa da Hijikata Tatsumi nel suo scritto "Inu no jōmyaku wo shitto suru koto kara" (Dall'essere gelosi della vena del cane) pubblicato nel 1976. Questa performance del gruppo Kingyo è stata ricreata per la Dance Triennale Tokyo 2009 allo Aoyama Round Theatre. Con *Kotoba no saki* 言葉の先 (The Point of Words, 12-14 dicembre 2008, Asahi Art Square) e *Kotoba no heri* 言

⁵⁰ Ishii Taturō, "Ātisuto intabyū. Butō no setsujitsunashintai no keishōsha: Suzuki Yukio ga kirihiraku aratana kontenporarī dansu. Artist Interview. The new realm of contemporary dance pioneered by Yukio Suzuki, an inheritor of the compelling body movement of butoh.", in *Performing Arts Network Japan. The Japan Foundation*. http://performingarts.jp/E/art_interview/0903/1.html, 2009, p. 3.

⁵¹ (1930-1996). Uno dei più rilevanti compositori della musica contemporanea in Giappone.

葉の縁 (The Edge of Words, 24-26 luglio 2009, Theatre Tram) Suzuki esprime un tema ricorrente nelle sue opere: la relazione tra il corpo in movimento e la parola. Nel 2009 collabora con Shirai Tsuyoshi e Terada Misako 寺田みさこ in *blue Lion* presentato durante il Festival/Tōkyō 09 Spring al Tōkyō Metropolitan Art Space.⁵²

La corporeità contemporanea vigente nella danza giapponese può essere ravvisata nei lavori di Ōhashi Kakuya, a cui Ishii Tatsurō riserva una posizione unica nel contesto della performance contemporanea.⁵³ La formazione del coreografo va da studi di economia amministrativa a produzione cinematografica, elemento che emerge visibilmente nelle sue opere coreografiche. Dal 1993-1997 studia *butō* allo Asbestokan con Waguri Yukio 和栗由紀夫 (n. 1952) e nel 1999 fonda la propria compagnia Ōhashi Kakuya and Dancers. Nel 2004 il gruppo mette in scena al SPACDance Festival *Sister Chainsaw* e nel 2006 vengono invitati al Festival Internazionale Danza Urbana dove presentano il progetto *Journey beyond the Clarity*. All'inizio della sua carriera coreografica nel 2000 Ōhashi aveva ideato una performance ardita per la piattaforma di Yokohama del festival di Seine-Saint-Denis, ma la sua partecipazione era stata giudicata non appropriata a causa della completa nudità dei danzatori. Questo esempio dimostra come la “completa” nudità non sia ancora oggi ben accettata sulla scena giapponese. Nonostante una delle componenti distintive della rivoluzione attuata dall'arte di Hijikata fosse l'apparizione del corpo nudo,⁵⁴ bisogna considerarlo piuttosto come una “seminudità” dovuta alla copertura pelvica con il *fundoshi*. Ma non sono esclusi casi di completa nudità come accade in *2001 nen Kochū no tabi* 2001 年壺中の旅 (Paradise in the Jar Odyssey, 2001) dei Dairakudakan coreografato da Mukai Kumotarō 向井雲太郎 e ripresentato nel dicembre 2009 al Kochūten di Kichijōji. Comunque diversi danzatori contemporanei appaiono in scena nudi come Kawaguchi Takao in *D.D.D.* (2004).

Nonostante i problemi incontrati con la censura, Ōhashi ha proposto negli ultimi anni lavori di sperimentazione visiva e corporea in un peculiare connubio tra immagine e componente fisica dei danzatori. Le sue opere sono contrassegnate da un essenzialismo sofisticato come *Black Swan* (2008, Temporary Contemporary) composto per 4 performer e privo di proiezioni video. Ōhashi si interroga fundamentalmente sulla natura della danza, che sembra quasi eli-

⁵² Per un'analisi più accurata di Suzuki Yukio e il rapporto che intrattiene con il *butō* vedasi K. Centonze, “Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*”, cit., pp. 122-128.

⁵³ Ishii Tatsurō, “Ōhashi Kakuya to 'Meiseiki no kusari' ni tsuite”, http://dancehardcore.com/archives/cat_dance.shtml2008. Per un'analisi più accurata su Ōhashi vedasi K. Centonze, “Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*”, cit., pp. 128-138.

⁵⁴ Vedasi la *ratai* nel capitolo primo del presente volume.

minata e ridotta all'atto performativo stesso che viene indirizzato a inquadrare scene del corpo inserito nella società contemporanea. *Meiseki no kusari* 明晰の鎖 (Chain of Clarity), presentato al Kichijōji Theatre nel febbraio 2008, è un'elaborazione mediatica tra i corpi solipsistici dei danzatori, che appaiono in scena ognuno in maniera isolata, e la riproduzione videatica degli stessi proiettati su schermi televisivi disposti sul palco. *Shin' en no meiseki* 深淵の明晰 (Clarity in the Abyss, 2009) si riallaccia alla performance precedente. Ognuno dei performer esprime uno specifico tratto della nuova generazione intrappolata nello stagno economico avviatosi negli anni '90 in seguito allo scoppio della *bubble economy* e ognuno manifesta un mondo proprio affetto da violenza, da distorsioni tipici delle relazioni umane in un contesto urbano e incomunicabilità. I loro movimenti sono contorti, veementi, ritmati da un ossessiva ripetizione. Un quasi naturale rapporto tra tecnologia e "carne" distingue l'uso di strumentazioni filmiche e del corpo performativo nelle opere di Ōhashi, il quale pone sullo stesso piano il dispositivo tecnologico e i corpi dei danzatori.⁵⁵ Per il coreografo la comunicazione diretta non esiste, e l'unica via di scambio è resa possibile durante la performance fra i danzatori e il pubblico, il coreografo e i danzatori. Le sue performance non pretendono di trasmettere un significato, né di comunicare un'espressione. Ōhashi forgia sulla scena ciò di cui egli è quotidianamente osservatore dal di fuori, come se ricreasse delle situazioni al di fuori della cornice.⁵⁶ Ritratti ancora più diversificati che penetrano l'intimità dell'individuo affetto da disagio sociale vengono mostrati da Ōhashi in *Teikoku, eariaru. Ikizurasa wo kanjiru anatatachi he. Shintai, shakai, Nihon wo eguru* 「帝国、エアリアル」 生きづらさを感じるあなたたちへ。身体、社会、日本をえぐる (Empire, Aerial. To Those Who Feel Uneasiness in Life. Watch Us Gouge into the Body, Society and Japan, 28 dicembre 2008), messo in scena al Shinkokuritsu gekijō (Nuovo teatro nazionale), in cui compare anche Meguro Daiji. Vengono posti in risalto immagini osservabili nella vita ai limiti dell'isteria in una metropoli high-tech come Tōkyō. Questa performance integra effetti luminosi e sonori estremi, prodotti da Itō Atsuhiro 伊藤篤弘 (n. 1965) che con il suo strumento al neon, Optron, combina metal junk con elettronica, e il batterista rappresentativo della scena hardcore punk HIKO. Evidenti in questa opera sono le inquadrature di fenomeni sociali tipici del Giappone in crisi, come quello degli *hikikomori* 引きこもり. Tra i progetti di Ōhashi rientra anche quello sullo *shikkusuru shintai* 疾駆する身体 (Corpo che corre/lanciato all'impazzata) un'immagine che riflette problematiche sociali di una Tōkyō in cui il corpo è quasi fuori controllo come durante il massacro ad Akihabara, il gesto folle perpetrato in giugno 2008 da Katō Tomohiro, il quale correndo all'impazzata per le strade

⁵⁵ Mia intervista con Ōhashi Kakuya, Monzennakachō, 7 settembre, 2009.

⁵⁶ *Ibidem*.

della città elettronica ha accoltellato 7 persone. Il progetto *shikkusuru shintai* è stato ideato insieme al direttore del gruppo teatrale Gekidan AMI 劇団阿彌, Okamura Yōjirō 岡村洋次郎, e Iida Kōichi 飯田晃一, danzatore *butō* originario dell'Asbestokan e fondatore del *Sugar Rice Factory*.⁵⁷

Il mercato della danza contemporanea

L'emergere di Teshigawara è strettamente connesso a un contesto propizio che determina la forza e la rapidità con cui la danza contemporanea esplode. Nella seconda metà degli anni '70, in Giappone il mondo della danza di ricerca viene dominato da una stasi produttiva delle performance. Due momenti che contribuiscono a tale stallo, posti in evidenza da Norikoshi, sono l'arresto dell'attività di Hijikata come danzatore dopo il 1973, e quando Kasai Akira si stabilisce in Germania nel 1979.⁵⁸ In seguito a questa fase depressiva, tra gli anni '80-'90, quando lo sviluppo dell'economia del Giappone entra nel periodo della *bubble economy*, si assiste a una rigogliosa rifioritura della scena giapponese, che sfocia in una nuova fase di trasformazione il cui rapido evolversi ha permesso a danzatori e gruppi giapponesi di apparire e farsi conoscere all'estero.

Le imprese e le fondazioni si impegnano ad investire nella cultura coreutica, finanziando gli spettacoli e gli eventi e stimolando il flusso dell'arte teresicorea in Giappone. Tale condizione permette anche alla danza internazionale di farsi conoscere direttamente dal pubblico giapponese, fenomeno che aumenta nella seconda metà degli anni '90, e promuove la nascita di nuove formazioni giapponesi, che creano spettacoli sotto l'egida dello sponsor.

Inoltre cresce la possibilità di progetti presentati dagli stessi teatri e si verifica un incremento del potere delle produzioni, in cui Norikoshi ravvede un carattere positivo in quanto sembrano sgravare il danzatore dall'impegno amministrativo e concedergli di concentrarsi esclusivamente sul lato creativo del lavoro.⁵⁹

Oggi non è facile sostenere il ritmo di programmazione della danza attuale a Tōkyō e non è possibile seguire tutto senza godere della dote dell'ubiquità. I cartelloni sono fitti di iniziative sparse per la metropoli, che occupano – solo per quanto riguarda gli ambienti chiusi – grandi e piccoli teatri o anche luoghi occasionali come lounge bar o piccoli *nomiya*. Si fa, dunque, performance dappertutto. Per nominare alcuni dei più importanti spa-

⁵⁷ Per lo *shikkusuru shintai* vedasi K. Centonze, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*", cit., pp. 136-138.

⁵⁸ Norikoshi Takao, *Kontemporarī dansu*, cit., p. 10.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 12-13.

zi, quali il Bunkamura, lo Shinkokuritsu gekijō, il Setagaya Public Theatre, il die Pratz e il d-Sōko, Theatre Tōkyō Babylon e Pit North, il Kagurazaka Session House, il Theatre X (Cai), i luoghi storici del *butō* come il Terpsicore e il Plan B, fino a sconfinare nell'area di Yokohama con suoi spazi riconvertiti come il BankART 1929 a Bashamichi. Numerosissimi le rassegne, i concorsi, e dibattiti, tra cui vorrei segnalare la fertile usanza dei cosiddetti *aftertalk*, che permettono, a conclusione delle performance, un avvicinamento del pubblico ai danzatori e una migliore comprensione dello spettacolo appena degustato, considerando che in queste occasioni si possono porre delle domande agli artisti o ad ospiti particolari.

Al di là degli umori critici che si possono cogliere, al di là dei favori per l'uno e l'altro danzatore, frequentare l'ambiente della danza a Tōkyō riserba un continuo di sorprese e/o delusioni, ma significa, comunque, respirare un'aria di attività intensa, sottolineata da una forte volontà di riproporsi sempre con nuove soluzioni. Una scena in continuo fermento che nella sfera della danza contemporanea propone molteplici esperimenti, non tutti, però, di alta qualità.

Come avverte Kuniyoshi Kazuko, la fioritura dovuta all'espansione del mercato stesso della danza ha portato a un abbassamento tanto della capacità critica del pubblico, allargatosi soprattutto nel nuovo millennio, quanto della soglia dei criteri stessi di valutazione di quest'arte.⁶⁰

Sicuramente negli ultimi anni risulta più facile per un giovane danzatore giapponese proporre nuove idee che non per un giovane danzatore italiano.⁶¹

Si entra in una fase, in cui grazie alle facilitazioni summenzionate, i membri di un gruppo, senza staccarsi da esso, possono fondare una propria compagnia o intraprendere una carriera da solista. L'aumento vertiginoso dei concorsi e festival, oltre ad essere vetrine indispensabili per farsi notare, liberano le compagnie dal vincolo della quota minima dei biglietti. Le importanti manifestazioni sono, solo per citare alcuni, Dansu ga mitai!, Dance Triennale Tōkyō, Tōkyō Performing Arts Market (TPAM in Yokohama), Festival/Tōkyō, Ōno Kazuo Festival, JCDN Festival, Yokohama Dance Collection.

Come aveva osservato anche Ichikawa, un ulteriore elemento di miglioramento è indotto dal cambio di strategia di vendita dei biglietti. Le compagnie di danza giapponesi, soprattutto se sono costituite da un largo numero di membri, seguono la prassi di assegnare parte della vendita dei biglietti ai danzatori stessi. Grazie anche al sistema dei festival, la liberazione da tale vincolo è conseguenza della riduzione dei componenti del gruppo artistico.⁶²

⁶⁰ Kuniyoshi Kazuko, "Contemporary Dance and Butoh in 2004" in *Theatre Year-Book 2005. Theatre in Japan*, Tōkyō, I.T.I. Japan Centre, 2005, p. 93.

⁶¹ Vedasi K. Centonze, "Topoi of Performativity", cit.

⁶² Ichikawa Miyabi, "Contemporary Dance and Butoh", cit., p. 82.

Il movimentarsi della danza in Giappone viene ulteriormente incitato dalla organizzazione non-profit JCDN, fondato nel 2001, che si prefigge lo scopo di promuovere la danza contemporanea giapponese agevolando la possibilità di tournée nazionali, incentivando la ricerca sulla danza, potenziando manifestazioni educative (workshop e attività educational per il pubblico), sviluppando un database per la danza contemporanea e occupandosi della coordinazione tra gli artisti indipendenti, produttori e teatri pubblici. L'obiettivo è di migliorare attraverso il potenziale e l'energia vitale della danza l'ambiente per le arti e la società in Giappone.

L'improvviso rinascimento della danza nuova giapponese è stato sostenuto, oltre che dai festival, dai concorsi che tappezzano l'universo dei danzatori. Come sostiene Kuniyoshi, sembra quasi che non ci sia altro parametro per inquadrare nuove espressioni che quello della comparazione.⁶³

Anche se entrambe le occasioni sono un trampolino di lancio fondamentale per le nuove leve o momenti di conferma per chi ha già ottenuto consensi, essi, imponendo per esigenze tecniche delle esibizioni compatte in 20 minuti, implicano un approccio per lo più riduttivo alla capacità compositiva ed esecutiva degli artisti. Vale a dire che il "muro dei venti minuti", come scrive Norikoshi, disabitua a sostenere uno spettacolo integrale con la stessa intensità.⁶⁴ Risulta chiaro che l'effetto e l'impatto ottenuto con una coreografia concentrata di 20 minuti è diverso da una performance che deve tenere l'attenzione del pubblico per un tempo più esteso.

Dumb type, la scena giapponese tra multimedia e internazionalità

Senza dubbio uno dei fenomeni della scena giapponese che riesce ad imporsi al livello internazionale come esempio e modello di performance multimediale è il collettivo artistico dumb type, formatosi nel fertile ambiente di Kyōto nel 1984. Componenti provenienti da campi diversi si riuniscono in un complesso agerarchico di incontro fra le diverse discipline all'insegna della sperimentazione tra la corporeità e le nuove tecnologie. I lavori si basano su interazioni tra danzatori, ingegneri, architetti, traduttori, compositori, artisti, graphic designer e programmatori proponendo ogni espressione settoriale a livello avanguardistico. La percezione sensoriale dello spettatore viene messa a confronto con tematiche estreme, come la vita e la morte, e di estrema attualità come il corpo, preso nella sua crudità, inserito in un conteso digitale o di elaborazioni tecnologiche. Il collettivo approfondisce problematiche culturali, sociali tipiche del mondo contemporaneo toccando punti complessi.

⁶³ Kuniyoshi Kazuko, "Contemporary Dance and Butoh in 2004", cit., p. 93.

⁶⁴ Norikoshi Takao, *Kontemporarī dansu*, cit., p. 13.

Numerosi interrogativi vengono posti nelle loro performance che valicano le barriere di categorizzazione.

La performatività dei dumb type si esplica in una sfida posta su vari piani che va dal porre in questione il concetto di teatralità stessa, della parola che cade sulla scena e del corpo che presenzia, il rapporto tra immagine e realtà, finzione scenica e verità. Sotto indagine vengono posti questioni di sessualità, di gender e di diversità e marginalità sociale che riflettono un acuto e raro impegno politico e una coscienza di attivismo che risalta, soprattutto nel mondo dello spettacolo giapponese entrato in una fase di depoliticizzazione soprattutto a partire dagli anni '80, vale a dire dalla crescita della bolla economica.

Il gruppo si raduna intorno alla figura di Furuhashi Teiji 古橋悌二 (1960-95), mente raffinata e performer di straordinaria creatività. Egli non solo dichiara apertamente la propria omosessualità – atto alquanto raro nella società giapponese in cui l'attivismo gay ha raggiunto solo recentemente una identità – ma annuncia pubblicamente di essere affetto da AIDS. L'articolata performance *S/N* (1992-1996) sarà la sua ultima performance testamento. Infatti, mentre *S/N* era ancora in tournée Furuhashi decede nel 1995 a causa della malattia. Straordinaria composizione di non-personaggi, in cui gli attanti e danzatori rappresentano se stessi e la loro vita, tra cui lo stesso Furuhashi che discute la sua malattia e la morte che lo attende in un momento scenico molto suggestivo in cui si trucca di fronte a uno specchio come in un camerino. Argute proposizioni sul piano discorsivo che rasentano il comico e l'ironico sfidando la tragedia in maniera coraggiosa. Il costruito drammaturgico si rifà in parte al format dei live talk show. Al di là della retorica o di strategie dello spettacolo ogni elemento compositivo di quest'opera entra nel cuore di quesiti concernenti l'essere umano, l'individuo e lo stato nazionale. L'atto scenico, parallelamente alla realtà stessa, viene emblematicamente sottoposto a una riduzione speculativa e estetica, sintetizzata attraverso la teoria dell'informazione, che viene discussa già nel titolo stesso *S/N*, che nell'ingegneria acustica indica il rapporto fra segnale e rumore.

Dopo la scomparsa di Furuhashi il gruppo continua la produzione con *OR* (1997-1999) che interroga in profondità la soglia che dovrebbe dividere lo stato di morte dalla vita sul piano filosofico, medico-scientifico, religioso, culturale e emozionale. Con le produzioni post-Furuhashi la direzione tecnica del gruppo si concentra per certi versi su Ikeda Ryōji 池田 亮司 (n. 1966), compositore di musica elettronica e artista visivo, e Takatani Shirō 高谷史郎 (n. 1963), environmental e graphic designer.⁶⁵

L'ingegnoso uso dei media e di dispositivi elettronici e digitali, in un approccio puramente strumentale e non teleistico, aprono il corpo a nuovi canali

⁶⁵ Ikeda Ryōji, "Ikeda Ryōji ni yoru Ikeda Ryōji. Asada Akira to no taidan" in +/-[*the infinite between 0 and 1*], Esquire Magazine Japan Co., Ltd, Tōkyō, 2009, p. 94.

sensoriali, spaziando dall'ottica all'acustica in un quadro puntellato di elementi testuali e performativi intrecciati alle arti visive.

Oltre a Ikeda Ryōji e Takatani Shirō, il gruppo vanta la collaborazione di artisti come il light designer Fujimoto Takayuki 藤本貴幸, il performer Kawaguchi Takao 川口隆夫 (n. 1962), la danzatrice Sunayama Noriko 砂山典子, l'artista performer BuBu portavoce del gruppo attivista di prostitute che promuovono il sesso sicuro.

In un trasversale articolarsi di ibridazione e contaminazione, che sconfinano al di là della danza, assistiamo a una era in cui i confini dei settori sono cancellati. Le produzioni sono sempre meno definibili per la loro essenza di mescolanza fra le arti, fra le tecniche, fra tradizione e contemporaneità, per il loro carattere di intermedialità manifestata attraverso l'uso di nuove tecnologie, che al giorno d'oggi sono integrate profondamente nelle performance.

Anche se il Giappone risulta essere un territorio dove la tecnologia avanzata e la società sono intrecciati indissolubilmente, si può notare come moltissimi esponenti del palcoscenico non fanno necessariamente ricorso ad accorgimenti multimediali, ma puntano sull'estetica del corpo inserito in scene per lo più spoglie.

Una figura rappresentativa della danza contemporanea giapponese con delle forti riflessi internazionali, oltre a Moriyama Kaiji 森山開次 (n. 1973), è Kanamori Jō 金森穰 (n. 1974). Iniziato all'arte coreutica da suo padre Kanamori Sei 金森勢, Kanamori Jō si specializza in tecniche occidentali entrando a 14 anni nel Asami Maki Ballet, e successivamente nella scuola Mudra di Maurice Béjart. Il ballerino ha danzato e composto coreografie per compagnie come il Nederlands Dans Theater II, il Göteborgs Operans Balett. Nel 2004 viene investito dal Niigatashi mingejutsu bunka kaikan Ryūtopia, il Performing Arts Center Ryūtopia di Niigata, dell'incarico di direttore artistico della compagnia Noism, per favorire un polo creativo decentrato da Tōkyō e poter invertire la prassi di "esportare" dalla capitale verso il resto del paese la nuova danza. Diverse sono le collaborazioni con il coreografo e danzatore contemporaneo Alessio Silvestrin – forse l'unico italiano profondamente integrato negli ultimi anni nella scena contemporanea giapponese che presenta produzioni proprie – il quale ha creato sia per Kanamori sia per il gruppo Noism diverse coreografie, tra cui *Ni 二* (Due, 2003), *Door Indoor* (2005), *Orime no ue* 折目の上 (2011).⁶⁶

A pari passo con il progresso tecnologico, l'intermedialità del corporale è divenuta una costante della scena giapponese soprattutto nel mondo della danza contemporanea ma senza limitarsi solo ad essa.⁶⁷ Nest, Pappa Tarahumara,

⁶⁶ Sui lavori in Giappone di Alessio Silvestrin: *ibidem*, pp. 219-224.

⁶⁷ Sull'interazione peculiare tra natura e tecnologia nella cultura giapponese vedasi K. Centon-

Baby-Q, Ōhashi Kakuya, Idevian Crew イデビアン・クルー, diretti da Ide Shigehiro 井手茂太 (n. 1972), Nibroll ニブロール condotti da Yanaihara Mikuni 矢内原美邦 (n. 1970), Condors コンドルズ, diretti da Kondō Ryōhei 近藤良平 (n. 1968), sono solo alcuni dei nomi che costellano lo scenario della danza contemporanea in Giappone.

Le donne sono di scena

Diversi sono i cambiamenti connessi alla danza contemporanea tra gli anni '80 e il nuovo millennio, periodo definito “ventennio delle danzatrici”⁶⁸ per l'apparizione sempre più numerosa delle donne sulla scena. Tra le figure innovative troviamo Kuroda Ikuyo e la sua compagnia al femminile Batik, Itō Chie 伊藤 千枝, che dirige i disimpegnati e ludici Mezurashii Kinoko 珍しいキノコ, Shirakawa Naoko 白川直子, componente principe del gruppo H Art Chaos H・アール・カオス diretto da Ōshima Sakiko 大島早紀子, Terada Misako, Okamoto Mariko, Jou Odorujou, Uemura Naoka 上村なおか, Morishita Maki, Yamada Un 山田うん, Yubiwa Hotel 指輪ホテル, Kitagawa Akiko e la sua ex-compagnia Leni Basso. La performance artist Itō Tāri イトー・ターリ si distingue non solo per il suo spirito femminista, ma per una rara coscienza socio-politica di cui le sue creazioni sono intrise.

Nella nuova generazione di danzatrici emergono Shibata Emi 柴田恵美, vincitrice del concorso Shinjin shirīzu dansu ga mitai! 7 nel 2009, Koyama Ayako 小山綾子, prescelta durante il Shinjin shirīzu dansu ga mitai! 9 nel 2010, Minami Yumiko 南弓子, che allo stesso festival ha ricevuto il premio del pubblico. La danzatrice Yuriko 百合子 è stata insignita del premio nuovi talenti dall'associazione della critica di danza (*Buyō hihyō kyōkai*) nel 2011, e fa parte di quel gruppo di performer, tra cui Irie Taira 入江平, Lavie ラビィ, Tanaka Aya 田中亚弥 e Tamura Non 田村のん, che si sono formate con la influente danzatrice Uesugi Mitsuyo 上杉満代, personalità importante nel creare un forte tratto della femminilità danzante nel mondo del *butō*. Danzatrici come Nozawa Hideyo 野沢英代 e Sagara Yumi 相良ゆみ provengono dalla scuola *butō* di Ōno Kazuo, ma, anche in questo caso, la loro pratica si estende ben oltre i suoi confini.

Una predilezione dal fronte della critica è riserbata a Kurosawa Mika 黒沢美香 (n. 1957), chiamata anche la God Mother della danza contemporanea giapponese. Figlia dei danzatori moderni Kurosawa Teruo 黒沢輝夫 e Shimoda Eiko 下田栄子, eredi del pioniere Ishii Baku, fin da piccola riceve

ze, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*”, cit., pp. 132-133.

⁶⁸ Norikoshi Takao, *Kontemporarī dansu*, cit., pp. 146-147.

una educazione moderna calcando la scena con grande successo e riconoscimento. La sua esperienza si amplia a New York dove frequenta tra il 1982 e il 1985 l'ambiente della *post-modern dance* sull'impronta del Judson Church Theater, sviluppando una forte attitudine per l'espressione minimalista, che ancora oggi traspira dai suoi lavori di sperimentazione. Kurosawa Mika intraprende una ricerca del tutto particolare sul movimento che si traduce in scena in diversi modi che spaziano dalla performance basata su gesti quotidiani a creazioni in cui il movimento viene quasi annullato, cancellato. Un esempio è la performance *Seiketsu de tanjun ni naru hi* 清潔で単純になる日 (Il giorno in cui divento pura e semplice) presentata il 20 luglio 2007 al Komaba Agora gekijō in collaborazione con Saegusa Yukio 三枝由起夫 del gruppo RuRuRu ♪Taraoto るるる ♪鱈音, in cui il minimalismo si sposa con una decostruzione dell'io danzante, mettendo quasi a tacere la danza stessa. In alcuni casi il suo stile si articola in movimenti accennati a metà strada tra il *butō*, le arti marziali e la rivista, come quando è apparsa in occasione del Hijikata Memorial con la danzatrice *butō* Kobayashi Saga 小林嗟峨 in *Aura Hysterica: Erotique/1* (2003) al Park Tower Hall di Shinjuku.

Dotata di un tipico aplomb da danzatrice occidentale, appare ancor più contrastante e dissonante la negazione che nutre in alcune opere nei confronti della danza concepita in senso estetizzante.

Kurosawa si autoracconta nell'intervista con Sakaguchi Katsuhiko e Nishida Rumika, ricordando come negli anni di scuola elementare fosse stato faticoso dover frequentare ogni giorno le lezioni di danza dei genitori, e confessa che non faceva altro che escogitare cosa potesse fare per smettere di danzare. Per fare un esempio si paragona ai figli degli attori *kabuki*, costretti a sottoporsi alla disciplina teatrale fin dalla tenera età, o di altre discipline che obbediscono al sistema dello *iemoto* 家元 (caposcuola) che regola il mondo della tradizione giapponese.⁶⁹ A differenza della severità che regna nell'ambiente tradizionale Kurosawa Mika veniva persuasa dai suoi genitori con dei regali in cambio, come, ricorda l'artista, la Barbie. Per potersi concedere uno studio di danza proprio, il padre lavorava nei club nel mondo della show dance, un'attività pecuniaria diffusa tra i danzatori di quegli anni, tra cui lo stesso Hijikata Tatsumi. Kurosawa Mika rimane affascinata dal mondo degli adulti assistendo ai retroscena dei night club dove la show dance del padre si alternava alle strip-dance di intrattenimento, dalla cui aria briosa con cui venivano eseguite la ragazza rimane profondamente colpita, paragonando quel mondo notturno al noioso ambiente dei concorsi di danza a cui doveva presentarsi.⁷⁰

⁶⁹ Nishida Rumika e Sakaguchi Katsuhiko, "Kurosawa Mika ga kataru", in *Corpus. Shintaihyōgen hihyō. Tokushū-Kontenporarī dansu saikō*, n. 2, maggio, 2007, pp. 12-27. p. 13.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

Talvolta le sue performance sono intrecciate ad un'atmosfera fanciullesca e leggera. Lo straniamento e le surreali suggestioni costituiscono una costante nelle sue produzioni. *Romantic night in Bashamichi* messo in scena al BankART 1929 durante il Ōno Kazuo Festival 2004, in cui dopo un assolo, viene accompagnata da una performance di "impiccagione" (*kubikukuri*) eseguita da Kubikukuri Takuzō 首くくり栲象, originale artista che pratica questa tecnica alquanto bizzarra cingendosi il collo con una grossa corda e lasciandosi sospendere da una certa altezza rimanendo impiccato per un certo tempo.

Higashino Yōko, la quale per la compagine visiva si avvale della collaborazione di Rokapenis, attua una tecnica molto personale in cui è visibile un lavoro estremo sul corpo e sull'immagine che esso produce. La danzatrice è dotata di una straordinaria padronanza del corpo e la sua tecnica sembra quasi aggredire la propria struttura varcando i limiti fisici. Nel 2000 forma il suo gruppo Baby-Q integrando nelle performance scene della subcultura giapponese, spiazzanti scenografie, elaborazioni visive di un'atmosfera metropolitana intrecciate a musiche della scena underground, tra cui effetti elettronici, industrial music. Vengono prodotte atmosfere di forte impatto in cui risalta una sessualità urlante, oppure una intimità sussurrata. Come se fosse un corpo meccanico o a volte una bambola gonfiabile, Higashino articola movimenti 'striduli' sull'onda della noise. La danzatrice realizza innesti tra trash, punk e fashion, grottesco-pop e erotismo coadiuvato a volte da costumi scenici extravaganti, parrucche, elementi disposti in scena che additano alla subcultura urbana, ambientazioni high-tech affiancate dalla presenza di elementi rurali come delle galline vere in scena. L'uso dei dispositivi scenici come i robot, o oggetti presi dal mondo "superflat", viene posto allo stesso livello del corpo dei danzatori. Le collaborazioni della Higashino, sempre all'avanguardia, sono con artisti di un certo ambiente, per lo più underground, come Ōhashi Kakuya che la coreografa in *Nine* ナイン (giugno 2007) al Session House durante il festival italo-giapponese *Corpi Altri. Body Other*,⁷¹ con Yamakawa Fuyuki 山川冬樹 e Rokapenis al Uplink Factory (marzo 2008), e con il musicista Itō Atsuhiko al Laforet Museum di Harajuku durante il *Laforet 30th Anniversary HARAJUKU PERFORMANCE + SPECIAL* (dicembre 2008).⁷² Nel 2007 presenta il summenzionato duo con Meguro Daiji, che esegue su una sedia dopo essersi procurata una lesione al Session House durante la performance *Nine*. Nel 2012 presenza all'evento Dance Truck Project. La performer sembra sfidare sempre e comunque le proprie possibilità in coreografie talvolta calibrate, talvolta estreme che si tingono di hardcore.

⁷¹ Vedi anche K. Centonze, "Topoi of Performativity", cit., pp. 211-212.

⁷² Vedi anche K. Centonze, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop, Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 653-702.

Sfide del corpo vis-à-vis media in D.D.D. di Kawaguchi Takao e Yamakawa Fuyuki: Auscultando il battito cardiaco della danza contemporanea giapponese

Un esponente della scena giapponese integrato nel contesto internazionale, a cui vorrei riservare un'attenzione particolare, è Kawaguchi Takao. Dal 1996 membro dei *dump type*, con cui mette in scena *OR* (1997), *Memorandum* (1999) e *Voyage* (2003), intraprende nel 2001 parallelamente la carriera solista, sviluppando in larga parte tematiche inerenti alla *queer culture* e al *gender*. Tra le sue creazioni troviamo *Tablemind* (2006), *A Perfect Life* (2008), *Good Luck* (2008), messo in scena anche a Venezia nel 2009,⁷³ *Yameru maihime* (La danzatrice malata, 2012) e collaborazioni come *True* (2007) con Shirai Tsuyoshi e Fujimoto Takayuki, e *Tri_K* (2010). Kawaguchi si dedica alla ricerca di espressioni corporee di forte impatto, e costituisce una figura icastica dell'ambiente performativo contemporaneo giapponese contrassegnato dall'innesto tra le arti e ibridazioni, da sperimentazioni con nuove tecnologie, soprattutto, proiettate verso nuove estetiche del corpo. Tra le sue collaborazioni più felici troviamo *D.D.D. How many times will my heart beat before it stops* eseguito insieme all'eccentrico Yamakawa Fuyuki, artista multimediale e body musician che spazia dalla performance alle arti sonore e visive.

D.D.D. (che risuona “de de de” indicando il suono cardiaco, e termini come *drop*, *dead*, *die*) debutta al club SuperDeluxe presso Roppongi Hills nel 2004 ed è stato considerato da Ishii Tatsurō una delle performance più interessanti degli ultimi anni⁷⁴ e tra i tre migliori spettacoli del 2004 da Kuniyoshi Kazuko.⁷⁵

Questa performance-installazione del corpo umano, o come lo definisce Kawaguchi, “art live show”,⁷⁶ integra tecniche corporee estreme con l'uso mediatico di elettronica e arte digitale, in una combinazione tra il corpo performativo, video art, musica dal vivo, musica hardcore, heavy metal, ambientazione lounge, wrestling, espressioni sperimentali d'arte derivate dalla cultura pop giapponese, pratica del bondage e *shibari* 縛り, pratiche sado-maso, elementi scientifici, medici e statistici. L'interazione tra corpo e dispositivi tecnologici conduce a una sfida di entrambi inseriti in un contesto di spazio crossmediale. *D.D.D.*, la cui drammaturgia è di Björn Dirk Schlüter, è un viaggio dispiegato

⁷³ K. Centonze, “Preface”, in *Avant-gardes in Japan*, cit., pp. 29-30.

⁷⁴ Intervista con Ishii Tatsurō, “Artist Interview: Exposing his own body as a platform for art –A look at the mixed-media performance art of Takao Kawaguchi”, *The Japan Foundation Performing Arts Network Japan*, 2007, http://performingarts.jp/E/art_interview/0708/1.html, p. 3.

⁷⁵ Questa performance viene presentata in diversi paesi, tra cui in Italia alla Biennale Danza di Venezia 2006. Nel 2007 *D.D.D.* è stato eseguito nuovamente al SuperDeluxe.

⁷⁶ Kawaguchi Takao, “Body on the Chopping Board”, Simposio internazionale *UnderSkin*, Biennale Danza di Venezia, Arsenale, 9-11 giugno 2006.

su molteplici linguaggi performativi attraverso il corpo, il *soma*, osservato dall'esterno e dall'interno suddiviso in sette round come un incontro di boxe.

Penetrando questioni di natura fisica concernenti l'organismo e gli organi, entrambi gli artisti esplorano il sistema somatico e i suoi effetti estetici, attraverso la sfida ai limiti di un corpo costretto allo spossamento interrogando i limiti di un corpo stremato, i suoi muscoli, la sessualità maschile, il respiro, l'energia vitale misurandone la resistenza e il numero di battiti cardiaci rimasti prima di morire.

La distanza fra attanti e spettatori è ridotta, lo spazio scenico principe è un piccolo tavolo fronteggiato da un complesso di strumentazioni (microfono, amplificatore, piatto di percussioni, chitarra elettrica, e un megafono) che verranno manipolati da Yamakawa. Takano Satoru 高野諭, il quale dirige il programma delle luci e del suono, agisce da Dj, creando un'atmosfera lounge, fin da quando gli spettatori prendono via via posto. La performance "vera e propria" si accende all'improvviso, dopo che il brano hardcore *Heartbeat* dei Big Black aumentando progressivamente di volume viene interrotto e Yamakawa, il quale è presente fin dall'inizio nella sua postazione seduto su uno sgabello, si alza inaspettatamente di scatto producendo degli accordi distorti con la chitarra in una esagitata performance, balzando, saltando e calciando con il piede il cimbalo posto alle sue spalle. L'acme cresce con l'entrata furiosa e impetuosa di Kawaguchi, il quale con un urlo irrompe in scena in vestaglia bianca, di cui si denuda, prima di scaraventare letteralmente il suo corpo come un missile umano sul tavolo, roteando su di esso, cadendo, ributtandosi sul tavolo, finché esplode il silenzio e il buio. L'intero capo del danzatore, che indossa indumenti intimi bianchi atillati con ginocchiere e gomiti fasciati, è costretto in una maschera bianca pro-wrestler che sembra soffocare la persona. L'apertura risulta violenta, aggressiva, provocatoria e scioccante.

Nel primo round Kawaguchi sale sul tavolo annodando il corpo con se stesso, si torce, si stira, incarnando la disciplina antagonistica. Il corpo, calato in penombra e nel quasi silenzio spezzato dai sospiri sottili di Yamakawa, combatte con se stesso sulla superficie ridotta del mobile quadrato, l'unico elemento scenico accanto a un grappolo di lampadine che pendono dall'alto vicino al performer musicale. Mentre Kawaguchi articola sopra e intorno al tavolo i suoi movimenti intrecciati come se il suo corpo fosse la corda, colui che lega e la persona legata allo stesso tempo nella disciplina dello *shibari*, Yamakawa coordina il suo respiro con la performance del danzatore, come se stesse respirando al suo posto, accompagnando le articolazioni quasi acrobatiche con il proprio battito cardiaco. Ciò che lo spettatore percepisce a livello visivo è l'inarcarsi, la contorsione del danzatore, mentre dalla penombra emerge il fiato del musicista che è in piedi davanti al suo microfono, conferendo alla situazione un effetto di differimento, distanziamento, ma anche di perfetta concordanza e contemporaneità dell'unisono fra i due atti performativi separati.

Il secondo round è caratterizzato dall'introduzione della tecnica vocalica *kho-omei*, il canto difonico di tradizione mongola che si basa sull'utilizzo doppio della voce disposta su due altezze diverse di due voci contemporaneamente, di cui Yamakawa, esperto esecutore, estende le possibilità espressive combinandola con un peculiare tecnica respiratoria.

Il sottotitolo di *D.D.D., How many more times will my heart beat before it stops?*, si riferisce a vari elementi e momenti evocati e provocati durante la performance: la resistenza fisica e lo sfinimento spingendo il corpo, vale a dire i muscoli e il suo cuore, a stati estremi di tensione. Il corpo performativo è esageratamente sottoposto a stress, limitazione e impedimenti.

In questo quadro si inserisce articolatamente la performance cardiaca, *shinzō no performance 心臓のパフォーマンス*, di Yamakawa, il quale si avvale del suo cuore come strumento musicale ricorrendo anche ad amplificazioni tecnologiche. Sono impiegati tre microfoni: uno applicato al suo osso nasale, che amplifica le vibrazioni intracraniche, uno dinanzi all'esecutore e uno applicato al suo petto nudo.⁷⁷ Yamakawa controlla le pulsazioni del suo organo cardiaco grazie a una tecnica speciale. Egli manipola coscientemente il sistema nervoso autonomo che governa le azioni involontarie, assumendo totale controllo sul funzionamento respiratorio creando una zona interfaccia fra sistema volontario e involontario. È capace di invertire e cambiare le contrazioni cardiache rallentando e accelerando la velocità del battito e gli intervalli, ricorrendo a stati aerobici di iperossigenazione alternati a stati anaerobici, in cui il cuore deve economizzare l'ossigeno rallentando di conseguenza. L'intento dell'artista è di estendere e espandere il proprio corpo nello spazio (*shintai no kakuchō 身体の拡張*). Yamakawa vive questa esperienza come se inglobasse il pubblico nel suo corpo.⁷⁸ In aggiunta alla sua naturale creatività e capacità inventiva, il performer ricorre ad accorgimenti tecnici come lo stetoscopio elettronico, che amplifica ulteriormente l'effetto acustico del battito cardiaco. Yamakawa accresce l'effetto scenico attraverso un'elaborazione del fenomeno sonoro in un sistema digitale che risponde in maniera visiva. Le pulsazioni del suo cuore che risuonano vengono tradotte in luce, vale a dire ad ogni battito corrisponde l'accensione e spegnimento dei bulbi, posti in prossimità, che in diversi quadri diventa l'unico investimento di illuminazione scenica, e pulsa all'unisono con l'audio illuminando e rendendo visibile ad intervalli il corpo di Kawaguchi che articola la sua lotta fisica sul tavolo.

Come afferma Kawaguchi, Yamakawa lotta dall'interno del suo corpo, mentre lui lotta dall'esterno.⁷⁹

⁷⁷ Yamakawa indossa durante la performance solo un paio di pantaloni neri.

⁷⁸ Yamakawa Fuyuki durante una sua lezione presso Tama Bijutsu University, 11 gennaio 2008.

⁷⁹ Intervista con Ishii Tatsuō, *Artist Interview: Exposing his own body as a platform for art*, cit., p. 3

Per la precisione, lo stetoscopio elettronico applicato al petto del musicista, rileva le pulsazioni che risuonano fortemente e profondamente attraverso lo spazio. Questo dispositivo analogico è connesso a un piccolo mixer che è collegato a un Super-woofer (un'altoparlante Yamaha YST-800 a bassa frequenza). Di fronte al woofer si erge un microfono a stelo, che conduce a una consolle audio (connessa al sound system), e un altro piccolo microfono (usato per amplificare la chitarra), che è applicato a un interfaccia audio che comunica con il computer controllato da Takano.

Il programma software usato è chiamato MAX/MSP. Gli impulsi ricevuti sono convertiti in suono digitale e i segnali audio sono trasformati in segnali *midi* che sono diretti nel dispositivo tecnologico Midi Pak, a cui sono connessi i bulbi che vengono accesi da questi segnali elettrici che originariamente sono il battito cardiaco prodotto da Yamakawa.⁸⁰

Di conseguenza, l'illuminazione scenica e il suono del secondo round è creata dal corpo di Yamakawa, che segue la danza d'annodamento eseguita da Kawaguchi sul tavolo. La risultante di questa differenziazione-distanziamento tra suono, luce e movimento è eccezionale. Il corpo di Kawaguchi performa il movimento, mentre il pubblico percepisce il battito cardiaco di Yamakawa e il suo respiro risonante, allo stesso tempo la luce che l'occhio percepisce è il tremolio dei bulbi di luce che s'illuminano simultaneamente al suono dei battiti cardiaci e sottolineano il movimento di Kawaguchi.

Come nel *bunraku* l'azione sulla scena e la voce recitante sono differiti e performati da attori diversi. In una simbiosi dissociata, differita e armonicamente dissonante.

Ha luogo un processo di dis-locazione che accentua le differenze. Gli artisti sembrano uniti da un cordone ombelicale, condensando energia, come se l'uno entrasse nell'organicità dell'altro. In questo processo di deviazione si verifica una sorta di dissociazione tra le funzioni del corpo che normalmente vengono esperiti come un'unità, e le funzioni estetiche che vengono, così, percepite su piani diversi. Siamo a confronto con una tecnica di natura puramente fisica accoppiata a un tipo di corporalità tecnologizzata o veicolata da tecnologia (nel caso di Yamakawa, il quale usa il proprio corpo come cassa di risonanza). Lo sforzo coreutico è eseguito da un solo corpo, mentre la fatica e l'audio risultano dall'altro corpo, che illumina quello danzante e accompagna allo stesso tempo con l'emissione vocalica e il canto la performance. Inutile dire, che, se l'abilità e la comunicazione tra entrambi gli artisti non è sufficientemente intensa, i risultati sono nulli.

Mentre nel terzo round il musicista compone degli accordi semplici sulla chitarra, Kawaguchi cavalca il tavolo in maniera più cadenzata, esplorando con il suo corpo la superficie e la limitatezza spaziale dell'oggetto contorcen-

⁸⁰ Mia intervista con Takano Satoru, Shibuya, agosto 2008.

dosi, legando tra di loro i suoi arti inferiori e superiori, il suo bacino, collo, piegando le sue articolazioni senza perdere contatto con il mobile.

Per il danzatore l'esagitata performance sul tavolo senza cadere richiama l'agitazione del pesce sul tagliere dell'*itamae* quando taglia il sashimi.⁸¹ Il pesce saltella e scatta cercando di fuggire disperatamente dalle mani dell'*itamae*. Dunque, è il corpo a confronto con la morte, preso nella sua estrema vulnerabilità e impotenza, che spinge Kawaguchi a scagliare il proprio corpo allo stesso modo sul tavolo. L'unica possibilità, secondo il danzatore, è di lottare disperatamente.⁸²

Il tavolo rappresenta anche, oltre al ring da boxe, il campo di battaglia del wrestling commerciale giapponese. Infatti *D.D.D.* è reso in omaggio al beniamino dell'infanzia di Kawaguchi, il pro-wrestler "Destroyer".

La compagine performativa e la sua tessitura sono intrise di elementi sensuali ed erotici con una forte inclinazione al feticismo del corpo e degli oggetti che lo costringono, affiancati a momenti allusivi all'intrigo S&M durante le contorsioni del danzatore. Comunque, Kawaguchi considera la sessualità un importante, ma non prevalente elemento di questa creazione.

L'intenzione del danzatore era, inoltre, di mettere in scena l'esperienza vissuta durante la performance *OR* con i dumb type, quando a causa delle accenti luci stroboscopiche adoperate in scena Kawaguchi perse completamente ogni riferimento visivo entrando in uno stato di panico che lo indusse quasi all'immobilità, quando invece avrebbe dovuto correre velocemente.

Kawaguchi si ispira a artisti come Damien Hirst, Ron Arthey e Ameya Norimizu 飴屋法水, il quale si era chiuso per 24 giorni in un cubo di legno con provvigioni ridottissime nella sua performance-installazione *Vanishing point*.⁸³

Il soffocamento, l'angusto, non sono solo un'espressione estetica: Kawaguchi allude al corpo intrappolato nel panico e costretto da una minaccia estrema, tremante sul ciglio della morte e della distruzione, elementi che sotto il dominio della televisione sono diventati uno spettacolo quotidiano a cui assistiamo al sicuro al di là dello schermo. La società controllata dai media porta a una condizione d'assuefazione e desensibilizzazione dinanzi al reale dell'individuo.⁸⁴

⁸¹ L'*itamae* è il "cuoco" esperto di cucina giapponese. Nel caso del sashimi, per esempio, non trattandosi di cucinare ma di preparare il pesce crudo, la definizione 'cuoco' non sembra molto adatta. Letteralmente *itamae* significa "di fronte alla tavola, al tagliere".

⁸² Kawaguchi Takao, "The Body on the Chopping Board", cit.

⁸³ Per Ameya Norimizu vedi K. Centonze, "Scena contemporanea giapponese: Il corpo tecnologico e la scena urbana", in *Hystrio*, Anno XXV 1/2012 (Gennaio-Marzo), p. 55; "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", cit., p. 665.

⁸⁴ Kawaguchi Takao, "Body on the Chopping Board", cit.

Il *kamikaze* o il *samurai*, che si lancia sul tavolo, rappresenta l'eroe nazionale a cui la comunità delega la morte, come un pesce che si rassegna al proprio destino. Così Kawaguchi ribalta l'estetica eroica mettendo in mostra il lato anti-estetico e 'comico' dell'essere umano che teme la morte e si oppone fino alla fine.⁸⁵

Nel quarto round Yamakawa, adoperando una lavagna luminosa, tiene una lezione scientifica sulla valvola cardiaca e i suoi impulsi elettrici, chiudendo con una tabella statistica fornita dal Ministero della Salute giapponese, in cui è calcolata la proporzione tra l'età di un maschio giapponese (dall'infante all'anziano) e il numero d'anni di vita rimasti previsti: una scena che spesso provoca una risata tra il pubblico. Il musicista, in seguito, calcola i propri battiti cardiaci rimasti, contando ad alta voce, mentre Kawaguchi sale e scende dal tavolo sfinendo il suo corpo e immergendo la sua faccia in una bacinella d'acqua rimanendo in apnea, finché non alza la testa e, rivolto verso gli spettatori, emette un urlo dal profondo dei polmoni.

Il quinto round vede il danzatore sul tavolo mentre inizia a muovere, e a scuotere muscolo dopo muscolo in isolamento, come a scogliarli. Nel frattempo si denuda della maschera e dei pochi indumenti rimanendo alla fine completamente nudo.

Durante il sesto round viene proiettata l'installazione video *Elegant Connections*, presentata da Yamakawa nel 2001, in cui si assiste a un tragitto ripreso dall'endoscopio di immagini interiori nella zona della trachea, del duodeno del musicista. Il viaggio all'interno del corpo e il realismo estremo rasenta l'osservazione medica ma si trasforma in arte. Il corpo viene sviscerato anatomicamente nella sua intimità e interiorità, non esistono più zone protette dall'occhio indiscreto della sonda.

Una brevissima pausa permette agli organizzatori di distribuire ai convenuti seduti in prima fila dei grandi teli in plastica trasparente con cui coprirsi, destando ovviamente curiosità e aumentando il climax di interesse.

Si apre il prossimo quadro, Kawaguchi rientra nel campo visivo degli spettatori e riprende un'altra fase della sua esibizione coreutica sempre concentrata intorno al tavolo. Si inizia a notare l'installazione di un tubicino trasparente, sospeso dal soffitto, che percorre il perimetro sovrastante l'area scenica investendo anche le prime file del pubblico. Yamakawa inizia a pompare dell'olio, che attraversa tutto il tubo appeso sopra le teste, fino ad arrivare alla bocca del condotto che finisce proprio sopra il tavolo sul corpo denudato di Kawaguchi. Il danzatore, il cui corpo esprime la sensualità dei lottatori turchi, si lascia sciogliere e naviga, guizza, surfa sul piano di legno controllando estremamente i suoi movimenti, che si fanno sempre più veloci. Kawaguchi dimostra ancora una grande capacità di controllo sul corpo, investendo uno spazio ristrettissi-

⁸⁵ *Ibidem*.

mo con forza e agitazione. La difficoltà dell'esecuzione è estrema, considerando che l'attrito fisico viene ridotto a zero. L'intensità dell'esecuzione di Kawaguchi è inoltre testimoniata dal fatto che non vengono prodotti schizzi del liquido viscoso.

L'intera performance nasce principalmente da un investimento esperto del corpo, sia da parte del danzatore sia da parte del musicista, in un organico ben strutturato, che, allo stesso tempo, rimane aperto all'estemporaneità del momento. La coordinazione delle due attività separate si dispone in maniera tale da congiungere diversi livelli di linguaggi performativi, in un sapiente dosaggio di rese fisiche portate all'eccesso. L'utilizzo di tecnologie diversificate non offusca la corporeità della performance, ma ne sottolinea la componente fisica.

D.D.D. è un eloquente esempio di ciò che definisco “tecnologia di corpo”, vale a dire un investimento peculiare del corpo che non soffre della dialettica con l'oggetto, o in questo caso, con il dispositivo tecnologico. Come ho cercato di illustrare nel capitolo precedente in riferimento al corpo danzante e all'oggetto, nella rivoluzione realizzata in maniera cosciente e voluta dall'arte di Hijikata, il corpo, ovvero nel caso di Hijikata, il *nikutai*, è posto sullo stesso piano dell'oggetto esterno. Il corpo viene usato come un oggetto, e l'oggetto come un corpo. La manipolazione si verifica in entrambe le sfere. Si tratta di una precisa operazione, culturale e tecnica, sul corpo. Tale condizione è specifica della performatività giapponese e emerge anche nelle arti tradizionali. Stiamo parlando di un corpo che riflette una complessa pluralità semantica nella sua storia linguistica.⁸⁶

Per cui la mia scelta dell'espressione “tecnologia di corpo”, allude ad un operazione performativa ben determinata che ha come materia e *operatore* “un corpo” e non “il corpo”.

Per tale ragione, l'artificio e la natura si pongono in una relazione del tutto speciale nelle arti performative del Giappone, dove la tecnologia corporale è concepita in gran parte come una sorta di *téchne*, la perizia e l'abilità, l'arte, presa nei suoi meccanismi poetici ed esecutivo-operativi, che fin dall'era pre-moderna viene definita nella performatività giapponese con *wazaogi* 俳優 o, nel caso di Zeami, *waza*.⁸⁷ Tale riflessione diparte da considerazioni sull'estetica e su concetti come “imitazione”, “pratica”, “tecnica” e “abilità” che nella storia performativa giapponese ruotano intorno al corpo e indicano un peculiare approccio alla realtà.

⁸⁶ Le mie ricerche più recenti si basano proprio su questo aspetto. Vedi per esempio K. Centonze, “Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, cit.

⁸⁷ K. Centonze, “*Ankoku butō*: una politica di danza del cambiamento”, cit.; “*Finis Terrae: butō* e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale” cit.; K. Centonze, “Resistance to the Society of the Spectacle: the '*nikutai*' in Murobushi Kō”, cit..

