

Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō

BONAVENTURA RUPERTI

Sul piano della forza latente, ricca di imponenza e di popolarità, di far godere in una volta le menti di molte persone, non c'è nulla che abbia potenza tanto grande quanto la musica, anzi ancor più il teatro e, all'interno del teatro, quanto il teatro musicale che si direbbe utilizzi insieme le cinque arti. Pertanto ne consegue che il teatro musicale è il più importante quale fondamentale strumento dei paesi civilizzati. Anche in Oriente, la Cina sin dal passato è nota per il teatro musicale, e anche il nostro Paese possiede teatri musicali come il *nō*, i *jōruri* e i brani di *shosagoto*. Questi hanno ciascuno una natura peculiare e manifestano naturalmente il livello della cultura di quel paese, di quell'epoca, la dignità di quella società e di quelle classi sociali, ossia manifestano differenze sia nella qualità che nel grado. (*Shingakugekiron*, 1904) (Inagaki, 1969, p. 344)

La grandezza di Shōyō

Nel processo di modernizzazione del teatro conseguente all'apertura del paese e all'improcrastinabile incontro-confronto con l'Occidente, una delle guide di maggior spicco è senza ombra di dubbio Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥 (1859-1935). La sua formazione culturale, che spazia dalla conoscenza profonda dei generi letterario-artistici (*bungei*) della tradizione a uno studio sensibile e attento e una progressiva acquisizione di saperi della cultura europea, i suoi interessi molteplici che si dispiegano tra letteratura, teatro, musica, danza ecc., gli consentono di produrre molteplici scritti, attività che contribuiscono in maniera decisiva a

stimolare una riflessione teorica e una nuova produzione creativa propria e altrui di particolare rilevanza nel Giappone moderno.

Così, tra i suoi campi d'azione, si possono enucleare almeno le seguenti linee (Inagaki, 1969, p. 400):

- elaborazione di una teoria del romanzo
- scrittura di opere narrative in cui sperimenta l'applicazione del suo portato teorico
- teorizzazione e riflessioni sul teatro, dai generi della tradizione a confronti con la tradizione teatrale europea
- scrittura e composizione di teatro di parola e teatro musicale:
 - a. scrittura di drammi *kabuki* di ambientazione storica
 - b. scrittura di testi per drammi danzati
- teoria del dramma moderno e contributo alla nascita dello *shingeki* (Bungei kyōkai)
 - c. scrittura di drammi moderni
- traduzioni dei lavori di Shakespeare che si coronerà con l'opera completa alla fine della sua vita.

Nell'arco di oltre cinquant'anni la sua fervida e copiosa attività critica e creativa dunque scandisce gli anni della modernità del Giappone imprimendo un impulso non trascurabile.

Shōyō teorico e scrittore

L'aspetto più noto tra studenti e studiosi di letteratura in Italia è la sua teoria sul romanzo, rappresentata da uno scritto che lascia un segno imprescindibile sulla riflessione letteraria della nuova epoca: lo *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 (L'essenza del romanzo, 1885-86).¹

¹ Traduzione in inglese in Twine (Tsubouchi e Twine, 1983). Cfr. anche Bienati (2005, pp. 8-10), Milasi (2012).

Meno note, ma comunque significative, anche se non considerate equiparabili al romanzo incompiuto *Ukigumo* (Nuvole fluttuanti, 1887-89) di Futabatei Shimei, sono le sue sperimentazioni di scrittura in cui in qualche modo tenta, con sicura padronanza della lingua, seppure in modi e schemi ancora tradizionali, la scrittura del nuovo *novel* da lui auspicata nel celebre trattato: romanzi come *Tōsei shosei katagi* 当世書生気質 (Modelli di studenti dell'era odierna, 1877), *Imo to se kagami* 妹と背かがみ (Specchio d'amore tra uomo e donna, 1885-86), che nello stile guarda a Tamenaga Shunsui (1790-1844), per approdare a un romanzo più libero, meno ascrivibile a una forma o genere della tradizione, *Saikun* 細君 (La moglie, 1889) (Calveti, 1989). Tutti questi rientrano comunque nel territorio del *novel*, ossia di un romanzo moderno di rappresentazione realistica di azioni e psicologie dei personaggi, come da lui auspicato, ma non mancano racconti come l'incompiuto *Mirai no yume* 未来の夢 (Sogno del futuro, 1886), ambientato nel futuro, o opere come *Seijiyu kōshaku* 清治湯講釋 (Lezione sulle calde e pure acque della politica, 1882) o *Kyō waranbe* 京わらんべ (Gioventù della capitale, 1886), di allegoria e satira politica sul tema di attualità assai dibattuto della costituzione del Parlamento prevista nel 1890.

A questo si affiancherà la lunga e intensa disputa con Mori Ōgai, il cosiddetto *botsurisō ronsō* 没理想論争, dibattito sulla "caduta degli ideali", *quérelle* su antitesi e generali orientamenti di indole culturale-filosofica, irta di riferimenti, che coinvolge la visione della letteratura e le relative metodologie di studio, con una propensione per un metodo induttivo radicato nella fenomenologia della realtà in Shōyō e invece con l'enfasi sui parametri di valutazione critica e dunque sull'importanza degli ideali estetici di bellezza in Ōgai.

Ma sul piano di valutazioni estetiche, considerazioni di positività creativa più concrete si possono riconoscere soprattutto nelle riflessioni sul romanzo storico *Rekishī shōsetsu ni tsukite* 歴史小説につきて, *Rekishī shōsetsu no songen* 歴史小説の尊嚴 (Il rispetto del romanzo storico, 1895) (Mastrangelo, 2005; Orsi, 1984), in cui si manifesta la convinzione che proprio in questo

genere si palesino le peculiarità di un paese e al contempo si riflettano sentimenti e costumi di quel tempo, le tracce che uomini del passato e “vie celesti” hanno legato e causato, le regole della natura all’interno della temporalità che forgiavano gli umani, e dunque le relazioni tra uomo e storia, eventi storici che si sprigioneranno nei drammi d’ambientazione nel passato.²

Shōyō e il teatro

In realtà ben più complessa e ingente è da considerarsi la sua opera, e anche il suo interesse personale e creativo per il teatro, dedizione e passione di una vita che simbolicamente ma anche in maniera tangibile culmina nel 1928 con la costruzione e istituzione del celebre Museo a Waseda, nel suo settantesimo compleanno e al compimento della traduzione dell’opera shakespeariana, edificato per l’immenso contributo a questa disciplina e all’insegnamento nella scuola, presso cui ha parte la facoltà di letteratura, che sarebbe diventata un’università di primo piano e non solo nel campo dei suoi studi.

Egli esordisce nel mondo del teatro proprio partendo dal tema del dramma storico, tema eminentemente ‘romantico’ che per il nuovo stato moderno nato dalla fine dello shogunato Tokugawa significa riconsiderazione degli eventi fondanti l’identità del popolo e della nazione: *Wagakuni no shigeki* 我が國の史劇 (Il dramma storico del nostro paese, 1883-84), tema che riemergerà a più riprese anche nel 1918 ad es. con *Shigeki oyobi shigekiron no henshen* 史劇及史劇論の変遷 (Mutamenti nel dramma storico e nella sua teoria). La tappa successiva approda ai generi tradizionali concentrandosi sull’aspetto ‘fantastico’ *Mugengeki no hei wo ronzu* 夢幻劇の弊を論ず (Disquisizione sui difetti del dramma di sogno, 1894), che si amplifica e reitera fino alla terza disquisizio-

² Egli non trascura neanche la pittura di soggetto storico con numerosi saggi che vedono la luce negli anni 1899-1900 (Inagaki, 1969, pp. 406-407).

ne (*Mitabi mugengeki wo ronzu* 三たび夢幻劇を論ず, 1895).³ In questi saggi, nell'identificare i principi del teatro nella capacità di dare forma concreta alla verità universale della natura e dell'uomo tramite la realtà storica e i personaggi all'interno della storia, emerge la coscienza delle distanze tra il teatro della tradizione – rappresentato non tanto dal *nō*, quanto soprattutto dall'opera di Chikamatsu Monzaemon fino a Kawatake Mokuami,⁴ nella dimensione dei cosiddetti drammi d'ambientazione storica (*ji-daimono*) – e il teatro che si staglia dall'esperienza europea. Egli si riferisce a drammi storici “romantic”, che sembrano “sogno e illusione”, con ambientazione e intrecci fantasiosi e assurdi, eventi infondati e ingannevoli, personaggi innaturali, una struttura incongruente, con relazioni e combinazioni dispersive, slegate e frammentarie, ricca di metamorfosi e incoerenze o discordanze, mancanza di unità di soggetto, con esagerazioni negli eventi e nella trama, insomma tutti sviluppati nella dimensione del sogno (Inagaki, 1969, p. 307). In tal senso, si avvia a delineare delle proposte di revisione del dramma storico nazionale – una netta distinzione tra la poesia epica e la poesia drammatica; perseguire

³ In particolare in quest'ultima egli enumera i difetti e le argomentazioni con cui risponde agli oppositori: presenza di troppe evoluzioni, trasformazioni e metamorfosi nella trama e mancanza di unità; perseguimento di una bellezza nelle singole parti ma mancanza di omogeneità e tendenza allo stereotipo; conseguenti incoerenza e dispersione; l'impossibilità di compensare le parti di pregio estetico pure presenti alla luce di logica e razionalità, in quanto l'interesse del *mugengeki* è proprio nei suoi elementi fantastici; fondarsi sostanziale sull'irrazionalità e incompatibilità con la logica. Egli si ispira dunque a un ideale che non è né il *katsurekigeki* né il *mugengeki*: quest'ultimo è prodotto del passato e bisogna dunque rivolgersi a nuovi ideali futuri; sarebbe inutile un ritorno al passato e un'imitazione di quello; è necessario impegnarsi per realizzare gli ideali letterari del presente; ma gli ideali letterari del presente consistono nell'eliminazione del *mugengeki* così come dell'attuale dramma realista (*shajitsugeki*) in quanto solo copia di un'immagine falsa e illusoria; il testo drammatico ideale deve essere dotato di una bellezza nei particolari, delle singole parti, ma anche di una bellezza d'insieme, che manifesta la “bellezza umana”, un testo drammatico che emergerà sul palcoscenico del futuro sapendo cogliere la bellezza umana dell'universo tramite uno sguardo poetico come Shakespeare, manifestato in una letteratura nazionale ideale che da Chikamatsu si proietta verso il futuro (Inagaki, 1969, pp. 318-320).

⁴ Entrambi drammaturghi che pure presentano, a suo avviso, nell'ambito dei drammi d'attualità (*sewamono*) lavori di indubbia pregevolezza.

l'unità di intenti nel soggetto del dramma; individuare nel carattere (dei personaggi) la causa prima di ogni azione (Inagaki, 1969, p. 313) – soffermandosi sui vari fattori ma senza poi giungere a una conclusione di tale prospettiva.

Shōyō e il *kabuki*

Tale riflessione, sul significato della rivisitazione drammatica di un evento o di un'epoca storica, rifugge in maniera efficace soprattutto nel campo del *kabuki*. Nell'auspicare una riforma del genere teatrale che meglio rispondesse all'idea di dramma storico nutrita dagli studi sull'esperienza europea, egli si cimenta anche nella composizione di opere d'ambientazione storica per il *kabuki* che destina all'interpretazione di un attore di particolare carisma e presenza scenica di quegli anni ossia l'*onnagata* Nakamura Shikan (poi Utaemon V 中村歌右衛門, 1865-1940), interprete ideale per le sue protagoniste femminili, Yodogimi o Maki no kata. Shōyō dunque, consapevole delle peculiarità del *kabuki* e della potenza dell'arte dei suoi attori, riesce a scrivere dei drammi che tra i pochi di epoca moderna tuttora nel repertorio ritornano alla ribalta:

Kiri hitoha 桐一葉 (Una foglia di pawlonia, completato nel 1895 e rappresentato nel 1904)

Hototogisu kojō no rakugetsu 沓手鳥孤城落月 (Cuculo, luna cadente su un castello solitario, pubblicato nel 1897 e rappresentato nel 1905)

Maki no kata 牧の方 (La dama Maki, pubblicato nel 1897, poi ridiscusso nel 1905, vede la sua prima messinscena nel 1917).

I primi due drammi, che sono l'uno continuazione dell'altro, si concentrano in particolare su un evento che segna la storia del periodo premoderno e la lunga dominazione Tokugawa, ossia la caduta del castello di Ōsaka e la conseguente eliminazione, a opera di Tokugawa Ieyasu (1543-1616), del suo potenziale rivale principale, ossia la casata Toyotomi con Yodogimi e il figlio Hideyori. Protagonisti delle due *pièces* sono di fatto proprio Yo-

dogimi e Katagiri Katsumoto (1556-1615), vassallo al servizio dei Toyotomi designato da Hideyoshi (1537-1598) per affiancare il giovane erede, ma anche tramite dei rapporti con Ieyasu: egli si prodiga invano per scongiurare lo scontro diretto e fatale con le forze dello shogunato Tokugawa.⁵ Ma il testo, contro le intenzioni di Shōyō stesso, vede spostare il suo asse da “dramma delle circostanze” con al centro il dibattersi strenuo del vassallo, che stenta a raggiungere grandezza tragica secondo i detrattori, a “dramma di carattere”, tra timori, titubanze, discordie dei vassalli, culminante nell’acme della scena del sogno e della follia quasi delirante di Yodogimi, che in qualche misura sembra richiamare la Lady Macbeth shakespeariana.⁶ Ella conserva verso Ieyasu la consapevolezza di favorita del precedente signore incontrastato del paese, Hideyoshi, e il risentimento per il nuovo stato politico ormai definitivamente sotto il controllo di Ieyasu che pure instilla in tutti i modi veleni che inducano allo scontro frontale per estirpare definitivamente quel potenziale pericolo incombente.

Sulle problematiche connesse con la scrittura e soprattutto con la messinscena di questi lavori Shōyō torna in maniera diffusa in seguito alle varie rappresentazioni che questi vedranno sui palcoscenici *kabuki*, con artisti e in luoghi diversi, e da queste opere prenderà le mosse il filone dei drammi dello *shinkabuki* (nuovo *kabuki*) dell’epoca Taishō e seguenti.

Shōyō e lo *shingeki*

Altrettanto efficace è la sua azione nel tentativo di consolidare un nuovo teatro moderno in stile occidentale con la fondazione del Bungei kyōkai, che sorge nel 1906 e rinasce rinnovato nel

⁵ Cfr. Honma Hisao, “*Kiri hitoha shinron*” (Nihonbungaku shiryō kankōkai, 1979, pp. 114-123).

⁶ La sua ombra si proietta anche sul personaggio di Maki no kata, la consorte di Hōjō Tokimasa (1138-1215), che gioca un ruolo rilevante nella sanguinosa e crudele lotta per il potere di Tokimasa e del figlio Yoshitoki. La vicenda viene anch’essa sviluppata da Shōyō più avanti a formare una sorta di trilogia.

1909, come centro di studi con sala sperimentale non aperta al pubblico e un'accademia drammatica (la prima mista, maschile e femminile), allo scopo di formare e trasformare aspiranti attori dilettanti in professionisti per il nuovo teatro. Tsubouchi che anima ospita e finanzia l'associazione, e auspica la nascita di una forma di spettacolo 'nazionale' in una sintesi feconda tra il *kabuki* e il modello shakespeariano, viene qui affiancato da Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918), critico che a differenza del maestro si è recato in Europa (tra il 1902 e il 1905 in Inghilterra e Germania) e torna sotto la suggestione del naturalismo. Ed è proprio al Bungei kyōkai che per la prima volta viene eseguito in forma rigorosa e integrale l'*Amleto* nel 1911, interpretato da Doi Shunsho 土井春曙 (1869-1915), ma anche la prima rappresentazione in Giappone di *Casa di bambola* di Ibsen, che con *Casa paterna* di Suderman (1912) solleverà polemiche censure entusiasti ma anche non trascurabile impulso al nascente movimento femminista. L'Associazione contribuisce così a preparare nuovi attori che segnano 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 nel 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 Shunsho, reduce dalla tournée europea di Otojirō e interprete di *Amleto* e di altri protagonisti dall'eloquio di affascinante musicalità. Ma soprattutto brilla la stella di Matsui Sumako 松井須磨子 (1886-1919), la prima vera attrice moderna, con la naturale passionalità di una nuova recitazione, che, con la sua relazione scandalosa con Shimamura, determinerà lo sfaldarsi dell'As-sociazione e lancerà con la compagnia Geijutsuza, costituita con Shimamura stesso, un nuovo filone di spettacoli più orientati al grande pubblico di quanto lo fossero i saggi dell'accademia di Shōyō destinati a una platea di intellettuali, giovani, studenti.

Quest'ambito dell'attività di Shōyō confluirà poi nel lavoro, più puramente letterario, di traduzione dell'opera completa del Bardo di Avon e nella scrittura di un dramma poetico, *En no*

gyōja 役行者 (abbozzato nel 1912, rivisto nel 1916, pubblicato nel 1917 e riscritto con nuovo titolo nel 1922) che sarà il primo di autore giapponese messo in scena dallo Tsukiji shōgekijō di Osanai Kaoru nel 1926.

Shōyō e il dramma musicale

La sua esplorazione nel campo teorico sul teatro si eserciterà poi di nuovo sul territorio dei generi performativi tradizionali tramite un tema, quello del teatro musicale, in un trattato di ampio respiro: *Shingakugekiron* 新樂劇論 (Teoria del nuovo dramma musicale, 1904). Il termine *gakugeki* 樂劇 è traduzione di *musikdrama*, attinto dalla teoria di R. Wagner, che viene però assunto da Shōyō nel senso più generale di dramma in musica. Nello *Shingakugekiron* Shōyō in particolare si sofferma sulla rilevanza che il teatro musicale, l'opera, riveste in Europa in tutte le nazioni di primo piano, rimarcando come la musica abbia una potenza coinvolgente che non ha eguali, e di conseguenza potere anche maggiore è nel teatro che assomma le cinque arti. Convinto della necessità di un rinnovamento della tradizione nazionale, egli traccia le direttive di riforma, individuando i tre generi di maggiore spicco, e suggella in appendice la disquisizione con la creazione *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島 (poi riscritto nel 1921).

Il trattato, concepito nel pieno della tempeste della guerra nippo-russa, di fatto si pone il problema di avviare un dramma e una musica nazionali (*kokugeki* 国劇 e *kokugaku* 国楽), come questi possano rispondere alle necessità della nuova epoca, quali riforme e innovazioni siano necessarie a tal fine.⁷ Che cosa siano

⁷ In realtà, oltre al teatro musicale, Tsubouchi aveva caldeggiato anche un teatro di parola puro, di soli dialoghi, il *seigeki* 正劇 (teatro ortodosso) di cui è fautore anche Kawakami Otojirō che, rientrato dalla tournée in Europa, sosteneva l'eliminazione di musica e danza. Ma con la morte nel 1903 dei due più grandi attori di *kabuki* del tempo, Ichikawa Danjūrō IX e Onoe Kikugorō, riteneva che non ci fossero più interpreti in grado di farsi valere sul palcoscenico e emozionare il pubblico con i soli dialoghi (Furuido, 2009, pp. 451-452).

un teatro nazionale e quale ne siano la ragione d'esistenza, la necessità e la funzione, tutto questo si spiega nel confronto con l'Occidente, i teatri dell'antica Grecia e Roma, il melodramma in epoca moderna, l'opera di Wagner e la sua riforma, e quindi il concetto di *musikdrama*. Ma egli non si pone quegli interrogativi mirando a un'eventuale imitazione dell'Occidente, improponibile, bensì a una riforma della tradizione nazionale, nella consapevolezza del già esistente, nelle potenzialità e limiti in esso insiti, e nella prospettiva di rivitalizzazione ai fini della reinvenzione di un dramma (musicale) nazionale.

Egli non può ignorare la tradizione delle forme di spettacolo in Giappone che non possono non essere definite come “teatro musicale”, laddove la musica ha ricoperto e ricopre un significato e un ruolo irrinunciabili nell'andamento complessivo della partitura scenica. Egli dunque, sforzandosi di guardarli da una prospettiva di confronto, da una visuale marcatamente ‘occidentale’, prende in esame i generi insigni del passato:⁸ il *nō* di cui viene però accentuato il carattere ‘aristocratico’, sottolineando il carattere religioso buddhista di ‘oscurità’, profondità che ne ha segnato le origini, amplificando quel distacco che ne ha caratterizzato la storia in epoca Edo (Ruperti, 2012); il teatro drammatico *kabuki*, in parte sviluppato sotto l'influsso del *ningyō jōruri*, teatro dei burattini che ha avuto innegabili eccellenze sul piano della scrittura con Chikamatsu Monzaemon, spesso avvicinato da Shōyō in numerosi scritti teorici,⁹ riferimento imprescindibile per testimoniare il culmine raggiunto dalla drammaturgia nazionale; e infine il *kabuki* con il suo repertorio danzato, gli *shosagoto* 所作事, ossia azioni danzate di particolare fascino ma di cui non riesce a non stigmatizzare quell'elemento di forte sensualità pervasiva, di legame intimo con i quartieri di piacere, la centra-

⁸ Al teatro *nō*, alle qualità del *mugengeki*, alla scrittura poetica di questo genere, egli dedica molti saggi concentrati in particolare negli anni 1905-1906, ampliando anche su Zeami nel 1910.

⁹ Nel 1900 pubblica *Chikamatsu no kenkyū*, lo confronta poi con Shakespeare e Ibsen (1909) e tratta il teatro dei burattini nel confronto con l'Occidente (1917).

lità e supremazia dei motivi amorosi di seduzione sessuale che nei testi, nelle metafore e nelle allusioni, nei gesti e nelle azioni sceniche, nelle ambientazioni e nei temi con la danza spiccano, e riconosce a nucleo della gestualità nel *buyō* 舞踊.

Nel criticare i tentativi di “miglioramento del teatro”, nello stigmatizzare le insufficienze dei *katsurekigeki* 活歴劇 (drammi di storia viva) tentati da intellettuali della nuova epoca, le palesi carenze di testi drammatici che sono esercitazioni prive di un fascino coinvolgente sufficiente per conquistare il pubblico del tempo,¹⁰ nel contempo egli riconosce l’**im-possibilità** delle forme della tradizione, così come si presentano, di parlare al presente, nella modernità, essendo troppo legate a un mondo passato ormai scomparso e radicalmente mutato.

In generale non c’è in qualsiasi epoca, tra i paesi che vengono definiti paesi civilizzati, un paese che non sia dotato di una musica nazionale o di un teatro nazionale. In altre parole, non c’è paese che non sia dotato di uno strumento che, rivolgendosi alle orecchie o agli occhi di un alto numero di cittadini, in una volta ne mitighi e ne diletta le menti, e al contempo fornisca loro in qualche misura insegnamento, un mezzo che nel mentre diverte assieme al cosiddetto popolo lo guida e influisca su di esso. I paesi che non ne sono forniti, anche se non saranno paesi barbari sono o nazioni di monarchia assoluta, oppure saranno paesi in cui il sistema di governo oligarchico presenta in alta misura disparità di povertà e ricchezza. (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 505)

È evidente qui come Shōyō veda nelle arti il potere non solo di affascinare e divertire il popolo/le masse ma uno strumento utile e indispensabile a fine educativo, riconosce una funzione didascalico-istruttiva, un valore formativo e dunque un principio fondamentale di costruzione e fondazione di una nazione.

La riforma del teatro, delle arti, viene vista come un progetto precipuo nella creazione di uno stato moderno, per istruzione e

¹⁰ In *Waga kuni no shigeki* in particolare si sofferma in dettaglio sull’analisi dell’opera dei drammaturghi del passato (Chikamatsu Monzaemon e Kawatake Mokuami), sulle nuove correnti e sui tentativi di ricostruzione storica di alcuni dei promotori del progetto di “miglioramento del teatro”, quali Yoda Gakkai 依田学海 (1833-1909), Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841-1906) e altri (Inagaki, 1969, pp. 287-315).

diletto di individui delle diverse classi, in un paese civile, ai fini dell'immagine di questo all'interno della nazione e agli occhi esterni degli ospiti stranieri. Indubbiamente, nell'alta visione del teatro e della musica della concezione di Shōyō un criterio imprescindibile è rappresentato, in questo periodo, dagli occhi degli stranieri, dai modelli di confronto d'oltremare e il suo sguardo volto ai generi tradizionali si sforza, in maniera perfino eccessiva, di rivolgersi all'oggetto in maniera critica dal punto di vista del teatro occidentale coevo. D'altro canto, egli non trascura di sottolineare l'importanza della distrazione, del divertimento, dell'appagamento offerto dall'incontro con una dimensione 'altra' rispetto alla quotidianità rappresentata dal mondo delle arti dello spettacolo, dall'universo del teatro.

Da tale prospettiva emergono in maniera nitida la necessità e gli indirizzi delle proposte di riforma del teatro esistente per trasformarlo in teatro nazionale. Il fine è la crescita della cultura del proprio paese, sulla base della valorizzazione delle peculiarità di quella cultura, è fare lievitare le componenti di bellezza proprie di ciascun paese, sviluppare gli elementi estetici peculiari senza ricadere in una mera imitazione di altri.

Tuttavia, nei tre generi nazionali della tradizione, egli senza dubbio riconosce un tipo di "teatri musicali" affatto speciali.

Nel *nō*, visto non come danza ma come teatro a tutti gli effetti, anche nel confronto e affinità con la tragedia greca, viene riconosciuto tuttavia un sentore di pessimistico abbandono del mondo di ascendenza buddhista; la propensione verso preferenze e sensibilità dell'aristocrazia militare o della nobiltà di corte; le infinite variazioni minime di una sostanziale monotonia; l'uniformità di tono nelle parole/versi e nella musica e nell'arrangiamento drammatico di situazioni che si reiterano; la mestizia e tediosità e dunque l'impossibilità o incapacità di proiettarsi verso il futuro, di andare incontro alla mondanità, di corrispondere a gusti interessi e aspirazioni di classi basse medie e alte dentro e fuori il paese. In tal senso un suo miglioramento gli appare quasi una contraddizione in termini.

Nel caso del teatro *kabuki*, che si sviluppa da un lato verso la danza (*furigoto*), muovendo dalle parate di donne o giovinetti delle origini e, dall'altro, verso il teatro di rappresentazione (*kyōgen*), e al contempo subisce l'influsso e la matrice dei testi tratti dal repertorio del teatro dei burattini, fiorisce come teatro 'popolare', volgare, della gente comune: esso rappresenta una sorta di 'teatro musicale' di poesia epica misteriosa e fantastica, uno spettacolo il più ricco, complesso e articolato, che non ha eguali in occidente. E tuttavia

In origine nasce dai drammi dei burattini che rispondono a gusti e predilezioni delle classi basse, che hanno per scopo gli ideali bassi e volgari del passato, e quanto più si immettono in esso elementi di alta eleganza e raffinatezza, idee e emozioni innovative e fresche, al contrario si finisce con l'incappare in uno sgradevole fallimento, come un innesto di bambù sul legno: i drammi del teatro dei burattini non sono né preservabili né emendabili. (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, pp. 533-534)

I drammi danzati (*furigoto*) hanno una vena di poesia drammatica non certo ricca, perché nati in origine sulla base di brani cantati di natura lirica, e tra i tanti generi narrativo-musicali, *nagauta*, *tokiwazu*, *tomimoto*, *kiyomoto*, *shinnai*, *katōbushi* ecc., forse solo *tokiwazu* e *nagauta* sono degni e adeguati alla definizione di drammi. Il primo ha difficoltà a dar vita a un teatro musicale consono alle classi alte, medie e basse future, in quanto sia nell'invenzione, sia nel testo, sia nel tono della melodia, è volgare, superficiale, leggero, eppure è il più sviluppato, il più ricco tra i generi danzati e quindi da prendere come riferimento. D'altro canto, il *nagauta*, in quanto non è un genere di poesia drammatica, né epica, e si è sviluppato da poemi costituiti di sequenze di brevi canzoni, quanto a purezza della musica e dei brani vocali è più attraente del *tokiwazu* e più consono di altri generi di narrazione (*katarimono*) ma, salvo brani di recente composizione, il suo valore in quanto teatro drammatico è nullo. Pur nel lungo sviluppo trascorso, presenta un andamento melodico relativamente monocorde, semplice, anche se forse ha margini di ulteriore sviluppo.

Nel trattare il teatro musicale europeo egli individua nel *ka-geki* (melodramma, opera) la forma più matura e sviluppata, ma ritiene che una sua imitazione in Giappone, come del resto l'imitazione della pittura a olio europea, sarebbe impossibile. Gli sembra impensabile che il Giappone possa raggiungere opere del livello di quelle realizzate in Occidente se non comunque in tempi lunghissimi.

È preferibile emendare i vizi dei generi della tradizione che compendiando individua tra i seguenti: l'originarsi da una sorta di poesia epica e non drammatica; l'averne un'ideazione e concezione del testo/storia che si presentano spesso incoerenti; l'invenzione d'insieme, di testo musica e coreografia, che si basa su un edonismo materialista sensuale; il sostenersi su melodie semplici, monocordi e povere; l'averne una gestualità mimetica (*furi*) non adatta a una poesia drammatica; la ristrettezza e povertà di ideali estetici e di sensibilità; l'innaturalità di metamorfosi, travestimenti e costumi e così via.

Di contro, nel teatro musicale europeo, anche se si possono riscontrare incoerenze, incongruenze o irrazionalità, le opere presentano tematiche comprensibili e condivisibili da tutte le classi sociali, in grado di divertire e emozionare ampiamente il pubblico, con carattere di universalità. I drammi danzati invece si rivolgono a un ambiente ristretto, che spazia nella sfera limitata dei gusti dei quartieri di piacere. La nuova opera di Wagner presenta allegorie e metafore improntate a profondità di concezione e ideali, nel recupero e valorizzazione dei miti di un popolo, mentre in Giappone la leggerezza, l'eleganza e arguzia, il fuggevole fluire e l'affascinante sensualità sono superficiali e frivoli, i personaggi sono spesso strani buffi e singolari, le situazioni e i modi spesso grotteschi agli occhi degli stranieri. L'estetica e i soggetti di *to-kiwazu*, *nagauta*, *kiyomoto* ecc. sono tutti riconducibili e riferiti a un'epoca, a una (micro)società prodotta di ideali e gusti di una classe sociale, assolutamente inadatti a divenire arti apprezzate in tutto il paese, e ancor meno a suscitare interesse di portata mondiale.

Egli osserva anche che nel teatro musicale occidentale vi è una distinzione tra attori sulla scena e musicisti, mentre in Giappone nella tradizione questa distinzione non si riscontra. E tuttavia constatata come, pur essendo esistito nella Grecia o Roma antiche qualcosa di simile al *furigoto* (azioni danzate), queste forme coreutiche non siano state trasmesse fino a oggi. In Occidente esistono forme di pantomima, di balletto d'azione (*shosa*) ma sono assai dissimili da quelle giapponesi. Ne consegue che:

Il teatro musicale del nostro paese che ha alla base la danza (*furigoto*) [...] proprio in quanto presenta qualità speciali proprie al punto di non avere eguali nel mondo, almeno se lo si confronta con la pittura giapponese che viene altamente gradita tra le persone di laggiù/d'oltremare, ritengo che dovrebbe essere evidente che sarebbe degno di apprezzamento ancora maggiore. (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 552)

L'allusione esplicita è al successo del *Japonisme* in Francia e in altri paesi europei. Egli percepisce dunque che proprio la danza è un elemento di ricchezza e unicità che, se adeguatamente rivisto, potrebbe attrarre riconoscimento internazionale quale hanno raggiunto i prodotti delle arti figurative giapponesi in Europa.

Shōyō e la danza

A partire in particolare dallo *Shingakugekiron* egli s'inoltra a esplorare anche l'universo dell'arte coreutica in innumerevoli scritti: *Ongaku to kaiga* 音楽と絵画 (Musica e pittura, 1905), *Nihon buyō no genzai oyobi shōrai* 日本舞踊の現在及び将来 (Il presente e il futuro della danza giapponese, 1907), *Nihon buyō no shōrai* 日本舞踊の将来 (1908), *Buyō ni tsuite* 舞踊について (Sulla danza, 1908), *Gaikoku no buyōgeki to shōrai no furigoto* 外国の舞踊劇と将来の振事 (Il dramma danzato all'estero e le coreografie del futuro, 1910), *Buyōgeki* 舞踊劇 (Dramma danzato, 1911), *Meiji no buyō* 明治の舞踊 (La danza del Meiji, 1912), *Waga zairai no buyō ni tsuite* わが在来の舞踊に就いて (Riguardo alla nostra danza finora esistita, 1912), la voce "Odori" nel

Dai Nihon hyakka daijiten, Waga roku dai buyō ha no tokushitsu 我が六大舞踊派の特質 (Le peculiarità delle nostre sei grandi correnti di danza, 1917), *Nihon buyō kaizō no saigo no issaku* 日本舞踊改造の最後の一策 (L'ultima misura per la ricostruzione della danza giapponese, 1919), *Kindai buyōshi, Jo* 近代舞踊史論 (Storia della danza moderna, Introduzione, 1921), *Nihon buyō no yukubeki michi* 日本舞踊の行くべき道 (La strada che deve percorrere la danza giapponese, 1922) e così via.

Shōyō affronta un territorio e un mondo in cui si cimenta sul piano teorico e poi creativo con particolare ardore e già nei primi scritti, nell'applicare la concezione di 'danza' al Giappone, individua le tre componenti *mai* 舞, *odori* 踊 e *furi* 振 (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 654).

Distinzione oggi comunemente riconosciuta nella danza giapponese e nelle tradizioni e scuole coreutiche legate al teatro *kabuki*, quella di Shōyō qualifica così le tre linee coreutiche: una componente di serena compostezza nell'atteggiamento, distesa eleganza, rappresentata dal *mai*; vivacità baldanza e dinamicità scandita dal ritmo nell'*odori*; i gesti di dolore, di rabbia, di gioia, ovvero le espressioni drammatiche nei *furi*. E proprio a lui risale con ogni probabilità il conio del termine *buyō* 舞踊 che combina i due corsi principali che attraversano la storia coreutica giapponese, ossia *mai* e *odori*, superando così le consuetudini regionali o locali che vedono prevalere il primo termine nell'area del Kamigata e il secondo invece a Edo e poi nel Kantō (Gunji, 1957; Rupert, 2010). Egli coglie anche, ad es., come la danza nel *kabuki* o in epoca Edo spazi tra due opposti, da una lato la propensione alla curvilinearità, la morbidezza delle curve, l'indicibile delicatezza soffice e flessuosa, duttile arcuata e fluente e, dall'altro, invece la dirittura delle linee, compostezza e esattezza rigorosa che vede il suo massimo estremo nella linearità limpida e essenziale, nella rettitudine schietta e rigorosa, nella purezza di tagli ortogonali o trasversali dei movimenti del *nō*. Egli focalizza così l'attenzione sulle linee che disegnano lo spazio, che ne scandiscono le misure di vuoto e pieno, che danno alla figura stante e immobile e le sue infinite immagini in movimento che scorrono uno splendore pla-

stico sempre perfettamente stabile nello spazio e come lievitante di leggerezza, scandendo lo spazio e il movimento, le pose e le figure nel potere suggestivo e plastico che conferisce il dinamismo, il fluire e il sostare, i tracciati del corpo nello spazio.

In generale, la sua attenzione si concentra su quattro tematiche principali: la danza di rappresentazione e le possibilità da questa offerte; l'inevitabile confronto della danza giapponese con quella occidentale; la riflessione sul possibile emergere di una danza moderna e gli spunti che quella occidentale ha colto nella coreutica giapponese; il futuro del dramma musicale giapponese.

In tal modo, egli avverte nella danza espressiva le possibilità presenti nella tradizione del dramma danzato, con la funzione narrativo-rappresentativa che nella nostra tradizione ha il balletto, danza di rappresentazione, rappresentazione scenica, che espande il valore drammatico.

Risulta inderogabile per lui partire dal preesistente e superare sin da subito i problemi di terminologia, le difficoltà di delineare quel territorio con vocaboli adeguati e comparabili: *maigeki* 舞劇, *hyōjō buyō* 表情舞踊 e altri composti gli sembrano insufficienti per poter parlare con parole adeguate anche nuove del passato nazionale, o di oriente e di occidente.

Nel confronto egli riconosce come il fondamento nella danza occidentale siano i piedi, i passi, e sottolinea il fatto che non accade che si accompagni al canto.

La *dance* in generale è centrata sui piedi, e non accade che si esprima accompagnandosi al canto. Di norma nella *dance* è proprio lo stile che cambia e si può dire che abbia uno stile come il nostro *bon odori*. Del resto, in Occidente ci sono anche danze come il *pantomime* in cui si balla ponendo al centro il *monomane* [mimica, l'imitazione di personaggi o gesti] e c'è anche il *ballet* di azioni che assomigliano al nostro *furigotogeki* ma sembra che segua una corrente ben differente da quella giapponese. Quella giapponese è una danza in cui mani e gambe, lombi e occhi, mente e parole coincidono in tutto ed ha la particolarità di accompagnarsi a un testo in versi epici oppure lirici... (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, pp. 658-659)

Giunge dunque all'evidenza della particolarità del dramma danzato in Giappone:

Anche all'estero di recente sono apparse via via opere che potremmo definire drammi danzati, *choreographic drama*, ma lì non si accompagnano a poesia lirico-drammatica come nel nostro paese. L'espressione 'poesia lirico-drammatica' è difficile ma corrisponde ai versi del *nagauta* o del *tokiwazu* o del *kiyomoto*. Sarebbe sufficiente chiamare direttamente il preesistente con espressioni come 'poesia lirico-drammatica' ma se a questi si potesse conferire un autentico valore letterario, un contenuto da dramma lirico, sicuramente si tratterebbe di una sorta di poesia drammatica speciale e, dal momento che all'estero non ritroviamo che si accompagni quel genere di danza utilizzando quel genere di versi, potremmo dire che sarebbe il vanto del nostro mondo artistico. (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 722)

Al contempo Shōyō dimostra di aver captato come recenti sviluppi della danza moderna in America o in Germania abbiano ricavato suggestioni proprio dalla danza giapponese per dar vita a nuovi tipi di drammi danzati: donne come Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Loie Fuller hanno senza dubbio visto e attinto al *furigoto* del Giappone.¹¹

Egli giunge quindi a prevedere prospettive future per il dramma musicale in Giappone ponendo l'accento sulla possibilità e opportunità che il teatro musicale in Giappone poggi le sue fondamenta sul *furigoto* e su azioni danzate.

Tuttavia non nasconde i limiti dei generi del passato, limiti che ribadisce: l'essere stati creati per rispondere a gusti e interessi della classe medie e basse del periodo Edo; la propensione per senso estetico e sensibilità della città di Edo e quindi la difficoltà di poter essere graditi in altre aree regionali; la scarsa qualità letteraria dei versi/testi e la propensione per la dimensione dei quartieri di piacere, qualità che non possono incontrare apprezzamento e attrarre la simpatia delle persone di oggi, della

¹¹ *Nihon buyō no shōrai* (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 672); *Gaikoku no buyōgeki to shōrai no furigoto* (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, p. 708).

nuova epoca, in particolare coloro che hanno preferenze e gusti all'occidentale.

Da questo riaffiora lampante per Tsubouchi la necessità di rompere nettamente con la cultura del periodo Tokugawa, con le atmosfere della Edo del secolo precedente e la necessità di aprire verso classi non solo popolari, medie o basse, ma anche all'alta società e a gusti e sensibilità di queste classi, superando dunque in gran parte le distinzioni di ceto e rango per abbracciare e coinvolgere le genti della nazione in maniera trasversale e universale. E in tal senso si motiva il volgere lo sguardo all'ideale di Wagner e, come Wagner ha rappresentato una rivoluzione nel mondo dell'opera, così dovrebbe accadere una svolta radicale nel 'dramma danzato' in Giappone.

Nell'ambire al modello di arte totale di Wagner, egli guarda a un teatro in cui convergano nuovi ideali per testo drammatico, musica, danza, una nuova concezione che, oltre che partire dalla composizione del testo drammatico, a cui lui mira, coinvolga anche la musica e la coreografia, laddove tuttavia sembrano mancare indispensabili figure e movimenti innovativi, nuove conoscenze e nuove idee elevate, passione e animo che aspirino in alto, e riscontra l'assenza di figure che stimando la danza giapponese s'adoperino per il suo rinnovamento.

In tale contesto di pensiero e estetica che guardano all'occidente, nell'auspicare un'ideazione della danza affidata a un pensiero e concezione coreografica totale, sembra tuttavia percepire lucidamente la distanza di questa proiezione rispetto a qualità e essenza della danza e cogliere dunque l'apparente contraddizione tra questa e un controllo intellettuale del pensiero:

Dal momento che nel danzare [*odori*] è frequente il sentirsi leggero [felice e rapito nella dimenticanza di pensieri], è naturale che non si adatti a fatti/soggetti seri, a materia solenne. E questa è la prima ragione di difficoltà. È facile ricadere sui consueti mancanza di senso, sul mero esteticamente bello, sul comico o umoristico... (Tsubouchi e Shōyō kyōkai, 1977, pp. 677-678)

In questo passo Tsubouchi intuisce e presagisce la difficoltà insita nel conciliare la ‘modernità’, i compiti a cui tutti gli intellettuali Meiji si sentono in misura maggiore o minore coinvolti in rapporto alle necessità del paese, di trovare un ruolo alle arti che sia coerente con il nuovo percorso, l’arduo cammino che il paese vuole e deve percorrere nel senso di nazione moderna, e al contempo la dimensione ‘irrazionale’ ‘liberatoria’, l’energia libera e creativa che spezza ogni vincolo, quale la danza sin dall’antichità, sin dalla preistoria, sembra portare con sé e sprigionare, il senso di leggerezza e dimenticanza, di sventatezza e gioia a cui chi la pratica si abbandona. Al contempo, percepisce intensamente e nitidamente la difficoltà di condurre questa liberandola dall’estetizzazione, dal divertimento e comicità, dal piacere sensuale che l’epoca Edo aveva sviluppato in maniera estrema e raffinatissima, per condurla invece verso un’intellettualizzazione/ra-zionalizzazione che significa veicolo di concetti, idee, formazione e divertimento, educazione e godimento, nel segno dell’universalità. Egli dunque perora questa ‘rivoluzione’ della danza e del teatro musicale e ritiene che richieda l’impegno, la collaborazione e la condivisione degli individui ricchi di nuove conoscenze nati in epoca Meiji.

Ma al contempo il processo di ‘razionalizzazione’ della danza, rischia di perdere irrimediabilmente le qualità essenziali che il linguaggio del corpo, la sua poesia, riescono a trasmettere e recepire in forma istintiva e istintuale, la percezione di emozioni e sensazioni, di atmosfere e sensibilità, di paesaggi e scenari emotivi e reali evocati, stagionali o umani, che la tradizione credeva in potere all’artista di evocare, e che nella combinazione con il testo, in genere poetico, riusciva palpabilmente a suggerire, evocare, far percepire. Rischia di smarrire l’essenza e il fascino insito e connesso intimamente con l’arte di Tersicore.

Sogno e follia

Il progetto di Tsubouchi non si ferma alla trattazione teorica, non si interrompe laddove indica una riforma dell'esistente attraverso lo sfrondamento di carenze o difetti, più o meno condivisibili ma accuratamente evidenziati. Egli si guarda dall'indicare nell'imitazione dell'Occidente la via maestra, bensì progetta egli stesso eventi, azioni coreografiche in cui il suo ruolo di ideatore si concentra poi nella scrittura del testo e dello 'scenario', tracciare note di regia, partendo dalle potenzialità, musicali e coreutiche, della tradizione, per dare forma a una nuova danza.

E scorge le possibilità del pensiero, di nuovi ideali, ai fini di tale creazione, un nuovo pensiero che come quello wagneriano potrebbe concettualmente e 'ideologicamente' pervadere l'intera creazione artistico-estetica, eppure non manca di captare la difficoltà ardua di questo, il fatto che la danza esprime le sue massime potenzialità altrove, la sua natura forse è altra...

Egli dunque, in appendice al *Shingakugekiron*, pubblica il suo sogno irrealizzabile, *Shinkyoku Urashima*, in cui sperimenta una combinazione di generi musicali giapponesi tradizionali con musica e stile occidentale, ma che per la sua imponenza non è mai stato portato in scena se non di recente (2007) in forma ridotta alla Tōkyō Geijutsu daigaku. Il soggetto, rifacendosi al modello wagneriano, è tratto da una leggenda antica e popolare come quella di Urashima Tarō, come narrata negli *otogizōshi*. Egli propone dunque una composizione con *kyoku* 曲, ossia delle parti cantate accompagnate dalla musica strumentale, destinate a esprimere i sentimenti dei personaggi, le passioni, pensieri e angosce, dolori e gioie, o ancora le emozioni, commozione e affetti provocati da eventi o paesaggi, e a questi brani si abbinano gesti di danza che tengano "in primo piano l'espressione e in secondo piano il ritmo o le pose della figura", cercando di esprimere con la danza i sentimenti o le atmosfere dei personaggi eliminando inutili gesti mimici (*furi*). Egli chiede dunque alla danza l'espressione di una sensibilità che è ardua da esprimere con la letterarietà del dramma o con il solo carattere dei personaggi. Proiettando

sul protagonista Urashima la figura di un giovane che vaga alla ricerca dell'ideale, e sulla sirena dalle "scaglie d'argento e gli occhi di perla" l'im-personificazione di questo ideale, non un ideale della realtà bensì un ideale filosofico che affiora dalla visione e concezione degli umani, egli vi specchia forse se stesso alla ricerca della bellezza dell'arte (Furuido, 2009, pp. 452-453). E nello splendore dei costumi dei colori dell'iride nella danza d'insieme dei pesci (56 componenti) nel profondo del mare, con l'uso delle luci elettriche blu, egli si sforza di vagheggiare forse le immagini dei corpi di ballo dei balletti russi.

È tuttavia interessante notare come, oltre al dramma danzato *Shinkyoku Urashima*, egli scelga di portare in scena un soggetto di follia: *Onatsu kyōran* お夏狂乱 (La follia di Onatsu), pubblicato nel 1908 e rappresentato per la prima volta nel 1914, con Onoe Baikō VI 尾上梅幸 (1870-1934) nel ruolo della protagonista Onatsu, Matsumoto Kōshirō VII 松本幸四郎 (1870-1949) in quello del cavallante, accompagnati dalle musiche di Tokiwazu Mojibee II 常磐津文字兵衛 (1857-1924) e la coreografia di Fujima Kan'ō 藤間勘翁 (Kan'emon II, 1840-1925), spettacolo che sarà accolto con successo, rimane tuttora tra i più rappresentati tra i suoi lavori e, assieme ad altri brani composti dal maestro, offre decisive suggestioni alla nascita dello *shinbuyō*.

È proprio nel solco della tradizione delle danze di follia, dai drammi *nō* di *monogurui*, alle versioni danzate trasposte nel teatro dei burattini¹² e soprattutto nel *kabuki*, di personaggi che hanno perduto il senno in seguito alla perdita di un affetto, un figlio, un amato, una persona cara, che il personaggio/attore/danzatore, superando il controllo della ragione, in preda a un turbamento incontrollabile, recando un oggetto ricordo dell'amato, si abbandona alla danza e solo lì, come solo la danza sa fare, si può lasciare andare, perduto e dimentico di sé, alle evoluzioni

¹² Tsubouchi, come dichiara nella prefazione (Inagaki, 1969, p. 353), trae il soggetto della storia degli amanti Onatsu e Seijūrō e la follia di Onatsu dopo la morte di lui non dall'opera di Chikamatsu (*Gojūnenki uta nenbutsu* 五十年忌歌念仏) ma dall'episodio in *Kōshoku gonin onna* (1685) di Ihara Saikaku.

sul palcoscenico, al pianto al canto o al ballo. Solo in quello, per un momento può dimenticare un dolore insopprimibile che incessante riaffiora; per un momento, smarrito il controllo della ragione, inseguire con lo sguardo il cadere dei fiori o delle foglie, il volare degli uccelli, il giocare dei bambini; distrarsi alla bellezza d'intorno, gingillarsi con un oggetto, sprofondare nella danza, per poi riprecipitare tuttavia nel profondo del dolore e del pianto. E così, in un percorso razionale di strutturazione della danza, di figurazione, può essa trovare lo spazio dove le emozioni si trasmettono al pubblico con immediata intensità? È dunque forse proprio la follia di Onatsu, nel suo magnifico e struggente equilibrio, la cosa più emozionante da lui composta.

Mente dai percorsi rigorosi e dalle analisi taglienti, capace di dominare l'alta qualità teoretica del dibattito,

Tsubouchi dimostra un atteggiamento intellettuale aperto e creativo, adatto a gettare ponti tra le diverse concezioni e culture, coglie e immagina conciliabilità sostanziali, con risultati talora deliziosi o suggestivi, e comunque le sue energiche proposte di riforma dimostrano capacità di calarsi nelle vicende del tempo.

Dalle sue sperimentazioni e su questi fermenti si avvia il percorso della nuova danza (*shinbuyō*), che anche in Giappone vedrà al centro tanti nomi di danzatrici, di donne che si riimpadroniscono dell'arte coreutica, diventando le corifee della nuova epoca. E un'altra occasione di sconvolgente e radiosa illuminazione viene poi offerta dalla tournée in Giappone di Anna Pavlova (1881-1935) nel 1922, che suscita grande sorpresa e emozione.

Riferimenti bibliografici

Bienati, Luisa (a cura di) (2005). *Letteratura giapponese, II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi.

Calvetti, Paolo (1989). "Saikun di Tsubouchi Shōyō. Lingua e stile narrativo". *Il Giappone*, vol. XXIV, pp. 169-236.

- Ciavirella, Marco (2005). “Tsubouchi Shōyō, *Saikun* (La moglie)” in Bienati, Luisa (a cura di) (2005). *Letteratura giapponese, II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi, pp. 391-394.
- Furuido, Hideo (2009). “Buyō – Kindai kara gendai he”. In *Nihon no dentō geinō kōza*. Tōkyō: Tankōsha, pp. 450-466.
- Gunji, Masakatsu (1957). *Odori no bigaku*. Tōkyō: Engeki shuppansha.
- Inagaki, Taturō (1969). *Tsubouchi Shōyō shū, Meiji bungaku zenshū 16*. Tōkyō : Chikuma shobō.
- Kano, Ayako (2001). *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*. New York: Palgrave.
- Mastrangelo, Matilde (2005). “Narrativa storica, *Rekishi shōsetsu*” in Bienati, Luisa (a cura di) (2005). *Letteratura giapponese, II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi, pp. 112-113.
- Milasi, Luca (2012). “Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji”. In: Amitrano, Giorgio; De Maio, Silvana (a cura di). *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*. Napoli: Il Torcoliere, pp. 357-372.
- Nihonbungaku shiryō kankōkai (1979) (a cura di). *Tsubouchi Shōyō - Futabatei Shimei*. Tōkyō: Yūseidō, pp. 1-123.
- Nishikata, Setsuko (2006). *Kindai Nihon buyōshi*. Tōkyō: Engeki shuppansha.
- Orsi, Maria Teresa (1984). “Il romanzo storico nel Giappone moderno: 1) Il problema teorico in Tsubouchi Shōyō”. *Il Giappone*, vol. 24, pp. 5-22.
- Ruperti, Bonaventura (1991). “Gli anni del Meiji: l'incontro con l'Occidente - *Shinpa* e *shingeki*: traduzione e adattamento”- Speciale Giappone IX puntata. *Sipario*, n. 507 - 508, gennaio 1991, pp. 20-26.
- Ruperti, Bonaventura (2010). “Kabuki to buyō: mai, odori, henge”. In Centonze, Katja (a cura di). *Avant-gardes in Japan, Anniversary of Futurism and Buto: Performing Arts and*

- Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*. Venezia: Cafoscarina, pp. 181-213.
- Rupert, Bonaventura (2012). “La creazione di nuovi nō in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un’arte”. *Prove di drammaturgia*, vol. Anno XVII - numero 1 - febbraio 2012, pp. 12-18.
- Rupert, Bonaventura (2014). “Il teatro in Giappone dalla modernità alla contemporaneità”. In Rupert, Bonaventura (a cura di). *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*. Venezia: Cafoscarina, pp. 9-73.
- Ryan, Marleigh Graver (1975). *The Development of Realism in the Fiction of Tsubouchi Shōyō*. Seattle: University of Washington Press.
- Tsubouchi, Shōyō; Shōyō kyōkai (1977) (a cura di). *Tsubouchi Shōyō senshū*, vol. 3. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Tsubouchi, Shōyō; Twine, Nanette (trad.) (1983). *The essence of the Novel*. St. Lucia, Queensland: University of Queensland, Department of Japanese, pp. 111.
- Watanabe, Tamotsu (2001). *La danza giapponese*. Perugia: Ali & No, pp. 116.

Music drama and dance theories in Tsubouchi Shōyō

Tsubouchi Shōyō (1859-1935) was a writer who played a prominent role in founding modernity in Japan, as far as the fields of literature and theatre are concerned. His production as a theorist and translator, as well as a fiction writer and playwright, was intense and extremely prolific. The main achievements in his career were the following: the foundation of a theory of the novel (*Shōsetsu shinzui*, 1885 etc.) and the production of novels and other narrative literary works, which were based on this theory (*Tōsei shosei katagi*, 1885; *Imo to se kagami*, 1886; *Saikun*, 1889, etc.); the development of theatrical theories, in particular regarding historical dramas (*Wagakuni no shigeki* etc.) and their application to new historical dramas he wrote for kabuki actors (*Kiri hitoha*, 1894; *Hototogisu kojō no rakugetsu*, 1897; *Maki no kata*, 1896, etc.); the production of a theory of musical theatre and dance (*Shingakugeki ron*, 1904 etc.) and the composition of dance dramas and music dramas (*Shinkyoku Urashima*, 1904; *Onatsu kyōran* etc.); the foundation of the Bungei kyōkai, the promotion of modern theatre and *shingeki*, and the composition of modern plays (poetical dramas/dramatic poems) (*En no gyōja*, 1916); and finally his translations, in particular of the works of Shakespeare.

This paper focuses in particular on his conception of musical drama as it can be seen in Japanese traditional theatre (*nō*, *jōruri*, and *kabuki's shosagoto* and *furigoto*) and his ideas and proposals for a new music drama and dance suited for modern Japan.

坪内逍遙の楽劇と舞踊をめぐる観念

ボナヴェントゥーラ・ルペルティ

近代日本の文学と演劇に大きく貢献した人物として坪内逍遙 (1859-1935) が偉大な存在である。明治から昭和にかけて、作家、評論家、翻訳家、教育家として活躍し、数多くの評論と実験的作品をものし、近代文芸の基礎を作った功績は大きいと言える。小説理論の形成 (『小説神髓』1885年) とその理論と対応する小説の実作品 (『当世書生気質』1885年、『妹と背鏡』1886年、『細君』1889年等)、演劇理論 (史劇論、夢幻劇

論など)と新歴史劇(新歌舞伎)の創作(『桐一葉』1894年、『杓手鳥孤城落月』1897年、『牧の方』1896年など)、楽劇・舞踊の理論(『新楽劇論』等)と新楽劇の脚本(『新曲浦島』1904年、『お夏狂乱』1908年など)、文芸協会における演劇指導とヨーロッパ演劇の上演、新劇運動による演劇の近代化と革新と戯曲(『役の行者』1916年)の創作、シェイクスピア全集の翻訳などである。

本発表では特に逍遙の楽劇と舞踊の理論(『新楽劇論』)と新楽劇の脚本(『新曲浦島』1904年、『お夏狂乱』1908年など)に注目して、坪内逍遙の日本の伝統的楽劇(能、浄瑠璃、歌舞伎の所作事)に対する見解、楽劇と舞踊をめぐる本質論、実制作の実態について論じる。