

elementi

Bonaventura Ruperti

# Storia del teatro giapponese

Dall'Ottocento al Duemila

Secondo volume

*Frontespizio provvisorio*

Marsilio

Rimangono dei dubbi, segnalati in rosa, alle pagine:  
24, 25, 26, 71, 185.

In ogni capitolo è stato evidenziato in rosa lo spazio disponibile per l'inserimento delle immagini e sono state riportate le didascalie indicate.

# Indice

- 9 Introduzione
  - 00 Fervore creativo e consumo culturale
  - 00 Coesistere di tendenze molteplici
  - 00 Confronti fra tradizione e modernità
  - 00 I teatri nazionali
  - 00 Scrittura e scena: attori, danzatori, musicisti, registi
  
- 22 La fine del periodo Tokugawa
  - 00 Il kabuki - L'estetica del male
  - 00 L'estetica del mutamento continuo - Le danze di metamorfosi
  - 00 Decadenza e discriminazione - Banditi e il loro destino
  
- 30 L'epoca moderna - I teatri della tradizione
  - 00 L'alba di un nuovo mondo
  - 00 Musiche e danze di corte: il *gagaku*
  - 00 Il *nō* e il *kyōgen*
  - 00 Teatro dei burattini (*ningyō jōruri bunraku*)
  - 00 Arti della parola, narrazione commozone e umorismo:  
*rakugo, kōdan* e gli *yose*
  
- 53 Kabuki e *shinkabuki*
  - 00 Il kabuki e la modernità
  - 00 Venti di riforma - Il movimento di miglioramento del teatro
  - 00 *Zangiri kyōgen* e *Katsurekigeki*
  - 00 Il ritorno di Mokuami
  - 00 Figure femminili e piccoli teatri
  - 00 Lo *shinkabuki*
  - 00 Il kabuki nel dopoguerra
  
- 70 La danza
  - 00 L'arte coreutica nella tradizione
  - 00 *Mai*
  - 00 *Odori*
  - 00 *Mai, Odori e Furi*

in copertina  
Toyohara Kunichika (1835-1900),  
*Funa Benkei*, 1885

© 2015 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione mese 2015

ISBN 978-88-317-xxxx-xx

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

Realizzazione editoriale Studio Polo 1116, Venezia

- 00 Danza come rappresentazione, danzatore come personaggio
- 00 Danza femminile di sala
- 00 La danza in epoca moderna
- 00 *Shinbuyō*
- 00 Danzatrici
- 00 Danze individuali e danze di gruppo
  
- 92 Incontri con l'Occidente
  - 00 Verso la modernità: lo *shinpageki*
  - 00 La modernità: la nascita dello *shingeki*
  - 00 Mori Ōgai e Tsubouchi Shōyō
  - 00 L'Associazione delle Arti: il Bungei Kyōkai
  - 00 Il Teatro Libero: il Jiyū Gekijō
  - 00 Il Teatro dell'Arte: il Geijutsuza di Shimamura Hōgetsu e Matsui Sumako
  
- 110 L'epoca Taishō, il periodo prebellico e bellico
  - 00 Nuovi generi: rivista, commedia, opera e operetta
  - 00 Il balletto e la danza moderna
  - 00 Da Ibsen e la stagione naturalista ad altri influssi
  - 00 Osanai Kaoru: regia e scrittura
  - 00 Il Piccolo Teatro di Tsukiji: lo Tsukiji shōgekijō
  - 00 Parola e realismo, impegno e arte
  - 00 Il teatro proletario e il periodo bellico
  
- 131 Il dopoguerra
  - 00 Il teatro realista e lo *shingeki*
  - 00 Grandi teatri e grandi compagnie
  - 00 Attori e formazione
  - 00 Drammaturghi vecchi e nuovi
  - 00 Nuove tendenze
  - 00 Il teatro e le bombe atomiche
  
- 142 Note sulla contemporaneità
  - 00 Tradizioni e sperimentazioni
  - 00 La danza e il corpo: Hijikata Tatsumi e il butō
  - 00 Il teatro studentesco e gli anni sessanta
    - L'attore e il corpo, la scrittura in scena, i luoghi del teatro
  - 00 La prima generazione e gli anni sessanta
  - 00 La seconda generazione e gli anni settanta
  - 00 La terza generazione e gli anni ottanta
  - 00 Gli anni novanta e oltre
  - 00 Fluidità e dissipazione

- 176 Note al testo
- 180 Bibliografia
- 184 Indice analitico di artisti, attori, autori
- 189 Indice analitico delle opere

## AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare si tengano presente i seguenti casi:

*ch* è un'affricata come l'italiano "c" in *cena*

*g* è sempre velare come l'italiano "g" in *gara*

*h* è sempre aspirata

*j* è un'affricata

*s* è sorda come nell'italiano *sasso*

*sh* è una fricativa come l'italiano "sc" di *scena*

*u* in *su* e in *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*

*z* è dolce come nell'italiano *rosa*; o come in *zona* se iniziale o dopo "n"

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio.

N.B. Seguendo l'uso giapponese il cognome precede sempre il nome.

Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile.

Gli ideogrammi dei nomi propri degli autori e delle opere citate sono riportati la prima volta che compaiono nel testo e ripetuti solo in caso di un successivo capitolo o paragrafo specifico. Gli indici analitici riportano l'elenco degli autori e delle opere con i relativi ideogrammi.

## PERIODIZZAZIONE

Giappone

tardo VI secolo-710	periodo Asuka
710-794	periodo Nara
794-1185	periodo Heian
1185-1333	periodo Kamakura
1333-1568	periodo Muromachi (o Ashikaga) [1336-1392 Nanbokuchō] [1467-1568 Sengoku]
1568-1600	periodo Azuchi-Momoyama
1600 [1603]-1867	periodo Tokugawa (o Edo)
1868-1912	Meiji
1912-1926	Taishō
1926-1988	Shōwa
1989-	Heisei

Sino al 1868 in Giappone i suddetti periodi (*jida*) erano a loro volta suddivisi in ere (*negō*, lett. "nome dell'anno"). Gli anni venivano indicati con il nome dell'era e un numero progressivo, sino al cambiamento del nome dell'era stessa su decisione dell'imperatore. Tale usanza ebbe inizio nel 645 quando si diede a quell'anno il nome di Taika (Grande cambiamento) e continuò sino in epoca moderna (1868) per un totale di duecentoquarantasei *negō*. Solo a partire dal 1868 l'era corrisponde al regno effettivo dell'imperatore (Meiji dal 1868 al 1912; Taishō dal 1912 al 1926; Shōwa dal 1926 al 1988; Heisei, dell'attuale imperatore Akihito, dal 1989).

# 1. Introduzione

## FERVORE CREATIVO E CONSUMO CULTURALE

Tōkyō, la vecchia Edo, urbanizzatasi con l'insediamento di Tokugawa Ieyasu nel 1590 e dello shogunato Tokugawa dal 1603, è divenuta capitale in epoca moderna all'inizio del periodo Meiji (1868)<sup>1</sup>. Oggi raggiunge una popolazione di ben oltre 13 milioni di abitanti, congiunta con Yokohama (quasi 3,7 milioni) – dal 1868 il porto di accesso principale delle navi straniere<sup>2</sup> – e connessa alle città limitrofe da una rete di trasporti capillare che si estende fino alle prefetture di Chiba, Saitama, Kanagawa (con la città di Kawasaki a quasi 1,5 milioni) a formare un unico agglomerato-megalopoli che sopravanza i 23 milioni d'abitanti (fino a oltre 37 milioni se considerata in più ampia estensione). Nell'area del Kansai, l'antica capitale, Kyōto con quasi 2 milioni, non distante Ōsaka, centro di commercio e magazzini del Giappone Tokugawa, che oltrepassa di gran lunga gli 8 milioni, e la vicina Kōbe, altro porto di accesso in epoca Meiji per le navi straniere, con 1 milione e mezzo, formano la seconda grande area ad alta densità demografica (nel complesso fino a 18 milioni di abitanti). Nagoya con più di 2 milioni, Fukuoka e Kitakyūshū a sud-ovest nel Kyūshū o Sapporo (quasi 2 milioni) in Hokkaidō, nell'isola all'estremo nord, sono altrettante città di rilievo, ma anche Hiroshima che supera il milione, Shizuoka, o nel nord-est Sendai affacciata sull'Oceano Pacifico, o Niigata sul mar del Giappone e più a sud-ovest Kanazawa, nel passato sede del potente feudo dei Maeda, e molte altre. In questi "bacini di utenza", o meglio per le necessità culturali, spirituali e creative di operatori e fruitori gravitanti in particolare intorno alle metropoli, a migliaia

solo a Tōkyō brulicano i gruppi attivi, innumeri sono le sale o i luoghi di spettacolo, in cui pullulano miriadi di produzioni culturali, rappresentazioni, concerti, happenings, performances.

Le statistiche faticano a quantificare moltitudini di eventi dal vivo, musicali e teatrali, di professionisti e dilettanti. Se il Giappone è paese di consumismo esasperato, attenuato da fasi alterne di calo dei consumi o crescita della domanda, e soprattutto dalle necessità di riduzione dei consumi energetici indotti dalla “crisi nucleare” successiva a terremoto, maremoto e incidente nucleare di Fukushima, avvenuti l'11 marzo del 2011, è anche paese di fervidissimo consumo culturale: a Tōkyō, più che altrove, gli artisti della scena mondiale, dalla Scala di Milano al Teatro d'Arte di Mosca, dai grandi teatri lirici alle compagnie di balletto più insigni, dall'Opéra di Parigi a Mariinsky e Bolshoi, al Balletto Nazionale di Spagna, dalla Royal Shakespeare Company alla Comédie-Française, dal Piccolo di Milano ai musicals di Broadway, dal concerto delle rock stars alle più acclamate orchestre sinfoniche, Wiener o Berliner, da camera o solisti virtuosi di ogni strumento, esecuzioni di musica antica di corte (*gagaku* 雅楽) fino all'avanguardia più avanzata, alle forme folkloriche d'Asia, Europa e America, periodicamente convergono, tutti attratti da un pubblico e un'industria culturale che generosamente accoglie e premia celebrità ed eccellenze. Tutti gli eventi sono dunque di entità e numero incommensurabili: le riviste specializzate di ciascun genere e le rubriche e guide on line di momento in momento nei siti web registrano, segnalano e guidano alla prenotazione e all'acquisto dei biglietti di una marea ininterrotta di eventi, per intrattenimento e godimento senza fine delle magie della scena dal vivo.

#### COESISTERE DI TENDENZE MOLTEPLICI

In questo panorama – in un proliferare di fenomeni teatrali che il Giappone di oggi, e Tōkyō in particolare, offrono al pubblico del teatro, ad appassionati, curiosi, fruitori occasionali, studiosi e specialisti – affiorano le tendenze più varie, con i filoni più eterogenei e disparati che convivono in un profluvio continuo. In questo flusso è spesso difficile distinguere orientamenti, correnti, movimenti,

e identificare qualità e valori estetici, discernere fenomeni fugaci o produzioni più durevoli, manifestazioni di costume o di valenza “politica”, o ancora direttrici di sviluppo che precorrano indirizzi estetici inediti e si propaghino 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 Uraga e i burrascosi eventi che conducono alla caduta della dinastia Tokugawa – e la nascita di un nuovo Stato moderno e di una nuova epoca, a partire dal 1868, anche le esperienze teatrali vedono avviare un processo lungo e caparbio di apprendimento, importazione, sperimentazione, rifondazione, propugnato da gruppi e individui che cercano di adattare, imitare, riflettere e riprogettare il senso e le forme del “teatro” secondo schemi, consuetudini, codici, sperimentazioni venuti dall'esterno. Il confronto con le potenze dell'Europa e gli Stati Uniti è inevitabile e improcrastinabile: anche uomini e palcoscenici si fronteggiano con modi di fare teatro, con testi da adattare e tradurre, tecniche da apprendere. Nascono dei nuovi generi, la “nuova corrente” (*shinpageki*) e il “nuovo teatro” (*shingeki*), teatro in traduzione dei testi drammaturgici europei.

Questo tuttavia non cancella né annulla le forme di “spettacolo/teatro totale” della tradizione preesistente, che hanno ricostruito (*nō* e *kyōgen*) o mantenuto (*kabuki*, teatro dei burattini) con un pubblico di appassionati quel rapporto vitale che intercorre nei grandi teatri tra scena e mondo, platea e attori, nella continuità di artifici e tradizioni tuttora ricchi di fascino per larga parte della popolazione.

Così oggi a Tōkyō, nell'atmosfera cosmopolita e vivacissima eppure originale che caratterizza questa metropoli, centro di attrazione intorno a cui tutto gravita, accanto agli spettacoli dei generi della tradizione nazionale si può assistere a rappresentazioni di drammaturgia classica e moderna, europea e americana, di opera barocca, buffa o seria, romantica o altro, a concerti di musica classica (italiana tedesca francese russa o altro) o contemporanea, a spettacoli di balletto accademico di tradizione francese o russa o danese, come di compagnie nazionali, a concerti jazz o eventi di

danza contemporanea e d'avanguardia, a impeccabili riproduzioni di musicals all'americana o sfavillanti spettacoli e sfarzose scenografie della rivista femminile (Takarazuka e altro), tutti 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 sofisticati, 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 o stili 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 giapponese non si sono avvicendate o sostituite, ma sono scaturite su nuove basi, da un *humus* sociale e culturale simile eppure diverso, in momenti differenti, 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/convivenza di teatri "classici" diversi tramandatisi sino a oggi, con i teatri o generi di spettacolo di ispirazione occidentale sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XIX secolo, 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.

#### CONFRONTI FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

In ogni caso, l'esperienza dello *shingeki* ha scelto di ignorare i teatri della tradizione, nel perseguire per principio un teatro di parola, via via appreso e importato da Europa o America, ricalcato e riprodotto su modelli esterni. Di fatto, invece, l'universo dei teatri della tradizione, pur assai differenti l'uno dall'altro, 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, voce e suono degli strumenti, trovano il compimento di un mirabile equilibrio.

Nel *kyōgen*, in una dinamica interazione tra due o più personaggi, in forma lineare quasi schematica, ogni segno si valorizza nella sua essenzialità e parola e gesto acquistano evidente rilievo. A differenza del *nō*, la partitura scenica è costituita da gestualità e parola, dunque senza la presenza del coro e senza un tessuto musicale continuo dell'orchestra di percussioni e flauto (tranne nelle parodie del *nō*), anche se canto e danza, così come la musica strumentale, hanno sovente un posto rilevante come "divertimento" all'interno di un convito o di un banchetto, come scena indipendente o finale augurale/propiziatorio per riappacificare gli animi. Nei dialoghi parlati così come nel canto, la parola nel *kyōgen* viene declamata ad alta voce, scandita con assoluta chiarezza secondo un ritmo peculiare che ne rende percepibile ogni parola, ogni sillaba, facilitandone la percezione nel tono alto d'insieme. Ma oltre ai dialoghi, anche pensieri e intenzioni dei personaggi sono manifestati al pubblico, dichiarati attraverso monologhi e attraverso un uso schietto anche di "a parte" con cui si rende il pubblico partecipe del gioco, consentendo di gustarne e assaporarne ogni aspetto. Altrettanto risalto ha il gesto che – ridotto all'essenziale, sfrondata di ogni inutile deviazione o aggiunta, di ogni movimento incontrollato e superfluo – viene percepito, come i suoni nei dialoghi, in assoluta limpidezza. Nella sua linearità si offre anch'esso a piena visibilità. Ricondotti all'essenza, semplicità e nitore di ogni singolo elemento, tramite la deformazione e l'esagerazione, gesto e parola raggiungono il culmine dell'effetto comico. E caricatura e

dismisura vengono a caratterizzare anche i disegni sui costumi, o gli oggetti, ingigantiti o per contrasto resi minuscoli, suscitando il senso del buffo e del ridicolo. I contrasti tra dismisura e miniatura, nell'esagerazione, nell'accentuazione, nella deformazione dei tratti ridotti al minimo ma fortemente caricati, manifestano il loro culmine laddove il gesto è accompagnato da onomatopee: i suoni che dovrebbero essere prodotti dal gesto sono emessi dall'attore tramite la voce con effetti di incontenibile ilarità, caricando di potenza comica i versi, i rumori, le risate, i pianti. In ogni spettacolo sono proprio questi due cardini, il gesto e il suono, l'azione e la parola su cui si costruisce il gioco scenico. In maniera coerente con il gioco su cui il *kyōgen* e il suo umorismo vengono a costruirsi: il gesto in luogo della parola, la parola in luogo dei gesti, le parole in luogo dei suoni, le parole straniate dei personaggi, parole e giochi di parole, i gesti e l'intreccio dei gesti, gli oggetti, le forme, ingrandimenti e deformazioni... ma anche la perfetta interazione dei ritmi tra gli attori, la sincronizzazione e alternanza perfetta della dialettica degli artisti. Perché anche il ritmo, mai troppo rapido e mai troppo allentato, ha un'importanza vitale per mantenere l'attenzione dello spettatore vivo e partecipe e per provocare lo scoppio della risata al momento giusto.

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 una profusione barocca di segni, di colori, di costumi, trucco e scenari, nell'estetica fiorita ed esuberante di dinamismo e melodie che sia nei drammi più "realistici" sia nei drammi danzati trovano la loro continuità, nonché bilanciamento, nelle presenze sceniche di attori in competizione e tensione tra loro, in esibizione alternata di sé e dei propri artifici.

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, d'illusione di realtà, tutti trasportati dall'ondata delle emozioni della narrazione del *tayū* a sua volta sospinto

dal tempo percussivo scandito dello *shamisen*, tutti eroicamente e fragilmente trascinati da passioni e circostanze, in uno strenuo dibattersi tra l'incombere tragico degli eventi, nodi conflittuali che ne travolgono le vite.

D'altro canto, il mondo della tradizione ha una sua struttura rigida e gerarchizzata, compatta e autodifensiva, costruita sul sistema dell'*iemoto* 家元 (caposcuola) e/o delle dinastie familiari o della relazione imprescindibile di maestro-discepolo, fondata sulla legittimità e autorevolezza della tradizione, sulla corretta trasmissione di saperi e di sapienze, sulle capacità e sull'autorità che da queste derivano e dunque non si presta facilmente a essere trasformata o sconvolta dall'interno. I tentativi di innovare o rivitalizzare, arricchire o contaminare o stravolgere queste arti da parte di allievi o discendenti preparati e meritevoli finiscono con il negare l'autorevolezza finora acquisita, con il rischio di inficiare la sostanza stessa e i valori fondanti della loro competenza.

Al contempo, un'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*, del *kyōgen* – ma anche del teatro di burattini o del *kabuki* – 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 in infinite possibilità di combinazioni.

I teatri della tradizione sono dunque presenze imponenti: il 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 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; la fascinazione travolgente di passioni veicolata dal teatro dei burattini, con la possanza ed espressività dei narratori, l'energia e de-

strezza 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, *supermarionette* 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, che palpitano per un tempo limitato, l'istante di un sogno o di una visione sul palcoscenico, immagini fluttuanti delle nostre esistenze o la semplicità e concretezza terrena, sana e svagata, l'umorismo gioviale, divertente e essenziale del *kyōgen*; che 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*... i teatri della tradizione sono presenze ineludibili.

E dunque, in questo tentativo di tracciare i lineamenti dello sviluppo dei teatri in Giappone in epoca moderna, 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.

#### I TEATRI NAZIONALI

Nell'ambito dei generi della tradizione e non solo, un ruolo prezioso 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* e *kōdan*; 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 spet-

tacoli 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, dal 1983 affiancandosi a Tōkyō ai palcoscenici delle cinque scuole o altri sparsi nel territorio, per il *nō* e *kyōgen*.

Tutti, oltre alla produzione di spettacoli, prevedono particolari programmazioni per la diffusione tra i giovani, nelle scuole elementari, medie e superiori, e tra le famiglie, oltre ad avere sezioni destinate a catalogazione, documentazione, studio e ricerca, consultazione e fruizione libraria e multimediale, esposizioni, mostre e altro.

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.

#### SCRITTURA E SCENA: ATTORI, DANZATORI, MUSICISTI, REGISTI

Il teatro, in Giappone più che altrove, pur manifestandosi in svariate forme, costruendosi su materie, qualità e coscienze estetiche assai distanti, è innanzitutto arte totale basata su parola, musica, movimento, danza ecc.

In tutti i casi, come ovunque, è un fenomeno che viene realizzato e al contempo fruito attraverso la compresenza di creatori e spettatori. Il teatro di norma può avere o dotarsi di un "testo drammatico", di un copione (e vi sono casi in cui invece non l'ha) che precede il "testo spettacolare" (così è nei teatri della tradizione giapponese) ma viene consumato simultaneamente al suo farsi sul palcoscenico o altro luogo deputato<sup>3</sup>. E proprio nel suo prodursi nel momento stesso in cui viene consumato, al contempo va anche svanendo,

ossia ha le caratteristiche di fenomeno unico, irripetibile. E questa fuggevolezza ne rappresenta il fascino supremo. Naturalmente, rispetto ai testi drammatici che restano come letteratura drammatica, prima di tutto a svanire sono gli elementi dell'insieme della messinscena, che rappresentano dunque fenomeni, oggetti quasi impalpabili, più difficili da studiare, se non preservati con documentazione, registrati, riprodotti in forma video. In ogni caso, per queste ragioni determinanti più che mai per il pregresso, nella nostra tradizione si tende a privilegiare la letteratura drammatica, e questo è stato sin dal passato un fattore non trascurabile. Inoltre, nella nostra tradizione vi è stata forse la tendenza a una più alta valutazione per l'arte della parola rispetto alle altre discipline artistiche, prospettiva per cui si sanciva la supremazia del testo verbale, e dunque della letteratura drammatica.

Ma nei teatri della tradizione in Giappone, *nō*, *kyōgen*, *kabuki*, teatro dei burattini e altro, grazie a un alto grado di codificazione e all'efficace e rigido sistema di trasmissione, sono stati tramandati in larga misura anche gli elementi molteplici delle materie dell'espressione differenti rispetto al linguaggio verbale. Per altro, nell'equilibrio dello spettacolo, l'azione, il movimento scenico, la danza, come arte del corpo, nella sfera visiva, e la musica (*ongyoku* 音曲), vocale e strumentale come dimensione sonora, occupano un posto di estrema rilevanza.

Naturalmente, questi eventi di "arte totale" basati su parola, musica, danza, presentano differenze di stili, estetiche a seconda delle forme artistiche e tradizioni, a seconda del peso, del ruolo e dei differenti modi di combinazione di ciascuna componente artistica. A seconda del genere viene dunque a mutare radicalmente l'atmosfera e l'immagine complessiva, l'effetto sul palcoscenico con i suoi delicatissimi equilibri. Assieme all'"azione", che come in Aristotele rimane l'elemento caratterizzante del teatro nel suo farsi tra attori e spettatori, danza e canto sono imprescindibili per le arti del palcoscenico.

Sarebbe dunque assai limitante e dannoso considerare il teatro soltanto come uno dei generi, una branca della produzione letteraria, seppur affatto particolare. Soprattutto nel caso di una tradizione come quella giapponese, il teatro non si può considerare ridotto al

suo "testo drammatico", bensì pienamente compiuto solo nella sua realizzazione scenica, nel suo "testo spettacolare", laddove le diverse discipline artistiche, linguaggi e codici verbali, musicali, gestuali ecc., nelle infinite possibilità di messa in scena, vengono a realizzare un fenomeno composito e fuggevole, giocato solo nell'incontro tra "attori" e pubblico, nella dialettica di tempo e luogo.

Intrecciando i linguaggi e le discipline, la scrittura del testo verbale in Giappone è concepita, nei generi tradizionali, mai come *lese drama*, mai come semplice sperimentazione o trasposizione (in forma di monologhi e dialoghi) delle concezioni estetiche o ideali del singolo scrittore, mai in maniera sradicata dall'esperienza o dalla pratica della scena, bensì come prodotto di un'équipe creativa di cui il drammaturgo fa parte di diritto, coincidente o integrato con gli interpreti, che sono non solo attori, ma autori, danzatori, cantori. Ovvero esso viene progettato come tessuto assai complesso che si avvale, almeno nelle forme più sofisticate, di un articolato sistema diacritico di trascrizione dell'assetto dei diversi codici espressivi, dalla recitazione del testo verbale e la sua intonazione, all'accompagnamento della musica, e sempre e comunque destinato alla messa in scena. La "letteratura drammatica" insomma non può essere scissa dalla sua realizzazione scenica, come in ogni teatro, perché scrittura vissuta sul palcoscenico.

Tracciare un itinerario attraverso la storia del "teatro" o dei fenomeni dello "spettacolo" in Giappone pone dunque sin dall'inizio dei problemi connessi con la natura stessa dell'arte oggetto di trattazione: il teatro con i suoi peculiari modi di creazione e fruizione e con la sua irripetibile fugacità. Ne consegue che l'apprezzamento non possa compiersi nella sola lettura di un testo verbale, e dunque nella sua eventuale traduzione in una qualsiasi lingua per quanto possa essere meravigliosa e consapevole delle necessità della trasposizione scenica, ma nell'incontro con la partitura scenica nella sua totalità, con le infinite strategie di fascinazione, espressive e comunicative. Tale fruizione, nel caso del teatro, non si può esaurire nella pagina scritta, anche se in Giappone, nei casi di più alta codificazione, si può compensare con un'adeguata guida alla comprensione dei diacritici che integrano la scrittura del testo drammatico, e dei modi interpretativi, dell'estetica e della pratica,

del sistema scenotecnico e dei costumi, spesso tramandatisi quasi nella loro interezza.

Sotto l'influsso di Europa e America, tuttavia, uomini di teatro hanno percorso anche un itinerario di avvicinamento, importazione e assorbimento dei movimenti d'oltremare e di trasposizione di questi sulle scene e luoghi più vari sul territorio nazionale. Sarebbe necessaria dunque un'investigazione completa non solo del passato e dell'attualità della scena in Giappone, ma anche di scambi, suggestioni e stimoli reciproci che molte tradizioni di teatro importanti e così diverse dell'Europa e poi degli Stati Uniti hanno esercitato, sul piano della scrittura delle tecniche apprese e della messa in scena, dalla recitazione all'allestimento scenico, dalla regia alle tecnologie di luci suoni o altro, dalla traduzione di testi e poi dalla drammaturgia alle sperimentazioni di scrittura per il palcoscenico che si declinano nelle singole esperienze di scrittori.

Moltissimi autori, infatti, si sono cimentati e si cimentano nella scrittura per la scena, dai testi drammaturgici in forma di dialoghi a scenari per la propria compagnia, dai testi per l'opera lirica ai drammi creativi da eseguirsi nei teatri della tradizione (nō o kyōgen, kabuki o teatro dei burattini), alle sceneggiature per teatro, cinema e televisione.

Quasi tutti gli scrittori, i grandi nomi della letteratura, in effetti si sono misurati con questa scrittura speciale per il palcoscenico, in molti casi risoltisi in *lese drama*, rimasti sulla carta, alcuni rappresentati solo di rado e poi svaniti dalla memoria e dai palcoscenici; altri invece hanno avuto una certa contiguità con compagnie e teatri accreditati. Di necessità ci si soffermerà dunque sui drammaturghi più significativi per l'innegabile influsso e trasposizioni avuti sulla scena, sulle eventuali presentazioni di spettacoli che, al di là del nome insigne dell'autore, hanno segnato svolte e innovazioni significative. Bisogna poi menzionare le compagnie sorte dal dopoguerra in cui molti autori sono stati anche attori, registi, scenografi, coreografi o altro, in cui la barriera tra scrittura e palcoscenico è svanita in nome dell'affermazione di una scrittura scenica alternativa, di una più intensa valorizzazione del corpo nella sua totalità, in un rapporto più variegato con pubblico e astanti più o meno coinvolti nell'evento.

Non si possono poi tralasciare gli immensi oceani delle arti coreutiche e musicali che spesso inevitabilmente si incontrano e mischiano e confondono le loro acque, né la molteplicità sorprendente di generi cosiddetti "minori" che si sono consolidati in tradizioni centenarie e illustri, perché troppo evidente consistenza e raffinatezza rivestono per tradizione nel mondo giapponese.

Il compito è arduo: proverò qui soltanto a tratteggiare le linee portanti, gli eventi più significativi e i dati fondamentali dell'indagine, per ricostruire un affresco il più possibile oggettivo e nitido, ma multiforme e policromo, un polittico o un paravento a molte ante, che si moltiplica in mille sfaccettature, in miriadi di volti o maschere, nella speranza che nascano studi più rigorosi e completi su ciascun aspetto da me appena accennato. Ma solo così, pur in maniera frammentata e pulviscolare, si può rendere conto e aiutare nella comprensione dell'esaltante avventura tra le moltitudini di costellazioni e galassie che disegnano il firmamento della scena in Giappone.

spazio per un'immagine

Tōkaidō Yotsuya kaidan

## 2. La fine del periodo Tokugawa

### IL KABUKI - L'ESTETICA DEL MALE

La fine del periodo Tokugawa disegna una parabola discendente, di decadenza sul piano economico e sociale. Il Giappone alterna fasi di politica improntata a liberalità estrema – con aperture in campo monetario-fiscale, di incoraggiamento ai commerci (e aggravio della relativa tassazione) o nei rapporti con l'esterno, sotto la gestione del consigliere anziano Tanuma Okitsugu (negli anni 1767-1786) – a fasi di restringimento delle finanze e austerità con Matsudaira Sadanobu (nell'ultimo scorcio del secolo 1787-1793), che con risparmio e morigeratezza conduce tuttavia a una pesante depressione economica. Il paese si dibatte tra dissesti finanziari del governo, fallimenti delle riforme e susseguirsi di calamità naturali e umane (terremoti, eruzioni vulcaniche, incendi o altro) che colpiscono i raccolti e suscitano sollevazioni delle popolazioni nelle aree rurali, fino al picco delle riforme restrittive dell'era Tenpō e poi la crisi che porta a una progressiva inflazione ed emorragia di moneta verso l'estero.

Questo universo della decadenza si riflette sui palcoscenici in maniera icastica e impressionante, talora con tratti crudelmente deformati. La propensione verso una rappresentazione “cruda” della realtà e dei suoi accadimenti, che aveva improntato la fase precedente, trova un'originale reinterpretazione e l'apice a Edo attraverso le opere di Tsuruya Nanboku iv 鶴屋南北 (1755-1829), l'autore più rappresentativo delle ere Bunka e Bunsei (1804-1830). Egli, pur ereditando dalle consuetudini del kabuki di Edo il sistema di composizione del *naimaze* 綱い交ぜ, ossia la singolare intersezione di

*fabulae* in cui i “mondi di riferimento” (*sekai* 世界) si incrociano con la contaminazione di dimensioni differenti di drammi e personaggi d'ambientazione storica (*jidaimono* 時代物) e drammi di attualità stimolati da eventi della cronaca (*sewamono* 世話物), calca un'impronta ancor più marcata sui “drammi di cruda realtà” (*kizewamono* 生世話物), inventando intrecci di eventi scenici, azioni e situazioni in cui la finzione supera in eccesso di asprezza la cronaca. Con acutezza e una sensibilità teatrale inquietante il genio dello scrittore afferma ed esalta l'“estetica del male”, in cui scene di orrore e terrore, il macabro e il sanguinario, la tortura e l'omicidio, l'eroticismo e la corruzione, attraverso trucchi scenici mirabolanti, rapide trasformazioni e colpi di scena, impressionano violentemente il pubblico. Il fascino degli attori in azione e i “fiori del male” disegnati dai suoi spettacoli sono pervasi da tematiche ben più profonde e taglienti: un senso distruttivo e devastante che investe ogni evento, l'esistenza e il destino dell'uomo; un senso di corruzione e degrado, di magico e soprannaturale che apre scorci sconvolgenti sul crepuscolo di un'epoca. Nel descrivere il dolore, la fuggevolezza e il vuoto del vivere vincolati dalle apparenze e dalla morale di una società pressoché feudale informata ai modelli della classe guerriera, il suo teatro proietta alla ribalta crudeltà, efferatezze. Passioni, sentimenti perturbanti di violenza prima inaudita e impensabile si producono sulle scene. Raffigurando la quotidianità di un mondo in evidente disfacimento, di individui esclusi, ai margini o al fondo tra le classi e nei quartieri più bassi, dipinti in scene di uccisioni (*koroshiba* 殺し場), d'amore (*nureba* 濡れ場), di tortura (*semeba* 責め場), il teatro di Tsuruya Nanboku proietta sulla scena la vitalità di individui che vivono con libertà le proprie pulsioni, istinti, affetti, dischiudendo dimensioni sconcertanti di orrore, di sangue, fantasmi e illusione, follia e risentimento, a cui si alternano in contrappunto la piacevolezza leggera e l'umorismo dei dialoghi. Tramite soluzioni sceniche “crude” ma al contempo rivestite di un'eleganza sempre stilizzata, di un'estetica di sensualità e decadenza, un congegno scenico d'artifici e macchine consente l'inaspettata originalità delle combinazioni di situazioni e, grazie al magistrale dominio della scenotecnica, imprime velocità agli eventi. Conquistato il successo con il sorprendente arcano mondo

di trucchi e magia di *Tenjiku Tokubee ikokubanashi* 天竺徳兵衛韓噺 (Storia di paesi stranieri di Tokubee dall'India, 1804), con un protagonista che nel complottare per la conquista dell'impero domina magicamente un esercito mostruoso di rane, Nanboku fa seguire *Sumidagawa hana no goshozome* 隅田川花御所染 (Il fiume Sumida, tintura di corte fiorita, 1814), ispirato alla narrativa<sup>1</sup>, *Sakurahime azuma bunsbō* 桜姫東文章 (La principessa Sakura, scritto d'oriente, 1817), dramma che rivisita la storia dell'amore fatale e devastante del monaco Seigen per la principessa Sakura<sup>2</sup>, combinando l'intreccio in forma di *ōie sōdō*, ossia una trama di disordini o intrighi presso un grande casato, ambientandolo nella casata Yoshida nel mondo del *nō Sumidagawa* (Il fiume Sumida). Nel suo lavoro Nanboku, ispirandosi a una notizia di cronaca – l'esistenza di una cortigiana che si dichiarava di nascita aristocratica, proveniente da Kyōto, ma decaduta a prostituta – giocando su diversi piani e vertiginosi sbalzi di linguaggio e di ambienti, rielabora la parabola discendente ma poi vincente di Sakurahime e la tragedia di Seigen in un intreccio di straordinaria efficacia scenica e riconosciuta modernità. Ma il vertice è raggiunto con *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (Storia di fantasmi a Yotsuya lungo il Tōkaidō, 1825): intrecciandola con la storia dei 47 *rōnin* del *Chūshingura* smembrata e ribaltata in un gioco a incastri, Nanboku vi innesta la storia del fantasma di Oiwa di Yotsuya, la storia di due amanti inchiodati sul fronte e retro di una porta e ripescati dal fiume Kanda, l'evento di un anguillaio che ha ripescato i corpi di due amanti suicidi da un canale; ma riprende anche molteplici motivi dai suoi lavori antecedenti, per dar vita al capolavoro più famoso tra i drammi di fantasmi. Come consuetudine di molti drammi kabuki, l'intreccio e l'azione dei personaggi ruota intorno ad alcuni oggetti (*kyōgen mawashi*) che non sono più i tesori di famiglia (le spade o altro) scomparsi, trafugati, recuperati, bensì medicinali/veleni e la lettera circolante tra i *rōnin* che perseguono la vendetta. Quest'ultimi del resto sono precipitati a una distanza abissale dai modelli eroici di ammirevole e tragica fedeltà al loro signore. Rappresentato come di consueto nella stagione estiva, a cui le storie di fantasmi meglio si addicono, lo spettacolo fu accolto con grande successo e replicò a lungo.

lasciare  
"altro"?

A dare corpo ai suoi personaggi e fornire ispirazione ai suoi drammi sono attori di particolare talento quali Onoe Matsusuke I (poi Shōroku I 尾上松緑, 1744-1815), Matsumoto Kōshirō V 松本幸四郎 (1764-1838), gli *onnagata* Iwai Hanshirō 岩井半四郎 IV e il V (1776-1847), che incarna il fascino di donne fatali, malefiche e conturbanti (*akuba* 悪婆), Ichikawa Danjūrō VII 市川團十郎 (1791-1859), Onoe Kikugorō III 尾上菊五郎 (1784-1849).

#### L'ESTETICA DEL MUTAMENTO CONTINUO - LE DANZE DI METAMORFOSI

Nelle ere Bunka e Bunsei altra novità è rappresentata dalla voga delle danze di metamorfosi (*henge buyō* 変化舞踊). Se in passato un attore, specializzato per lo più in un tipo di carattere, in genere interpretava un solo personaggio, ora gli attori si cimentano in più ruoli anche all'interno della stessa opera, dando prova di versatilità e poliedricità, di destrezza e rapidità<sup>3</sup>. Il nuovo gusto per trasformazioni strabilianti in vista o dissimulate, i mutamenti repentini di scena e costume, si traduce anche nel fiorire di *hayagawari* 早変わり (cambi rapidi di costume e personaggio) e di *keren* ケレン / 外連 (acrobazie e destrezza), sviluppati tramite artifici quali *hikinuki* 引き抜き, *bukkaeri* ぶつ返り o simili, e in coreografie danzate imperniate sull'avvicinarsi di un unico interprete in varie figure umane e non grazie alle meraviglie dei trasformismi.

Se già in epoca Genroku, nel Kamigata, l'*onnagata* Mizuki Tatsunosuke 水木辰之助 (1673-1745) aveva ideato brani danzati con più metamorfosi (da tre a sette), nell'era Bunka si sviluppano coreografie di lungo respiro in cui si avvicinano personaggi diversi (sette, nove, dodici), tramite le trasfigurazioni di un unico interprete. Tra i virtuosi di tale arte coreutica, Nakamura Utaemon III 中村歌右衛門 (1778-1838) e Bandō Mitsugorō III 坂東三津五郎 (1775-1831) rivaleggiano per popolarità e maestria dando vita e corpo a numerose opere tra cui *Rokkasen sugata no irodori* 六歌仙容彩 (Figure e colori dei sei geni poetici, 1831). Nell'esecuzione di queste danze, strutturate in brevi sezioni, gioielli congiunti da un filo conduttore comune, l'interprete unico impersona figure diverse (uomini e

espressione  
poco chiara

donne, vecchi e giovani, divinità demoni animali) con rapidi cambi di costume e di scenario, e sfoggia versatilità, capacità interpretative, destrezza e senso del ritmo, con l'avvicinarsi anche di differenti generi di accompagnamento musicale. Il pubblico dell'epoca, visivamente appagato, dimostrerà di apprezzare l'estro e la varietà. Molte delle danze tuttora eseguite nel repertorio kabuki sono proprio pezzi estratti e isolati da questi brani resi indipendenti come singoli gioielli, come fotogrammi di una sequenza: *Fujimusume* 藤娘 (La fanciulla glicine), *Echigojishi* 越後獅子, *Tomoyakko* 供奴 e altri.

#### DECADENZA E DISCRIMINAZIONE - BANDITI E IL LORO DESTINO

Nell'era Tenpō (1830-1844) grandi rivolgimenti investono il paese: carestie (la grande carestia degli anni 1835-1837), rivolte contadine, disordini e una grave crisi economica che inducono a una riforma (1841-1845) molto drastica. Mizuno Tadakuni 水野忠邦, membro del Consiglio shogunale degli anziani, impone misure che stringono le borse dell'economia, la censura si fa più rigida, le arti si assoggettano a un'estrema severità morale. Nel 1841, in seguito agli incendi del Nakamura a Sakaichō e dello Ichimura a Fukiyachō, nei piani della riforma si dispone il trasferimento forzato (una sorta di ghettizzazione) dei grandi teatri autorizzati verso una zona allora periferica, il quartiere Saruwaka ad Asakusa; vengono proibite le tournées verso le province; viene imposta una morale fortemente restrittiva sui contenuti ideologici dei testi; vengono censurati per breve periodo anche raffigurazioni o ritratti degli attori nelle stampe.

Nel 1840 l'attore Ichikawa Danjūrō VII porta sulla scena *Kanjinchō* 勧進帳 (La lista di sottoscrizione) di Namiki Gohei III 並木五瓶 (1790-1855), opera che propone un testo celebre che appartiene al repertorio nō, *Ataka* 安宅, adattato ai modi del kabuki ma con lo scenario fisso del teatro più antico. L'esperimento non desta grande entusiasmo immediato ma aprirà la strada a un nuovo genere, i *matsubamemono* 松羽目物 del periodo Meiji. Egli codifica anche i diciotto kabuki classici del repertorio della sua dinastia (*Kabuki*

*jūbachiban* 歌舞伎十八番)<sup>4</sup>, per lo più opere incentrate sui protagonisti di *aragoto* elaborati dai suoi celebri predecessori, Danjūrō I, II e IV. Tuttavia, persino lui, simbolo vivente del kabuki di Edo, incappa nelle maglie della censura e viene allontanato per alcuni anni (1842-1849) dalla città al confino con l'accusa di lusso e ostentazione. Ichikawa Kodanji IV 市川小団次 (1812-1866), che con le opere di Kawatake Mokuami aveva raggiunto straordinaria popolarità nei ruoli di fuorilegge, grazie alla sua agilità e versatilità, vede la sua carriera stroncata anzitempo sotto la pressione della censura. Questa stagione di severa austerità, chiamata l'epoca di Saruwakachō, conosce l'ascesa di un nuovo autore di creazioni per il teatro: Segawa Jokō III 瀬川如臯 (1806-1881). Egli si mette in risalto con due lavori di particolari originalità, atmosfera e fascino tuttora rappresentati: *Higashiyama sakura sōshi* 東山桜莊子 (Storia dei ciliegi di Higashiyama, 1851), che in maniera affatto rara nel mondo del kabuki porta sulla scena un "fuorilegge" protagonista delle rivolte contadine di quegli anni contro l'intollerabile oppressione del potere, e soprattutto *Yowa nasake ukina no yokogushi* 与話情浮名横櫛 (Pettine tra i capelli, vana fama d'una storia d'amore, 1853). In quest'ultimo sventa l'attore più affascinante e tragicamente fugace di quegli anni (morto suicida nel corso di una tournée tra la disperazione delle sue ammiratrici): il bellissimo Ichikawa Danjūrō VIII (1823-1854) nei panni di Yokoyama no Yosaburō, protagonista maschile. Egli ne era stato il primo interprete, indimenticabile e inimitabile, al teatro Nakamura di Edo e ne aveva fatto uno dei suoi cavalli di battaglia a fianco della protagonista femminile dello stesso spettacolo, Otomi, interpretata da Onoe Baikō IV 尾上梅幸 (1808-1860). Il dramma inscena la storia d'amore tra un giovane rampollo di una casa di mercanti e la mantenuta di una sorta di mafioso locale (*yakuza*), che s'innamorano l'uno dell'altra sull'incantevole spiaggia di Kisarazu. Ma la loro passione viene scoperta e punita severamente: lui viene sfregiato in tutto il corpo ed entrambi vengono gettati in mare ma, ignari l'uno dell'altra, sopravvivono. Lei viene raccolta da un uomo che la salva e protegge, lui diventa un furfante che, con un compagno di malaffare (con il tatuaggio di un pipistrello sul volto), per caso si presenta nella casa di lei per tentare una frode. Avviene così il

rincontro fatale tra i due, lui sfregiato che nasconde e mostra le reali ferite della passione e lei ancora bellissima al ritorno dal bagno pubblico che si trucca, e la rievocazione degli eventi che ne hanno travolto le esistenze.

Ma la stella di Jokō sarà poi offuscata dal drammaturgo Kawatake Shinshichi 河竹新七 (poi Mokuami 黙阿弥, 1816-1893). Questi, in coppia con l'attore Ichikawa Kodanji IV, venuto dal Kamigata, lancia la moda dei drammi di banditi (*shiranamimono* 白波物), in cui il fuorilegge diventa l'eroe dibattuto tra bene e male ma destinato a una sorte senza scampo, proiettato verso un destino di perdizione e una fine tragica. I suoi drammi più noti prima dell'avvento dell'epoca moderna sono *Tsuta momiji Utsunoya tōge* 葛紅葉宇都谷峠 (Il passo di Utsunoya tra edere e aceri, 1856), *Kanzen chōaku nozokigarakuri* 勧善懲悪覗機関 (Lanterna magica di premiazione del bene e punizione del male, 1862) e *Sannin Kichisa kuruwa no hatsugai* 三人吉三廓初買 (I tre Kichisa, prima visita al quartiere di piacere, 1860), dramma che si incentra sul patto di sangue che congiunge tre ladri, i tre Kichisa del titolo (Ojō Kichisa, vestito in vesti femminili da signorina di buona famiglia, Obō Kichisa, finto samurai, e Oshō Kichisa, l'"abate" il maggiore d'età e più autorevole furfante) e i legami tra eventi che ne intrecciano i destini. Questi lavori portano alle estreme conseguenze il realismo dei *kizewamono* di Nanboku ma con uno stile in cui l'uso efficace della musica d'accompagnamento (*geza* e il *jōruri* in stile Kiyomoto o Takemoto)<sup>5</sup>, la recitazione modulata secondo la consueta cadenza d'alternanza di 7 e 5 sillabe, rivestono di un'aura sentimentale e fatale una realtà di scene di sensualità e d'amore (*nureba*), di truffe e inganno (*yusuriba* 強請場), tortura e crudeltà (*semeba*), in cui il declino ineluttabile di un mondo viene solo illanguidito e soffuso di melanconia.

Intanto un'epoca, quella dello shogunato Tokugawa, si appresta a concludersi. Nel 1853 il commodoro Matthew Perry costringe il paese, finora isolato quasi totalmente, ad aprire i porti alle navi americane e poi europee. Nel 1868, sotto la spinta degli eventi, il governo Tokugawa cade, l'imperatore fino ad allora escluso dalla gestione effettiva del potere torna a essere posto al centro della vita politica. Il paese si apre a una rapida e irresistibile moderniz-

una immagine orizzontale o due piccole verticali

*Rokkasen sugata no irodori* (esempio di danze di metamorfosi) (henge buyō)

zazione sulla scia tracciata dalle nazioni occidentali più progredite. Ma anche in epoca moderna Mokuami continuerà a rappresentare nelle sue opere le scene di una Edo melanconica e popolare, la vita e la realtà corrotte di un mondo in declino e senza speranza, ad esempio in *Kumo ni magou Ueno no hatsubana* 天衣紛上野初花 (Confusi con le nuvole, i primi fiori di Ueno, 1881). Pur scritto e portato sulle scene in epoca moderna, il dramma, una trasposizione di un *kōdan* di Shōrin Hakuen, ritrae le atmosfere del tardo periodo Edo e ruota intorno a due figure di fuorilegge: un personaggio realmente esistito, Kōchiyama Sōshun, e Kataoka Naojirō (chiamato con lo pseudonimo di Naozamura), e la storia d'amore di quest'ultimo con la cortigiana Michitose. Protagonisti sono ancora spesso banditi, belli tenebrosi e picareschi, ribelli orgogliosi e beffardi, incarnati dall'agilità e destrezza di attori dotati anche di uno spiccato senso della ritmicità nell'elocuzione, assurti a eroi ma, anche se fondamentalmente positivi, schiacciati dalle circostanze di un destino irreversibile, proiettati verso la rovina, la colpa, la morte o la punizione, votati comunque al loro fato di cattura o morte.

### 3. L'epoca moderna I teatri della tradizione

#### L'ALBA DI UN NUOVO MONDO

Nel 1868, con la caduta del governo degli shōgun Tokugawa sotto i colpi della coalizione tra i due feudi ribelli di Satsuma e Chōshū, il sistema dello shogunato e i vari feudi (*han*) a esso assoggettati (controllati tramite un sottile sistema di equilibri) si frantumano e, con la restaurazione dell'era Meiji, l'imperatore almeno formalmente viene riportato al vertice del paese. Sull'orlo di una guerra civile e sotto le pressioni esterne sempre più pressanti degli Stati occidentali, d'America e Europa, il Giappone deve repentinamente cambiare volto. Il paese, dopo secoli di isolamento quasi totale<sup>1</sup>, si apre al resto del mondo e dà inizio a un rapido processo di modernizzazione percorrendo la strada inevitabile della rivoluzione industriale e dell'occidentalizzazione. Prima che gli effetti di questo processo e del nuovo corso storico si trasmettano a tutti i livelli della vita sociale del paese trascorrono molti anni ma, per l'esistenza delle arti dello spettacolo fino ad allora tramandatesi, le conseguenze politiche della restaurazione imperiale sono subito di travolgente irruenza.

La storia del teatro e dello spettacolo dall'era Meiji a oggi si ritiene generalmente scandita in quattro grandi periodi: dal 1868 al 1907 circa, dal 1907 al 1923, data del terremoto del Kantō che cambia radicalmente il volto della nuova capitale Tōkyō, dal 1923 alla seconda guerra mondiale, e dal 1945 a oggi<sup>2</sup>.

Nei quarant'anni di *bunmei kaika* 文明開花 (fioritura di civiltà e illuminismo)<sup>3</sup> il kabuki, sotto la spinta degli eventi esterni, tenta un adattamento alla modernità (cultura occidentale) attraverso un

processo di autoriformismo, superato però di fatto dal nascente *shinpageki* 新派劇 (teatro della nuova corrente).

L'introduzione del teatro occidentale si realizza dapprima sotto la forma dell'adattamento (*hon'an* 翻案)<sup>4</sup> dei testi teatrali stranieri e si rivolge alla drammaturgia "premoderna" concentrandosi soprattutto su Shakespeare.

Con la costituzione del Bungei kyōkai 文芸協会 nel 1906 e del Jiyū gekijō 自由劇場 nel 1909 s'inizia una nuova fase: l'esordio del movimento dello *shingeki* (teatro nuovo) in Giappone. I testi teatrali occidentali, non più adattati ma direttamente tradotti (*hon'yaku* 翻訳), sono testi moderni e si rivolgono *in primis* alla drammaturgia di Ibsen, per poi avviarsi a seguire secondo rapidi trapassi le evoluzioni del teatro euro-americano, avanguardie comprese.

#### MUSICHE E DANZE DI CORTE: IL «GAGAKU»

I teatri della tradizione in Giappone, nella fase di passaggio dalla rovinosa caduta dei Tokugawa al nuovo Stato moderno in epoca Meiji, d'un colpo precipitano in una crisi senza precedenti.

Solo il *gagaku* – la musica di corte che a partire dalle epoche Nara e Heian 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 origine autoctona tramandati da musicisti al servizio presso la corte imperiale, che sin dal secolo IX avevano rappresentato le arti di intrattenimento alla corte e per l'aristocrazia imperiale – grazie al rinnovato vigore conferito alla figura dell'imperatore viene a risollevarsi da secoli di declino.

Il *gagaku* era emblema del grande fulgore della corte imperiale del periodo Heian, eseguito nelle fastose occasioni ufficiali in danze (*bugaku*) e concerti, in grandi o piccoli conviti, e in forma privata nelle residenze dell'aristocrazia. Le esibizioni avvenivano di norma nei cortili esposti a sud di palazzi della corte o nei giardini delle residenze private o dinnanzi ai padiglioni principali dei templi buddhisti, impostati in forma simmetrica, come lo era il piano urbanistico della capitale, e si celebravano secondo i due principi opposti e comple-

mentari di *yang* (*yō*) 陽 e *yin* (*in*) 陰, polo positivo e polo negativo, principi fondativi dell'universo, maschile e femminile, luce e ombra, caldo e freddo: con la presenza scenografica dei due grandi tamburi (*dadaiko*) di sinistra e destra decorati con l'immagine del sole e della luna, con l'alternarsi di musiche e danze della sinistra risalenti alla Cina Tang e della destra di ascendenza coreana, con la giustapposizione cromatica dei costumi di tonalità rossa per la sinistra e verdeblu per la destra, esso rispecchiava e celebrava visivamente e acusticamente l'armonia di opposti del macrocosmo. Per gli astanti convenuti nella corte, volti a meridione, in alternanza da sinistra (oriente) sfilavano i danzatori del *Tōgaku*, da destra (ponente) incedevano i coreuti del *Komagaku*, quasi a simbolizzare l'alternarsi dell'astro solare e della luna, il succedersi del giorno e della notte, a mantenere nell'avvicinarsi delle coreografie (*tsugaimai* 番舞) l'equilibrio di differenze e alternanze, affinità e opposizioni, su cui si regola e regge l'intero universo.

Gli eventi spaziavano dalle feste stagionali in presenza dell'imperatore (*sechie* 節会), che segnavano i cambi di stagione: a capodanno il banchetto offerto dall'imperatore a ministri, funzionari, cortigiani per propiziare pace e sviluppo, con la cerimonia di dono del cavallo bianco, con le danze e i canti di percussione del suolo; nel terzo giorno del terzo mese, con le feste sull'acqua, composizione di liriche ed esecuzioni musicali sulle imbarcazioni; nel quinto giorno del quinto mese con gli agoni di cavalli (*kurabeuma* 競馬); nel settimo del settimo mese per l'incontro delle stelle della tessitrice e del mandriano (Vega e Altair) con offerte di cibi, strumenti musicali, filati e stoffe, negli auspici di fioritura delle arti di poesia, musica, calligrafia e tessitura, cucito e ricamo; nel nono del nono mese con concerti, danze femminili e l'apprezzamento dei crisantemi, degustazioni di sake intriso dei fiori nei conviti a questi dedicati; nelle mille occasioni private di festeggiamenti, per occasioni fauste e ricorrenze della dinastia imperiale e dell'aristocrazia tutta: nascite, riti di passaggio (a 5 e 7 anni), il trapasso all'età adulta, la scelta della consorte imperiale, le cerimonie per la scelta del principe ereditario, gli auguri di lunga vita. Numerosi erano anche gli agoni, nel primo mese la gara di arco, nel quinto mese le corse di cavalli e il tiro con l'arco a cavallo, nel settimo mese il *sumai no sechie* 相撲

節会 (a cui risalirebbe il *sumō* attuale) con confronti di lotta, in cui al passaggio dei turni, le selezioni e le vittorie si alternavano celebravano e festeggiavano con esecuzioni di canto e danza (*bugaku*). Un posto speciale occupavano poi le cerimonie e rituali shintō a corte e nei santuari o le celebrazioni nei complessi templari buddhisti a cui venivano inviati musicisti e danzatori dalla corte e da cui poi il *gagaku* si diffuse nel territorio anche a livello locale. Tra questi il più importanti è il Niinamesai, rituale con cui nell'undicesimo mese l'imperatore offriva il nuovo riso e il nuovo sake di quell'anno alle divinità e se ne cibava lui stesso, con il convito relativo, che raggiungeva massima solennità e splendore in occasione della stessa cerimonia, che assume il nome di Daijōsai, da parte del nuovo imperatore insediato. Queste e altre ricorrenze sono contrassegnate da canti e danze del versante più antico autoctono tra il ricco repertorio del *gagaku*: *gosechi no mai*, *Yamatomai*, *tamai*, *kumemai*, *kishimai* ecc.

Le cerimonie buddhiste a corte invece si aprivano nel primo mese con il rituale del *misae* (o *gosaie*) 御齋会, ossia la recitazione del *Konkōmyō saishō kyō* 金光明最勝王經 (Sūtra dei più eccellenti sovrani della luce dorata, traduzione in cinese di epoca Tang del *Suvarṇa prabhāsa sūtra*) da parte dei più alti prelati buddhisti per prosperità e sicurezza del paese e la pace nell'impero, in cui nell'entrata, allineamento, uscita, erano accompagnate da musica (*tōgaku*) e all'inizio e alla fine il primo e ultimo giorno dal *bugaku* e pullulavano nei grandi templi buddhisti in cui oltre o in combinazione con il *shōmyō* 声明<sup>5</sup> si eseguivano musiche orchestrali (*kangen*) ma anche coreografie (*bugaku*).

Non meno incessanti erano concerti, con musica in piccoli gruppi, in assolo, nei divertimenti strumentali (*gyoyū* 御遊) ma anche vocali con canti e danze in sedi e occasioni private nelle residenze della nobiltà di corte.

Nelle epoche successive, con le tempeste che avevano investito la casa imperiale, la sua corte, l'aristocrazia a essa legata, questo patrimonio e gli artisti, costituiti in dinastie in forma ereditaria, avevano vissuto stagioni di profonda decadenza, oltre che nella sede imperiale di Kyōto, anche nell'antica capitale meridionale, Nara, e nel Tennōji di Ōsaka. Tuttavia, in epoca Tokugawa lo shogunato

stesso ne aveva garantito la sussistenza: nel Momijiyama del castello di Edo<sup>6</sup> infatti erano stati richiamati e adunati anche i musicisti dalle regioni sud-occidentali e le esecuzioni di *gagaku* erano protagoniste nelle celebrazioni presso il Tōshōgū di Momijiyama e anche di Nikkō, ove era stato costruito appositamente un fastoso santuario per venerare il capostipite della dinastia di shōgun al potere, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), e ove si trova anche la sua tomba.

In epoca Meiji, con il trasferimento della capitale e dunque dell'imperatore a Tōkyō (già Edo) anche la maggior parte dei musicisti da Kyōto viene portata alla nuova capitale nel 1869 e, in combinazione con i musicisti del Momijiyama, questi vengono riorganizzati nel repertorio, nelle trascrizioni (anche secondo le teorie armoniche del sistema musicale europeo), nel personale e nella sede sotto il patrocinio di un ufficio apposito, il Dipartimento del *gagaku*. In tale contesto vengono rivisti anche il repertorio e le partiture dando vita a quelli che sono chiamati *Meiji sentei fu* 明治選定譜 (Partiture scelte di epoca Meiji). La trasmissione delle musiche all'interno delle dinastie tra maestro e allievo, tra padre e figlio, era avvenuta nel *gagaku* in forma orale e le partiture non venivano utilizzate nel corso dell'apprendimento ma, per gli inevitabili limiti della memoria umana, erano sorte soprattutto nei periodi di più grave crisi politico-culturale annotazioni di metodi esecutivi, accorgimenti, avvertenze, partiture, registrati in trattati musicali preziosi e cospicui, tramandati in ciascuna famiglia depositaria delle competenze di strumenti e discipline artistiche. Anche le partiture di fatto erano state trascritte e venivano consegnate alla fine dell'apprendimento di padre in figlio, di maestro in allievo come una sorta di certificazione dell'avvenuta trasmissione. Così come grande enfasi avevano ricevuto le genealogie delle famiglie che si rifacevano a figure di mitici antenati, divinità, antichi imperatori.

In epoca moderna vengono rinnovati i sistemi rigidi di trasmissione di ciascuno strumento o disciplina, e in linea generale i musicisti vengono addestrati in maniera simile a tutti gli strumenti e brani indipendentemente dalle famiglie o dinastie di musica, danza e canto. Così anche i sistemi esecutivi e di trasmissione musicale, che differivano a seconda delle tradizioni familiari, vengono unificati e viene cernito il repertorio base da eseguire nelle occasioni comuni.

I *Meiji sentei fu* in realtà sono però strutturati in maniera distinta per brani di *kagura*, grandi brani, canti ecc. con sistemi di notazione distinti per ciascun strumento. Il lavoro fu completato nel 1876 ma poi furono selezionati dei pezzi aggiuntivi nel 1888 per arrivare al corpus oggi tramandato nel Kunaichō (Agenzia della casa imperiale) in più di quaranta volumi.

In epoca moderna i musicisti di Ōsaka dello Shitennōji, che ha tramandato una tradizione peculiare rispetto alla corte imperiale di Kyōto o di Nara, nel 1884 si costituiscono in associazione con il nome di Garyōkai 雅亮会, mentre quelli di Nara sotto il nome di Nanto gakuso 南都楽所 dal 1932 all'interno del santuario di Kasuga e poi in maniera indipendente dal 1968, ed entrambi sono tutt'oggi coinvolti rispettivamente nelle funzioni e celebrazioni dei due complessi templari dello Shitennōji e del Kasuga *taisha*.

Interessante è notare che, nel processo di rifondazione del sistema imperiale volto a una rivalutazione del patrimonio nazionale ed esaltazione della sua "purezza", il repertorio eterogeneo e allogeno del *gagaku* non viene messo in discussione. Pur enfatizzando la parte del repertorio costituita da musiche e danze di ascendenza autoctona, anche *Tōgaku* e *Komagaku* di ascendenza continentale, in seguito al processo di affinamento di secoli all'interno della corte imperiale, vengono considerati come patrimonio rappresentativo dell'elevatissima cultura musicale del paese e dell'intera area asiatica, e per raffinatezza e sistema di trasmissione apprezzati dunque a tutti gli effetti come importante monumento della cultura nazionale.

Ma proprio ai musicisti del *gagaku* fu affidato anche un ruolo determinante nell'apprendimento, insegnamento e diffusione della musica occidentale (euroamericana), anche nel formare le prime orchestre. Ad alcuni orchestrali del *gagaku*, che da generazioni avevano svolto il ruolo di musicisti di corte, divenuti funzionari statali, furono affidati dunque anche lo studio e la diffusione della musica occidentale che, a partire dal 1870, entra tra le materie di studio nelle scuole e che diventerà la cultura musicale preponderante a danno della tradizione musicale autoctona. Sul modello americano (tramite Luther W. Mason) ma anche della Prussia, stato militarista europeo assunto a punto di riferimento, in cui la musica, con

marce, parate e altro rappresentava un forte strumento ai fini della coesione sociale e nazionale, alla costruzione di cittadini al servizio di patria e nazione, anche il Giappone attribuisce all'educazione musicale, sin dalle scuole primarie, un potere di coinvolgimento emotivo in interazioni fisiche di gruppo, utile a fini educativi e politici, capace di stimolare e fortificare, rinsaldare i legami corali su cui si basano società e gruppi, creando connessioni empatiche tra i membri, benessere mentale e fisico. Alcuni dei musicisti del *gagaku* dunque, oltre alla musica acquisita attraverso generazioni di antenati, si occuperanno anche della composizione di canti per scuola e istruzione, canzoni, musica vocale, opere liriche.

Tra i musicisti di quest'epoca figura di spicco per la sua poliedricità è Tōgi Tettekī 東儀鉄笛 (Sueharu, 1869-1925), nato in famiglia di tradizione del Tennōji, poi a servizio nel dipartimento della musica. A ventotto anni egli tuttavia lascia il suo impiego per studiare ed esordire come attore nel Bungei kyōkai fondato da Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) e ha poi anche un ruolo come compositore musicando gli inni di molte scuole (tra cui anche quello dell'Università Waseda) e un'opera lirica *Tokoyami* 常闇 (Oscurità eterna, 1906) su libretto di Tsubouchi stesso. Pubblica svariati saggi sulla tradizione del *gagaku*, sulla musica giapponese, sul teatro, arrivando a preannunciare che il futuro della musica giapponese non sarebbero più stati i generi legati a strumenti tradizionali come *shamisen* o *koto*, bensì una musica eretta sui fondamenti di quella occidentale e consona alla nuova epoca. Ma soprattutto egli vede le potenzialità di costruire un sistema musicale radicato su quello occidentale in termini di continuità con l'operazione compiuta nelle epoche Nara e Heian dai musicisti del *gagaku* che trasformarono suoni e danze della Cina, della penisola coreana, del continente, in brani e composizioni di musica giapponese, nella consapevolezza che proprio dall'assimilazione e contaminazione di tradizioni musicali si dischiudono nuovi stimoli creativi e dimensioni sonore inaudite.

Oggi il *gagaku*, musica di corte congiunta all'istituzione imperiale, tradizione musicale giapponese per eccellenza, mutata ed evoluta nelle epoche e anche nei territori, con il suo tessuto sonoro che scorre fluido, via via più denso e poi diluito, sempre più screziato di timbri, con i suoi paesaggi sonori continuamente cangianti, è

musica di straordinaria suggestione anche per i compositori contemporanei, e non solo giapponesi.

#### IL NŌ E IL KYŌGEN

Il nō 能 e il kyōgen 狂言, invece, 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 nell'antica capitale Kyōto, nell'ambito di templi buddhisti o nella cerchia della corte imperiale – avevano goduto della protezione dello shogunato o dei *daimyō*, avevano calmitato le passioni incondizionate, pure eccessive di molti shōgun, da Tsunayoshi a Ienobu – tali da oscurare il cieco entusiasmo di Toyotomi Hideyoshi<sup>7</sup> – con il crollo del sistema di shōgun e feudi periferici, all'improvviso debbono ricostruire un rapporto con un pubblico pagante, riconquistare luoghi di spettacolo e modi di pratica, esercizio, produzione e consumo estetico autonomi. Fino ad allora 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 stata 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 occasioni ufficiali o private, anche aperte al pubblico cittadino (*machiiri nō* 町入能), oltre a esibizioni speciali concesse ai grandi capiscuola in serie di rappresentazioni a pagamento (*kanjin nō* 勧進能)<sup>8</sup>. Ora invece, come molti dei maestri che ne insegnavano la recitazione, la danza o la pratica musicale degli strumenti a un pubblico cittadino comune nelle metropoli o nelle province, gli artisti debbono riconquistare una relazione vitale con un pubblico che è costituito dai praticanti ma anche da nuove fasce di potenziali fruitori e allievi. Gli attori di nō e kyōgen, artisti mendicanti del greto del fiume che sotto la protezione degli shōgun durante il periodo Tokugawa erano assurti quasi al rango di membri della classe samuraica, di colpo si trovarono sull'orlo di un abisso, abbandonati alla competizione alla stregua delle altre arti dello spettacolo. Alcuni di loro, costretti

a occupazioni umili, vendettero, dispersero anche i preziosi costumi, le maschere, gli strumenti, i costumi, prima di potersi di nuovo raccogliere su palcoscenici improvvisati. Da questa situazione di grave declino, su cui incombe il rischio 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. Grazie anche all'interessamento di Iwakura Tomomi (1825-1883)<sup>9</sup> il *nō*, che era eseguito in epoca Tokugawa a Kyōto presso la corte (Kinri) e la residenza dell'imperatore in ritiro (Sentō), continuerà a godere in maniera consolidata del sostegno della famiglia imperiale, della nobiltà (l'aristocrazia militare dell'epoca precedente che l'aveva sostenuto nei feudi e a Edo) e da appassionati del mondo della politica e della finanza, conquistando un posto nelle celebrazioni ufficiali di corte e di Stato con la costituzione di una società apposita e la costruzione di un palcoscenico, lo Shiba *nōgakudō*, all'interno del parco di Shiba, che ne sarà la prima ancora di salvataggio ma che poi, con la fondazione dei palcoscenici di ciascuna scuola, verrà donato e offerto al santuario Yasukuni ove è tuttora conservato. In particolare dopo il 1878, con l'ingresso in Giappone di esponenti dell'intelligenza occidentale, esperti invitati dal governo giapponese per formare giovani leve nelle discipline necessarie al nuovo stato moderno (*oyatoi gaikokujin*), il *nō* incontrerà l'ammirazione e il riconoscimento anche di intellettuali occidentali giunti direttamente in Giappone come Ernest Francisco Fenollosa, Noël Péri, Paul Claudel, ma poi diramandosi anche in Europa grazie a figure di artisti, traduttori e studiosi come Basil Hall Chamberlain, Arthur Waley, e tramite Fenollosa propagandosi tramite Ezra Pound, fino a William Butler Yeats, in ambito anglofono, da Karl Florenz fino a Bertolt Brecht, in ambito germanico, fino a Jacques Copeau e il Vieux-Colombier in ambito francofono, che ne scopriranno la qualità di elevata rarefazione e poetica ricchezza di suggestioni anche per il nuovo teatro europeo. Un'ulteriore svolta nella conoscenza della levatura anche teoretica speculativa di quest'arte sarà poi rappresentata dalla pubblicazione nel 1909 da parte di Yoshida Tōgo 吉田東伍 (1864-1918) dei trattati attribuiti a Zeami (1363-1443)

(*Zeami jūrokubushū*) che discopriranno un universo di altissimo profilo aprendo alla rielaborazione teorica di studiosi nazionali (Nose Asaji, Nogami Toyochirō ecc.), e dischiuderanno il cammino a una messe di studi critici, storico-flogici intorno a tutte le dimensioni di quest'arte fino a oggi. Ma, sul piano concreto, artefici massimi della rinascita del *nō* furono soprattutto grandi attori che grazie a maestria, autorevolezza e carisma tali da riconquistare uno spazio di prestigio, organizzandosi su palcoscenici gestiti dalle scuole stesse o da altri lentamente riportarono quest'arte al centro dell'attenzione generale: Umewaka Minoru 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)<sup>10</sup> seguiti poi da degni eredi.

Le cinque scuole, e gli artisti di famiglie o genealogie a essi legati, si avviano così a tramandare, di padre in figlio o di maestro in allievo, 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<sup>11</sup>. Solo il quindicesimo *tayū*, caposcuola, della scuola Kanze, Kanze Motoakira 観世元章 (1722-1774) nel pieno dell'epoca Tokugawa si era fatto promotore di una riforma del repertorio (chiamata riforma dell'era Meiwa), con revisione-correzione dei testi verbali fino ad allora tramandati e recitati dagli attori, alla luce delle sue conoscenze della lingua classica, con un recupero di opere soprattutto risalenti a Zeami, con l'elaborazione di svariate soluzioni interpretative e sceniche tanto radicali che susciteranno le reazioni di colleghi e artisti della scuola e dopo la sua morte i testi di fatto verranno riportati alla versione originaria. Ma tale "restaurazione" non sarà integrale perché per molte soluzioni sceniche, per le varianti da lui elaborate e per i brani invece da lui recuperati o composti, alcune innovazioni verranno acquisite dalle generazioni seguenti e sono tuttora praticate con riverberi anche sulle altre scuole.

Un altro ruolo fondamentale per la sopravvivenza di quest'arte è l'ampia fascia dei praticanti delle discipline, dalla recitazione (*utai*) alla danza (*shimai*) ai singoli strumenti, che costituiscono la base economica a sostegno dei singoli attori e artisti.

Analoghe vicissitudini attraversa anche il kyōgen, trasmesso dalle tre scuole Ōkura 大蔵, Sagi 鷺 e Izumi 和泉, con gravi momenti di crisi come nel caso dell'estinzione della scuola Sagi nel 1922<sup>12</sup>. Una solida rifioritura si profila soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, sull'onda dei venti "democratico" e "popolare", 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<sup>13</sup>, Yamamoto Tōjirō 山本東次郎 (n. 1937), Nomura Man 野村萬 (n. 1930) e Nomura Mansaku 野村万作 (n. 1931), ai rispettivi figli Nomura Manzō 野村万蔵 (n. 1965) e Nomura Mansai 野村萬斎 (n. 1966), nuova stella che gode di vasta popolarità conquistata anche in ambiti di sperimentazione, nelle collaborazioni con Ninagawa Yukio in *Oidipus 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.

Nel dopoguerra si segnalano anche, soprattutto a opera di attori indimenticabili 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 a essere ricercata anche alla luce di una sensibilità contemporanea è soprattutto la valorizzazione del ricco repertorio risalente alla svolta avviata da Kan'ami (1333-1384) e da Zeami, anche se talora si propongono recuperi di brani perduti e anche nuove composizioni di cui solo il tempo potrà decretare l'ammissione in repertorio o la definitiva scomparsa.

#### TEATRO DEI BURATTINI (NINGYŌ JŌRURI BUNRAKU)

Il teatro dei burattini (ningyōjōruri 人形浄瑠璃 o bunraku 文楽), ormai da tempo stabilizzato, pur con fermenti di novità e sperimentazione e qualche tentativo superficiale di occidentalizzazione, non conosce grandi rivolgimenti se non forse a livello sotterraneo,

incrinature che verranno alla luce più tardi, dopo la seconda guerra mondiale.

Nel tardo periodo Tokugawa era iniziata la tendenza ai "rifacimenti" e la creatività nella scrittura di trame e personaggi era venuta inaridendo: anche i testi di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) erano per lo più rimaneggiati e riadattati ai gusti più complicati, all'amore per l'intreccio della nuova epoca.

Il teatro dei burattini, come il kabuki, aveva risentito delle drastiche misure di austerità imposte dalle riforme dell'era Tenpō, che avevano penalizzato anche i teatri: non solo a Edo ma anche a Ōsaka li avevano confinati in quartieri più popolari marginali o malfamati, ne avevano umiliato gli artisti con leggi suntuarie e imposizioni di frugalità anche per scenari, costumi e altro, rendendone più ardua la sopravvivenza.

Nel 1805 aveva aperto il Bunrakuza di Uemura Bunrakuken 植村文楽軒, destinato esclusivamente a questo teatro di figura, che con validissimi artisti aveva mantenuto e saputo riconquistare la popolarità anche se con ripetuti spostamenti, ma nel 1883 altri artisti al di fuori della sua sfera si raccolgono su palcoscenici nell'area di Nipponbashi e nel 1884 apre anche lo Hikorokuza 彦六座. Tra Bunrakuza e Hikorokuza, entrambi avvalentisi di artisti di provata solidità, la rivalità e competizione è forte con passaggi di artisti dall'una all'altra schiera fino a che, a causa di un incendio e altri imprevisti, lo Hikorokuza chiude nel 1893 e, con altri piccoli teatri, rimane solo il Bunrakuza. Tuttavia, per problemi interni alla famiglia degli Uemura, nel 1909 la compagnia decide di entrare sotto l'amministrazione di un'impresa emergente nel campo delle produzioni di spettacolo, la Shōchiku, che ne reggerà le sorti sino al dopoguerra. La Shōchiku, impresa nata a Kyōto che promuove metodi gestionali moderni svincolandosi dai vecchi sistemi produttivi premoderni per *shinpa* e kabuki, anche nel bunraku razionalizza l'amministrazione, il sistema di assegnazione dei ruoli ed economizza su spese superflue, mentre si compie anche un cambio generazionale degli artisti: il ritiro dalle scene di Settsunodaijō nel 1913 viene salutato con uno spettacolo d'addio dal successo fragoroso.

Ma il periodo Taishō segna una svolta decisiva, non sul piano della qualità degli artisti, sempre di notevole levatura, bensì nel contesto

esterno: con l'emergere di nuovi generi teatrali, *shinpa* e *shingeki*, con l'apparizione delle prime attrici di grido come Matsui Sumako e la sua compagnia, con l'ascesa di gruppi femminili che culminano con la nascita della *troupe* del Takarazuka kagekidan 宝塚歌劇団 e, sull'onda di quel successo, di gruppi di rivista analoghi anche nella Shōchiku, o ancora di altri divertimenti come cinema, musica e dischi, che preservano le prime tracce sonore anche dei grandi maestri della recitazione del teatro dei burattini ma che sottraggono pubblico al teatro di figura. Un duro colpo è rappresentato poi dall'incendio che distrugge il Bunrakuza nel 1926, che risorge nel 1930 in forma moderna, struttura di cemento armato e poltrone all'occidentale. Sotto la gestione Shōchiku, sul piano degli spettacoli si punta non sulla rappresentazione quasi integrale della singola opera nella naturale successione degli atti, bensì su un programma di scene celebri scelte di più sicura popolarità. Ma, a sostegno dell'arte in difficoltà per i mutamenti sociali e umani, si impegnano anche critici come Miyake Shūtarō 三宅周太郎 (1892-1967) che con i suoi scritti su vicissitudini dei grandi maestri di quest'arte suscita l'entusiasmo in scrittori di fama come Masamune Hakuchō, Tanizaki Jun'ichirō e altri. Durante la guerra il teatro è distrutto nel bombardamento di Ōsaka del 1945 ma continua le rappresentazioni presso un'altra sala fino a che nel 1946 non viene ricostruito. Sino alla fine del periodo Meiji il teatro dei burattini è apprezzato da un vasto pubblico di amatori che ne praticano la recitazione (*gidayūbushi*) e lo *shamisen*<sup>14</sup> e l'interesse degli spettatori è rivolto soprattutto alla maestria degli artisti, che, nonostante le ristrettezze dell'era Tenpō, erano stati di altissima levatura: con il vertice rappresentato dal grande maestro Takemoto Nagatōtayū 三 竹本長門大夫 (1800-1864), stella vocale che formerà numerosi grandi allievi lasciando l'impronta del suo stile sulle interpretazioni dei personaggi e opere tuttora eseguite. In primo piano sono poi il suonatore di *shamisen* Toyozawa Danpei 二 豊沢団平 (1828-1898) che, dotato di straordinario talento nella composizione, musicerà molte opere di cui alcune nuove tuttora rappresentate, *Tsubosaka reigenki* 壺坂靈驗記 (Cronaca di eventi miracolosi a Tsubosaka, 1879) e *Rōben sugi no yurai* 良弁杉由来 (Le origini della cryptomeria di Rōben, 1887), portando l'accompagnamento

dello *shamisen* ad altissimi livelli tecnico-espressivi, e il burattinaio Yoshida Tamazō 吉田玉造 (1829-1905), versatile manovratore di personaggi maschili, femminili, animali, con straordinaria destrezza anche nei trucchi di metamorfosi o volo alla cui scuola si sono poi formati i grandi burattinai delle epoche seguenti. Ma non meno imponenti sono le figure di narratori quali Takemoto Settsunodaijō 竹本撰津大掾 (1836-1917) e Takemoto Ōsumidayū 三 竹本大隅太夫 (1854-1913).

Nel periodo Taishō, con le innovazioni sul piano degli orari degli spettacoli, che erano finora avvenuti con agio nell'arco dell'intera giornata, e sul piano dei contenuti con il recupero dei classici di Chikamatsu Monzaemon, si segnalano Takemoto Koshijidayū 三 竹本越路太夫 (1865-1924) e poi Takemoto Tsudayū 三 竹本津太夫 (1869-1941) e Takemoto Tosatayū 六 竹本土佐太夫 (1863-1941).

Nell'immediato dopoguerra, in un clima di democrazia, entrano in gioco anche questioni sindacali che vedono gli artisti scindersi in due fazioni distinte: il Chinamikai 因会 (corrente più conservatrice che, adeguatasi alla Shōchiku, sceglie di non appartenere a un'organizzazione sindacale), facente capo al recitatore Toyotake Yamashironoshōjō 豊竹山城少掾 (1878-1967), al burattinaio Yoshida Bungorō 三 吉田文五郎 e altri; e il Mitsuwakai 三和会, più progressista, che contava tra le proprie fila i recitatori Toyotake Wakatayū x 豊竹若太夫 (1888-1967) e Takemoto Sumitayū 六 竹本住太夫 (1886-1959), il burattinaio Kiritake Monjūrō 二 桐竹紋十郎 (1900-1970), il suonatore di *shamisen* Nozawa Kizaemon 二 野澤喜左衛門 e altri. Al di là delle istanze di rinnovamento sindacale espresse dai gruppi, lo stile interpretativo di Yamashironoshōjō, con sottile e minuta attenzione alle psicologie dei personaggi, una conduzione nitida nei minimi dettagli ma estesa della narrazione, prediletta dal pubblico contemporaneo, con sostenitori tra gli intellettuali, era radicalmente diverso da quello più tradizionale di Wakatayū.

Con il trasferimento del Bunrakuza al quartiere dei divertimenti di Dōtonbori, con i cimenti di nuove opere adattate come *Amleto*, la *Signora delle camelie*, ma anche dallo *shinpa* con *Onna keizu* da Izumi Kyōka, *Jūsan'ya* 十三夜 (La tredicesima notte, 1968) da

Higuchi Ichiyō 樋口一葉 (1872-1896) ecc. il teatro dei burattini cerca di risollevarsi da una situazione finanziaria a cui non giova la scissione tra due compagini che si spartiscono il pubblico in una sede stabile (Bunrakuza) e con spettacoli in sedi più fluttuanti tra Ōsaka e Tōkyō (al Mitsukoshi gekijō). I due gruppi si fondono finalmente nel 1963 con la costituzione del Bunraku kyōkai 文楽協会 (Associazione del bunraku), preceduta da rappresentazioni con formazioni congiunte e la prima tournée oltremare negli USA nel 1962. Nel contempo, prima della tournée, la Shōchiku aveva dichiarato di dover abbandonare il ramo del bunraku per il passivo troppo consistente, decisione che indurrà le istituzioni nazionali regionali e municipali a costruire l'associazione con una compagna di più di settanta artisti.

Nel dopoguerra il bunraku si impone come obiettivo vitale la tutela della tradizione e delle opere del passato e in effetti, dopo vari tentativi di creare o adattare nuovi testi, anche da classici occidentali, i brani più recenti tuttora consolidati in repertorio sono quelli musicati dal virtuoso di *shamisen* Toyozawa Danpei 丹平 che ne comprova la fioritura moderna. In anni più recenti avviene anche il riconoscimento del bunraku quale patrimonio nazionale e la designazione di 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 Ⅱ (1866-1907), Yoshida Eiza Ⅰ 吉田栄三 (1872-1945), Yoshida Naniwanojō 吉田難波掾 (Bungorō 文五郎, 1869-1962) a Kiritake Monjūrō Ⅰ (1845-1910) e Ⅱ (1900-1970), a Yoshida Tamao 吉田玉男 (1919-2006) per i personaggi maschili, fino a Yoshida Bunjaku 吉田文雀 (n. 1928) e Yoshida Minosuke 吉田襄助 (n. 1933) per i personaggi femminili o il versatile Kiritake Kanjūrō Ⅲ (n. 1953) nella manipolazione dei burattini.

Nel dopoguerra, con la rappresentazione di *Sonezaki shinjū* 曾根崎心中 (Doppio suicidio d'amore a Sonezaki) nel 1955, si segnala il recupero dei drammi di attualità (*sewamono*), soprattutto le storie di doppi suicidi (*shinjū*), di Chikamatsu Monzaemon che già altri artisti avevano avviato e che oggi si collocano tra i brani predi-

letti dal pubblico a Tōkyō, anche se le ricostruzioni non sono sempre fedeli alla ricchezza degli originali del grande drammaturgo.

ARTI DELLA PAROLA, NARRAZIONE COMMOZIONE E UMORISMO:  
«RAKUGO», «KŌDAN» E GLI «YOSE»

In epoca Tokugawa s'erano affermati anche generi minori di spettacolo imperniati sulla parola, il *rakugo* 落語 e il *kōdan* 講談, che trovano spazio all'interno di piccoli teatri e palcoscenici appositi, chiamati *yose* 寄席 (abbreviazione di *yoseseki*) ove vengono eseguiti in alternanza con varie attrazioni, numeri di destrezza e giocoleria (*kamikiri* 紙切り, ritagli di figure con le forbici, giochi con le trottole ecc.), prestidigitazione, canzoni o ballate melodrammatiche accompagnate dallo *shamisen* (*naniwabushi* 浪花節 o *rōkyoku* 浪曲), duetti comici (*manzai* 漫才) fioriti a partire dall'era Shōwa o altro.

Il primo – che assume il nome di *rakugo* probabilmente in epoca Meiji, mentre prima era chiamato semplicemente *hanashi*, *karukuchi* 軽口, *kokkeibanashi* (racconti comici) ecc. – è una forma tradizionale di narrazione popolare per lo più a carattere comico-umoristico eseguita da un singolo narratore in kimono, seduto su un cuscino posto sopra un palco che racconta le storie con gesti e pochi effetti di luci e con l'utilizzo come accessori solo di un ventaglio e un *tenugui* (sorta di fazzoletto).

Il ricchissimo repertorio viene distinto tra i brani classici, della tradizione, e nuove creazioni, e in genere si presenta strutturato in un'introduzione/premessa (*makura* まくら), la parte centrale del racconto e la conclusione (*ochi* おち o *sage* さげ) in genere comica, anche se vi sono brani anche toccanti “di sentimenti” (*ninjōbanashi* 人情ばなし) o musicali centrati su melodie (*ongyokubanashi* 音曲ばなし), storie paurose di fantasmi (*kaidanbanashi* 怪談ばなし), imitazioni dei dialoghi di un dramma (*shibaibanashi* 芝居ばなし) o altro. In genere si considera il terremoto del Kantō del 1923 lo spartiacque tra il periodo classico e la nuova epoca, allorché modi di vita, costumi e società si avviano a ritmo sempre più rapido verso la modernità e i brani composti successivamente, imperniati sui nuovi

stili di vita e sulla contemporaneità, rientrano nello *shinrakugo* 新落語 (nuovo *rakugo*) pur rimanendo invariati la tenuta e lo stile con cui gli artisti si presentano e svolgono la loro esibizione, ossia seduti su un cuscino in vesti giapponesi con il ventaglio, distinti dunque dai *mandan* 漫談 che si svolgono in piedi e in abiti occidentali.

Sul piano dell'esecuzione si distingue però lo stile di Edo, tramandato nei teatrini *yose* di Tōkyō, e lo stile del Kamigata (Kyōto, Ōsaka e dintorni), Kamigata *rakugo* 上方落語, che si differenzia non tanto per varietà e contenuti delle narrazioni quanto per la parlata (la lingua del Kamigata con accenti e intonazione), l'uso di un leggio di legno, la consuetudine di scandire la narrazione con il battito del ventaglio sul leggio, una maggiore oscillazione nei toni della voce, il ricorso a intermezzi musicali strumentali (*hamemono*). Le origini di narrazioni comiche risalgono all'antichità nell'alveo della ricca narrativa novellistica di argomento comico-umoristico, nella tradizione degli intrattenitori (*otogishū* 御伽衆) dei signori feudali in epoca Muromachi, di cui rimangono antologie e raccolte di repertori ove si possono ritrovare matrici di brani sviluppati in seguito; ma è in epoca Tokugawa che soprattutto si evolvono in senso performativo, nell'ambito del ricco territorio delle arti per via (*daidōgei* 大道芸), in esibizioni di fronte a un pubblico di astanti per lo più all'aperto con narrazioni agli angoli delle vie (*tsujibana-shi* 辻ばなし), presso santuari o templi o nei quartieri di baracche e divertimenti, a Shijōgawara o al Kitano Tenmangū a Kyōto, a Ikudama o Tennōji e a Dōtonbori a Ōsaka, a Nakahashi *hirokōji* a Edo (ove sarebbe sorta la prima baracca di Shikano Buzaemon 鹿野武左衛門), verso la fine dei secoli xvii e l'inizio del xviii. Ma nella seconda metà del xviii secolo avviene il trasferimento e consolidamento di queste arti anche negli interni, in sale di conviti presso grandi ristoratori o locande, fino a che a Edo, Okamoto Mansaku 岡本万作 per primo nel quartiere di Kanda nel 1798, Sanshōtei Karaku 三笑亭可楽 (1777-1833) a Shitaya, e Katsura Bunji 桂文治 (1773-1815) a Ōsaka non espongono le loro insegne e danno vita ai primi teatrini stabili (*yose*). Questi, in particolare Sanshōtei Karaku che avvierà una sua scuola con molti discepoli, sono i capostipiti del *rakugo* professionale moderno. Dopo la fase difficile dell'era Tenpō, il *rakugo* rifiorisce in maniera vividissima

in epoca Meiji contando sulla crescita della popolazione urbana della nuova capitale e delle altre metropoli. In particolare in questa fase brilla la figura di San'yūtei Enchō 三遊亭円朝 (1839-1900) che conquista massimo prestigio tra il pubblico più vario arricchendo il repertorio con i generi attuali, con storie commoventi o spaventose di fantasmi, con il ricorso a effetti speciali e l'imitazione dei dialoghi dei drammi, con la pubblicazione dei suoi lavori tramite trascrizioni grazie a sistemi stenografici esercitando influssi sulla scrittura in ambito narrativo, con il ricorso sul suo modello a un linguaggio vicino al parlato non solo nei dialoghi ma anche nelle parti diegetiche, con legami creativi molteplici tra letteratura e kabuki in un'interazione reciproca di travasi dall'uno all'altro genere, elevando a arte più matura questo territorio della narrazione umoristica. Dal magistero di San'yūtei Enchō, con i suoi discepoli si consoliderà la sua corrente, San'yūha 三遊派, mentre dal suo validissimo rivale Danshūrō Enshi 談洲楼燕枝 (1837-1900) e dai suoi discepoli sorge lo Yanagiha 柳派, correnti che si spartiscono la notorietà dell'arte che nella sostanza è tutt'oggi tramandata. La fortuna di questo genere si manifesta anche nelle registrazioni in disco di molti artisti e brani del repertorio in epoca Taishō e anche con l'inizio delle trasmissioni radio nel 1925. Quest'ultime comportano una semplificazione nel linguaggio delle parlate di Edo e del Kamigata tendendo a una lingua standard di più facile accesso al grande pubblico su cui puntano nuove figure di *rakugoka*, tra cui Yanagiya Kingorō 柳家金語楼 (1901-1972), poliedrico e creativo, che conquista immensa popolarità, mentre altri come Katsura Bunraku 桂文楽 (1892-1971), o Kokontei Shinshō 古今亭志ん生 (1890-1973) sono magnifici virtuosi che proseguono sulla linea tradizionale.

Nel dopoguerra, nonostante la perdita di molti teatri *yose*, nel 1953 iniziano anche le trasmissioni televisive appositamente dedicate, ma anche altri programmi contribuiscono a lanciare artisti non solo come affabulatori ma anche in ruoli sempre più vari di presentatori, intrattenitori, ospiti o altro, anche se forte e radicata rimane la tradizione del *rakugo* classico con spettacoli e sale apposite.

Più vario è il repertorio del *kōdan* che comprende soggetti di leggende o imprese di eroi, vendette, temi d'argomento politico o epi-

sodi tratti dalla cronaca narrati da un cantastorie che scandisce il ritmo con il battito del ventaglio sul tavolino posto di fronte a lui. Mentre il *rakugo* si dipana per lo più tramite i dialoghi dei diversi personaggi recitati dall'unico interprete, la narrazione del cantastorie ricorre con frequenza a parti diegetiche, descrittive, d'azione o altro. Fino all'epoca Meiji avveniva tramite la lettura di un testo scritto e prendeva il nome di *kōshaku* 講釈 e anche in questo caso i progenitori sono gli *otogishū* che leggevano ad alta voce narrazioni epiche per intrattenere i loro signori. I cantastorie erano poi annoverati tra gli artisti di strada, spesso samurai decaduti (*rōnin*) che si esibivano nelle aree sacre di santuari o templi, nei pressi di spiazzoli o crocicchi, girando per le case o agli usci delle abitazioni come *kadozuke* 門付 o *tsuji kōshaku*. La prima baracca stabile risalirebbe al 1700 e sarebbe sorta con licenza di spettacolo nei pressi dell'accesso alla porta di Asakusa, a Edo, con Nawa Seizaemon 名和清左衛門 (?-1717) di Kyōto. Esordisce con letture vulgate del *Taiheiki* ma anche con storie guerresche, imprese e genealogie di grandi eroi e dinastie di signori feudali e guerrieri, disordini in grandi casati ed eventi della cronaca, leggende su importanti monaci o figure d'eroi, ma, celebre per la declamazione alta, movimentata e imponente di scene o episodi di battaglia e combattimenti (*shuraba* 修羅場) – tutt'oggi fondamentali nella formazione di un *kōdanshi* – si tramanda il nome di Shigeno Zuiryūken 滋野瑞竜軒. Baba Bunkō 馬場文耕 (1718-1759) invece allarga il repertorio alla lettura di storie ispirate alla società del presente (*sewamono*), passando dal pagamento in forma di mancia o elemosina a un vero e proprio biglietto d'ingresso, rinsaldando così la sussistenza professionale di questi artisti, ma morirà condannato a morte per aver trattato e reso pubblico un argomento non gradito alle autorità shogunali. Sarà il suo allievo, Morikawa Bakoku 森川馬谷 (1714-1791) a consolidare le fondamenta di quest'arte nei tre rami del repertorio tra racconti guerreschi di battaglie, racconti storico-annalistici o di disordini nelle casate shogunali o dell'aristocrazia militare, e *sewamono*. Tra quest'ultimi, oltre a molti eventi e protagonisti della cronaca, in tarda epoca Tokugawa furoreggiano le imprese di bulli e bravacci, banditi, ladri, fuorilegge (*shiranamimono*), o le storie di fantasmi, oltre alle amatissime avventure di duelli e spadaccini

(Miyamoto Musashi o altri), o le storie d'indagini poliziesche che si sviluppano soprattutto in epoca Meiji. Moltissimi sono i grandi cantastorie del periodo Tokugawa, con la costituzione di innumerevoli scuole e correnti, e con gli intrecci con il mondo del teatro kabuki, ma in particolare spicca la figura di Shōrin Hakuen 松林伯円 (1832-1905) che, al volgere della nuova epoca, con maestria e prontezza abbandona le imprese di fuorilegge del periodo Tokugawa per abbracciare, dal 1872, storie e adattamenti da soggetti occidentali, accadimenti tratti dai nuovi quotidiani, dall'attualità, portando innovazioni anche nella messa in scena con tavolino e sedia sul palcoscenico. Nel periodo Meiji, come per il *rakugo*, un ruolo rilevante hanno le trascrizioni dei testi, attraverso le nuove tecniche stenografiche, che vengono pubblicate anche su giornali e su riviste specializzate e l'ingresso tra i programmi della radio nel 1925. Tuttavia nel dopoguerra gioca a sfavore di quest'arte la collaborazione e il coinvolgimento tramite narrazioni patriottiche nella guerra del Pacifico, tanto da sollecitare la scure della censura dell'esercito di occupazione americana che colpisce storie di vendette, guerresche o altro. Nonostante la ricomparsa di un teatrino nel quartiere di Ueno, a Tōkyō, con l'eclissi dei grandi maestri di quest'arte, e a causa anche di divisioni tra le varie scuole, il genere ha attraversato una fase di declino.

Analoga parabola ha disegnato anche la tradizione degli *rōkyoku* o *naniwabushi*, che su un repertorio per molti versi vicino ai *kōdan*, si dispiegano su una narrazione cantata, scandita nell'alternanza di versi di sette e cinque sillabe, con parti di canto (*fushi*) e dialoghi (*tanka*), e con l'accompagnamento dello *shamisen*. Tuttavia, la narrazione si modula non tanto su imprese guerresche o eroiche, bensì su un pedale più intensamente commovente, con storie di vendette ma soprattutto di *giri* e *ninjō*, conflitti strazianti tra sentimenti umani, passioni d'amore o affetti familiari e obbligazioni e costrizioni sociali che inducono a scelte tragiche o laceranti e ammirevoli, o di rispetto fedeltà e dedizione, attinte ai repertori e fonti più vari. Splendido maestro del passato è Tōchūken Kumoemon 桃中軒雲右衛門 (1873-1916), che da artista itinerante dal Kyūshū approda ai grandi teatri di Ōsaka e poi della capitale nel 1907 e con soluzioni sceniche innovative, la folta capigliatura

a capelli sciolti, i larghi pantaloni (*bakama*), un paravento sullo sfondo, trascina il pubblico rapidamente nel mondo dell'affabulazione e lo ammalia determinando un successo senza precedenti di quest'arte al teatro Hongōza 本郷座. A lui succedono numerose figure di artisti, tutte con propria originalità di stile, conseguente anche al largo spazio lasciato all'improvvisazione in quest'arte: Yoshida Naramaru 吉田奈良丸 (1880-1967), che contrassegna l'epoca d'oro del *naniwabushi*, o Hirotsawa Torazō 広沢虎造 (1899-1964), che è il più rappresentativo di uno stile brillante originale e più consono al clima di Tōkyō, con registrazioni in disco, trasmissioni radiofoniche, apparizioni anche nell'universo del cinema, in un crescendo patriottico che caratterizza il periodo prebellico e bellico. Risalendo al grande alveo delle arti per strada, di cantastorie che si esibivano in maniera itinerante in luoghi pubblici o in residenze private, questa tradizione anche quando verrà a essere accolta negli *yose*, verso il 1875 a Tōkyō, nel 1878 a Ōsaka, alla cui rifioritura in epoca Meiji risale il nome *Naniwabushi*, manterrà la consuetudine delle tournées, delle performance itineranti. Nel dopoguerra, con il mutare dei gusti del pubblico e dei media, molti degli artisti di *naniwabushi* si sono trasformati in affermati cantanti della musica leggera, convergendo tra i maestri di *enka*, ma altri hanno preservato i caratteri sia formali che tematici, tragico-commoventi, di questa tradizione.

Di contro alla chiave spesso commovente dei *rōkyoku*, sul versante comico antica tradizione ha l'arte del *niwaka* 俄 (仁輪加), forma performativa popolare fondata sull'improvvisazione e votata all'umorismo, al gioco, alla comicità scherzosa. Nella sua forma attuale risalirebbe agli inizi del 1700 e intorno alla metà del secolo viene pubblicata anche una selezione di *niwaka*, ma le sue radici affondano nell'antica tradizione del *sarugaku*, nell'arte di inscenare scene comiche, nelle sfilate del *furyū*, in processioni mascherate che in epoca Tokugawa si tingono di imitazioni o scene mimetiche improvvisate con varie ideazioni eseguite in occasioni di festività presso santuari shintō, Imamiya, Gion, Inari o Shimabara a Kyōto, all'Inari di Yoshiwara a Edo, e anche in altre località.

Oggi, con l'interruzione a Yoshiwara in seguito al grande terremoto del Kantō, se ne sono preservate svariate manifestazioni solo a

Gifu, ma soprattutto a Ōsaka e nel Kyūshū. Queste gravitano sul piano dei contenuti intorno a improvvisazioni ludiche in gruppo, anche in assolo, da parte di giovani (dilettanti) in genere con giochi di parole o battuta finale, con molte varianti di parodia o satira sociale o politica in cui affiora il (mal)umore popolare, la sfida e l'irrisione contro il potere: di imitazione e distorsione dei drammi kabuki (*mojiri niwaka* もじり俄), di imitazione o "gioco a far finta che" (*mitate niwaka* 見立俄 o *monomane niwaka* 物まね俄), in forma pazza di assurdo, sproloquio e nonsense (*detarame niwaka* でたらめ俄) ecc. Nel caso della parodia del kabuki se ne indossano anche i costumi, ma a Hakata si usa una parrucca di carta e anche una mascherina che nasconde in parte il volto, forse per dissimulare e proteggere contro persecuzioni o censure in caso di satira particolarmente pungente e sgradita ai potenti. Il corso principale di quest'arte folklorica ha il suo alveo a Ōsaka laddove in epoca Meiji si tramandano i nomi di Tsuruya Danjūrō 鶴家團十郎 (1846-1909), alla cui scuola si forma Shibuya Tengai 渋谷天外 (1878-1916), padre di Shibuya Tengai II, per poi confluire in parte nella "nuova commedia" di Ōsaka con le figure di Soganoya Jūrō 曾我廼家十郎 e Soganoya Gorō 曾我廼家五郎 (1877-1948) che fondano nel 1904 un proprio teatro e gettano le basi di questo genere.

Oggi gli artisti, i maestri di *rakugo* ma anche alcuni di *kōdan*, si esibiscono sovente nei canali televisivi o sono trasmessi alla radio, le narrazioni sono registrate e tramandate per disco cassetta cd o altro mezzo: sono maestri della narrazione e dell'umorismo e tra i sostenitori di quest'arte e a promozione dell'associazione che comprende molti artisti di *rakugo* e *kōdan* vi è una società di produzioni specializzata nel genere umoristico tra le più grandi in Giappone, la Yoshimoto kōgyō 吉本興業 di Ōsaka che ha influito sullo sviluppo del *rakugo* e sull'amministrazione di *yose*.

## 4. Kabuki e *shinkabuki*

### IL KABUKI E LA MODERNITÀ

Per il kabuki 歌舞伎 (scritto con questi sinogrammi in epoca moderna) che, tra le arti dello spettacolo antecedenti, fu la più restia ad assumere una forma impermeabile alle metamorfosi della storia, questo scontro con la realtà Meiji fu certo meno traumatico ma proprio per questo più profondamente foriero, a posteriori, di trasformazioni e snaturamenti. In effetti nonostante la forza di coesione interna alle arti tradizionali, la trasmissione ereditaria di padre in figlio o di maestro in allievo, e nonostante i modelli codificati di organizzazione creativa e interpretativa, nulla dopo il Meiji sarà uguale a prima. Ritenuto il “teatro popolare” per eccellenza del periodo premoderno, il kabuki 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 a occupare quello che il teatro di prosa o i teatri musicali significavano negli ambienti culturali europei. Di fatto i suoi esponenti di massimo prestigio stessi non si rassegnano alle circostanze e cercano di riprendere in pugno la situazione con un cosciente adeguamento, almeno esteriore, a modi e ideali occidentali della rappresentazione.

Sotto l’influsso dei modelli europei la nuova classe dirigente (il ministro della Destra Iwakura Tomomi per primo) si era resa conto dell’importanza in cui erano tenuti il teatro e l’opera nell’Europa borghese come luogo di incontro e scambio sociale, quale austero e aristocratico diletto, soprattutto in occasioni di alta rappre-

pagina intera riempibile con foto

*Yowa nasake ukina no yokogushi*

*Momijigari*

sentanza e in diplomazia. Così anche quello che in precedenza in Giappone era considerato, con spregio, luogo di puro svago e volgare divertimento, nella fase tarda sempre più decaduto e corrotto, viene a entrare nella logica delle direttive previste dal nuovo corso politico.

Il kabuki, meno “nobile” del *nō* ma anche meno compromesso con il governo Tokugawa, è il teatro chiamato ad assurgere a questo ruolo sociale maturo di “teatro nazionale”. Esso nei primi anni Meiji sarà al centro di una strategia riformista orientata verso due obiettivi: l'innalzamento della funzione sociale del teatro da puro intrattenimento a “strumento” dell'ideologia di potere, attraverso la nobilitazione e l'elevamento di contenuti e forme, e la conseguente rivalutazione della posizione dell'attore nella società.

La finalizzazione ideologica di questo teatro agli scopi proposti dal governo – alla didattica e alla diffusione dell'ideologia imperiale e del “pensiero moderno” – si manifesta, a partire dal 1872, in una serie di “esortazioni” (*osatoshi* お諭し) dirette ai responsabili dei tre teatri di Tōkyō (già Edo) e agli scrittori principali in essi operanti. Questi ammonimenti “propongono” i nuovi contenuti della rappresentazione: il patriottismo e la venerazione nei confronti della figura dell'imperatore; il valore della fedeltà storica contro gli artifici e l'invenzione del *kyōgen kigo* 狂言綺語<sup>1</sup>; la convinta riaffermazione di vicende didascaliche orientate alla premiazione del bene e punizione del male (*kanzen chōaku* 勧善懲悪), ideale che nelle opere del passato era spesso solo di facciata e pretesto per ben altro divertimento creativo; la proposizione di modelli ideali di figure maschili e femminili esemplari per fedeltà al signore e rettitudine secondo la morale confuciana; il rispetto di tutto ciò attraverso l'istituzione di una censura dei testi drammatici contro volgarità, comicità grassa, turpitudine. La censura e questi concetti dell'ideologia imperiale, della morale tradizionale, dell'aristocratizzazione del kabuki anche in quanto istituto sociale e specchio del nuovo volto del paese agli occhi dell'ospite straniero<sup>2</sup> – concetti ribaditi in editti successivi – graveranno su tutta la produzione sino alla fine del secondo conflitto mondiale.

L'attore, l'operatore di teatro, comunque, che fino ad allora era considerato un *outsider*, artista errante che mendica e si prostitui-

sce, socialmente inutile, anche se spesso idolatrato ed economicamente privilegiato, viene per la prima volta chiamato a un ruolo sociale e politico preciso, che è quello di “funzionario educativo”, soggetto alle direttive del Ministero dell'istruzione, dedito alla diffusione del razionalismo e dello storicismo europeo, riabilitato nella sua dignità di “artista”. L'ideologia rispetto al periodo Tokugawa non cambia nella sostanza, rimane il principio e la morale del *kanzen* (promozione del bene); lo spettacolo inaridito e austero viene depauperato però del suo valore ludico-eversivo, dello spirito esuberante, ribelle e indomito, di destabilizzanti impulsi di violenza e sensualità, sia nell'invenzione di eventi e situazioni che nell'interpretazione scenica, svuotato delle sue sconvolgenti potenzialità di seduzione e “commozione”.

#### VENTI DI RIFORMA - IL MOVIMENTO DI MIGLIORAMENTO DEL TEATRO

Già a partire dal 1878 si parla di “movimento di miglioramento del teatro” (*engeki kairyō undō*) e intorno a questo tema si raccoglie un gruppo composto dai nuovi intellettuali dell'epoca (storici, studiosi e cultori delle lingue e civiltà europee, scrittori ecc.) e da elementi tra i più sensibili della vecchia guardia del kabuki (Morita Kan'ya XII, Ichikawa Danjūrō IX, Onoe Kikugorō V). Fondatori sono Suematsu Kenchō (Norizumi) 末松謙澄 (1855-1920) e Toyama Masakazu 外山正一 (1848-1900), teorici del movimento, gli studiosi Yoda Gakkai 依田学海 (1834-1909) – maestro dello scrittore Mori Ōgai, scrive anche per Kawakami Otojirō – Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841-1906) e numerosi esponenti della politica e della finanza.

Di fatto, il movimento, costituitosi in associazione nel 1886, in concreto proponeva “migliorie” ispirate ai modelli dell'Europa a cui il Giappone mirava. I punti da emendare e gli obiettivi su cui si concentrerà l'attenzione dei promotori sono: a. la progettazione e costruzione di un edificio teatrale in stile occidentale (sostituzione dei *masuseki*<sup>3</sup> e delle stuoie con poltrone, eliminazione dello *hanamichi*, creazione della buca d'orchestra, ampliamento del pal-

coscenico e dei corridoi ecc.; b. soppressione del *takemoto* (ovvero del recitatore che, posto sulla destra del palcoscenico assieme al suonatore di *shamisen*, secondo lo stile del teatro dei burattini, descriveva l'atmosfera delle scene e accompagnava con la recitazione e la musica i gesti e le azioni degli attori) e dunque dell'accompagnamento musicale (parte integrante e irrinunciabile della partitura scenica nelle forme tradizionali); c. la sostituzione con attrici dell'interprete maschile dei ruoli femminili (*onnagata* 女形); d. eliminazione degli assistenti di scena *kurogo* 黒衣 e *kōken* 後見<sup>4</sup>; e. l'organizzazione della trama e dei contenuti secondo una logica razionale coerente, attenta alle "tre unità", che superi il "situazionismo" del kabuki, e dunque la creazione di testi drammatici improntati a maggiore logica e razionalità; f. finalizzazione del teatro non più alla morale del *kanzen chōaku* ma unicamente all'arte, oltre al progetto consueto di raffinamento del kabuki ai fini di una maggiore rispondenza all'immagine che si nutriva 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 (1838-1903), erede della più illustre dinastia d'attori del kabuki di Edo, Onoe Kikugorō V (1844-1903) e Ichikawa Sadanji I 市川左団次 (1842-1904).

In seguito, soprattutto Morita Kan'ya XII 守田勘弥 (1846-1997), artefice nel 1872 della costruzione di un nuovo teatro riportato nel cuore della metropoli – in realtà vicino al mare, nei pressi di Shinbashi ove erano la stazione dei treni, simbolo della modernità, e ove anche erano concentrate le residenze degli stranieri, i grandi hotel a loro destinati, le scuole cristiane – darà forma concreta alle istanze architettoniche della riforma. Trasferendo il vecchio Moritaza 森田座/守田座 dal quartiere Saruwaka al centro di Tōkyō nel 1875 egli aveva realizzato secondo criteri occidentali il Teatro Shintomi 新富座 alla cui cerimonia d'inaugurazione avevano presenziato in frac personaggi del mondo politico, della finanza e dell'arte. Con nuovo spirito imprenditoriale Morita Kan'ya adottò inoltre svariate strategie commerciali e, anche se sbilanceranno

una immagine orizzontale?

*Geisha to bushi* (Kawakami Otojirō e Sadayakko a Parigi)

profondamente le finanze del nuovo teatro, di fatto inaugurano una gestione innovativa che precorre i tempi. Oltre alle poltrone all'occidentale (invece di *masuseki* in platea e balconate [*sajiki*] in galleria), con un palcoscenico assai più ampio (quasi doppio) di quello kabuki 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) aprendo dunque a nuovi orari degli spettacoli per *matinée* e *soirée*, egli 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 perduto<sup>5</sup>.

D'altro canto i tre storici teatri del kabuki di Edo, oltre al Moritaza (1660-1875) (che aveva annesso e s'era avvicinato con il Kawarasakiza 河原崎座, sorto nel 1648 o 1656 e attivo solo a intermittenza), il Nakamuraza 中村座 (1624-1893) e l'Ichimuraza 市村座 (1634-1932) (il quarto, Yamamuraza 山村座, era stato chiuso nel 1714 in seguito all'incidente Ejima-Ikushima), che erano stati trasferiti nel 1842, in piena riforma dei costumi, nel quartiere Saruwaka, anche con la crisi dello shogunato e l'avvio della nuova epoca Meiji avevano continuato con successo gli spettacoli. Nel contempo però il numero dei teatri autorizzati era cresciuto, con una maggiore competizione e anche con un inevitabile avvicendamento dovuto all'inasprimento della concorrenza.

**Zangiri Kyōgen e Katsurekigeki**

I primi segni di adeguamento del kabuki alla nuova realtà si riconoscono nella produzione degli *zangiri kyōgen* 散切狂言 (drammi con taglio dei capelli all'occidentale, senza il tradizionale chignon), e dei *katsurekigeki* 活歴劇. I primi, composti da Kawatake Mokuami per l'attore Onoe Kikugorō V, riflettono i nuovi costumi sortiti in seguito all'occidentalizzazione, costumi di cui i capelli corti, con il taglio del tradizionale *chignon* (*zangiri*), sono l'aspetto più evidente. Questi testi non si discostano dai modi drammaturgici e dalle convenzioni espressive del kabuki del periodo Tokugawa, se non negli aspetti esteriori della messa in scena e nella scenografia, per la presenza di abbigliamento, acconciature, orari e stili di vita, mestieri, locali, abitudini, strumenti e attrezzi del quotidiano, prima sconosciuti e introdotti in questo periodo dall'Europa. Sono sostanzialmente dei *kizewamono* – *Shimachidori tsuki no shiranami* 島衛月白浪 (Pivieri dell'isola, bianche onde sotto la luna, 1881), l'opera con cui Mokuami si ritira, ha ancora per protagonisti dei fuorilegge, anche se nel finale si redimono – in cui solo atmosfere e paesaggi, oggetti e costumi sono mutati con i tempi, ma prodighi di informazioni su nuove usanze e novità del “nuovo mondo”.

*Katsureki* invece, letteralmente “drammi di storia vivente” – neologismo coniato, pare, dallo scrittore Kanagaki Robun 仮名垣魯文 (1829-1994) per definire questa tendenza inaugurata da Ichikawa Danjūrō IX – in sprezzo delle trasfigurazioni spesso fantasiose e degli anacronismi dei *jidaimono* 時代物 (drammi

d'ambientazione storica) del passato, si prefiggono nella concezione di rispettare il reale svolgimento degli eventi storici, nella ricostruzione fedele delle ambientazioni, nei dialoghi, nei gesti, nell'apparato scenico, nei costumi e così via, sulla base di una ricerca filologica curata da appositi gruppi di studio, con una recitazione in chiave di “verità” ed espressione psicologica. Tra gli autori di *katsureki* vi è Fukuchi Ōchi, intellettuale tra i promotori del movimento di miglioramento del teatro, esperto di studi cinesi (*kangaku*) e olandesi (*rangaku*) ma poi reduce da viaggi in Europa e Russia come interprete della prima delegazione diplomatica nel 1861-1862, nel 1865 e poi in America e Europa al seguito di Iwakura Tomomi (1871-1873), pionieristica figura di giornalista con rapporti con la politica, traduttore, scrittore di romanzi politici e di costume, drammi e anche atti danzati: egli partecipa alla fondazione del Kabukiza, teatro architettonicamente all'occidentale inaugurato nel 1889 che sarebbe diventato il nuovo grande teatro del kabuki. L'interpretazione di celebri personaggi o di guerrieri del passato nel rispetto della prospettiva storica affascina Ichikawa Danjūrō IX che, in collaborazione con Fukuchi – che scrive per lui opere come *Kasuga no tsubone* 春日局 (1891), il dramma danzato *Kagamiishi* 鏡獅子 (1893) o *Ōmori Hikoshichi* 大森彦七 (1897) – vi si dedica con puntigliosa dedizione e indubbia maestria, sviluppando una propria tecnica interpretativa fondata sul rispetto della verità storica, del reale e sull'approfondimento psicologico<sup>1</sup>.

Conformandosi alle direttive gover-

native e allo storicismo razionalista della “moderna civiltà”, tuttavia i *katsureki* sembrano aver smarrito lo smalto scintillante del vecchio kabuki alienandosi la comprensione del pubblico: ideologia ed espressività sono aliene allo stile e all'estetica del kabuki; il linguaggio arcaico, arduo da declamare in assenza della cadenza con alternanza di 7 e 5 sillabe, difficile nel vocabolario, è quasi incomprensibile; l'accordo tra gli attori spesso scoordinato o disomogeneo<sup>2</sup>. La produzione di *katsureki* si protrarrà dai primi anni Meiji per una ventina d'anni senza grande successo. In seguito Danjūrō stesso si volgerà di nuovo al repertorio classico del kabuki rinunciando a tali sperimentazioni.

**Il ritorno di Mokuami**

Il gruppo si scioglie dopo solo due anni senza aver realizzato null'altro che il primo spettacolo kabuki al cospetto dell'imperatore, il *tenrangeki* 天覧劇 del 1887, e un poco appassionante dramma, mai rappresentato, composto da Yoda Gakkai. Il *tenrangeki*, rappresentazione teatrale in presenza dell'imperatore e della sua famiglia, si tenne nell'arco di quattro giorni su un palcoscenico appositamente allestito presso la residenza del ministro degli Affari esteri Inoue e il programma fu costituito da brani di kabuki (*Kanjinchō* e altri) senza però *kōken*, senza *tsuke* (battito dei legni), senza *hanamichi*, in conformità con il programma del gruppo e, per la prima volta in Giappone, alla luce delle lampadine elettriche.

In parte l'opera viene continuata dal Nihon engei kyōfūkai 日本演芸矯風会, associazione sorta nel 1888 che attenua però l'eccessiva propensio-

ne verso i modelli europei, cercando di allargare la valorizzazione a tutte le arti performative (*engei*) del Giappone e sostenendo una collaborazione fattiva tra intellettuali e artisti sul piano creativo. Ma gli obiettivi del “movimento di rinnovamento del teatro” in parte rimangono. Lentamente si abbandona l'elocuzione cadenzata e musicale del kabuki per acquisire una recitazione più vicina al parlato normale. Nel campo della gestualità si sopprimono l'iperbole espressiva o i movimenti danzati per una gestualità meno stilizzata, più vicina al reale. Mentre da un lato il kabuki, con i *katsureki* e con i *matsubamemō*, procederà nel tentativo di elevarsi a dignità di arte appellandosi al vero storico o imitando la solennità del *nō*, dall'altro, delle istanze e necessità di occidentalizzazione, in nome della ragione, della morale e del vero, si faranno portavoce varie esperienze di teatro raggruppate sotto il nome di *shinpa*. Del resto, era il kabuki, come naturale, teatro da sempre attento a rispecchiare o leggere con immediata ricettività l'attualità, trasformazioni, eventi e fenomeni della società coeva e quindi, come nelle strutture logistiche e organizzative, così accade anche nel caso dei drammi<sup>3</sup>: anche il drammaturgo più illustre e autorevole del tempo, Kawatake Shinshichi II (Mokuami dal momento del ritiro nel 1881) è rapido a saper assorbire, senza tradire lo spirito del kabuki, le novità del “nuovo mondo” che stava prendendo forma rapidamente. Ma, al contempo, particolare enfasi viene attribuita al filone dei *matsubamemō*<sup>4</sup>, sul modello di *Kanjinchō*: con il palcoscenico, decorato dal pino dipinto sul fondo e dai bambù dipinti sui lati, e sul lato sinistro (ri-

spetto alla platea) la tenda a cinque colori (simile all'*agemaku* del *nō*) da cui entrano gli attori, i costumi e i soggetti stessi sono ricavati direttamente da *nō* e *kyōgen*. Questi, da *Tsuchigumo* 土蜘蛛 (Il ragno di terra, 1881) inscenato da Kikugorō V, a *Funa Benkei* 船弁慶 (1885) e *Momijigari* 紅葉狩 (1887) con Danjūrō IX – molti composti da Mokuami stesso, altri desunti dal *kyōgen* composti da Fukuchi Ōchi o Okamura Shikō 岡村柿紅 (1881-1925) – sono drammi danzati con accompagnamento musicale di *nagauta* (a volte abbinato con altri generi di *jōruri*) che si caratterizzano per austera imponenza, rigore e solennità e in tal modo aspiravano a elevare i contenuti e a conferire dignità al genere e di conseguenza alla professione dell'attore.

Tuttavia, dopo la morte di quei protagonisti, Danjūrō IX e Kikugorō V, nel 1903, di fatto il kabuki – che nella fase tarda del periodo Tokugawa aveva estremizzato la propensione a gusti, situazioni, azioni di dubbia edificazione morale ed era stato dunque chiamato a un suo affinamento – si rivolgerà per lo più a una studiata riesecuzione del repertorio a detrimento però del fascino eversivo ed erotico, vistoso e perturbante, estroverso e prorompente che ne costituiva la primordiale risorsa di energia provocatoria sin dalle origini.

E lo stesso Mokuami, con un tocco di nostalgia che lo trova in sintonia con il suo pubblico, torna talora ad ambientare i suoi drammi nell'immediato passato ormai perduto, facendo muovere i suoi personaggi in nome dei consueti ideali passioni e sacrifici, agnizioni e nemesi, che erano di quel mondo. Ultimo grande maestro della scrittura per kabu-

piccolissima immagine?

ki, si ritirerà dignitosamente rinunciando a compromessi e forzature e assumendo il nome di Mokuami con cui oggi è noto, ma anche dopo, su richiesta, tornerà a scrivere arricchendo la sua già nutritissima produzione.

<sup>1</sup> Tecnica chiamata *haragei* 肚芸. Consiste nell'esprimere stati e variazioni dell'animo, sentimenti impulsivi e intenzioni, non con gesti, parole, mezzi espressivi evidenti in superficie, come è tipico nell'iperbole del kabuki, ma frenando o reprimendo ogni manifestazione vistosa, moderandone l'intensità sotto un velo di dissimulazione, lasciando intuire allo spettatore l'oppressione interiore, il conflitto intimo solo attraverso la tensione, una gestualità frenata, una particolare mimica del volto, l'espressione degli occhi ecc. più vicina a un "realismo" occidentale. Enfatizzata da Danjūrō nelle interpretazioni dei *katsureki* ma anche del repertorio classico, si è tramandata fino a oggi approfondendo e "inquinando" nel bene e nel male la tradizione e i modi esecutivi del kabuki.

<sup>2</sup> Danjūrō all'interno del mondo del kabuki aveva incontrato resistenze da parte di attori più conservatori che non condividevano la causa dell'innovazione.

<sup>3</sup> Inoue Yoshie, "Engeki no 100nen", *20seiki no gikyoku III, Gendai gikyoku no henbō*, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005, pp. 10-14.

<sup>4</sup> *Matsubame* indicherebbe le tavole verticali (nel *nō* chiamate *kagami ita*) che compongono il fondale fisso del teatro *nō* su cui è dipinto un pino e sui lati invece steli di bambù: il pino, albero sacro longevo e sempreverde, assieme al bambù è pianta augurale.

## FIGURE FEMMINILI E PICCOLI TEATRI

Il kabuki degli anni Meiji attraversa dunque una fase fervida e confusa, di riforma e di sperimentazione, all'interno di un universo che si avvia a grandi passi sempre più verso mutamenti inesorabili. Non mancano le esperienze di gruppi centrati su donne e i tentativi di avviare la nascita di figure di attrici in un genere che si era sviluppato sulla presenza dal fascino peculiare degli *onnagata*. In effetti, artiste donne (*okyōgenshi* 御狂言師) che in epoca Tokugawa si esibivano in danze e scene al cospetto dello shōgun o presso le residenze dei signori feudali a Edo, in epoca Meiji giungono a dar vita a una compagnia femminile (*onna shibai* 女芝居) che porta sulla scena drammi kabuki, e tra le artiste emerge un'attrice, Ichikawa Kumehachi 市川九女八 (1846-1913), di notevoli doti tanto che sarà accettata come discepola anche da Danjūrō IX. Quest'ultimo, in coerenza con i propositi del movimento di miglioramento del teatro, cercherà di promuovere la nascita di attrici all'interno del mondo del kabuki spingendo anche la propria figlia Ichikawa Suisen 市川翠扇 (1881-1944) a esibirsi al Kabukiza. Ma tali tentativi incontrano le inevitabili resistenze dell'ambiente e Suisen, come altre figlie di attori, limiterà la sua attività al mondo della danza quale caposcuola della scuola Ichikawa. Anche nell'area di Nagoya in epoca Shōwa emergerà una compagnia interamente femminile, Ichikawa shōjo kabuki 市川少女歌舞伎, di attrici formate sotto la guida di attori kabuki che rappresentano anche brani del repertorio meno frequentati raccogliendo consenso anche nella capitale. Nel frattempo in epoca Taishō erano nate le compagnie interamente femminili di Takarazuka e Shōchiku kagekidan 松竹歌劇団 che nel dopoguerra avranno anche aperture verso il repertorio kabuki. Ma figure di "attrici" nasceranno nell'ambito del teatro di matrice occidentale attraverso la costituzione di accademie di recitazione apposite, come quella fondata da Kawakami Otojirō e Sadayakko, o il Bungei kyōkai di Tsubouchi Shōyō da cui emergeranno attrici come Matsui Sumako.

Accanto ai grandi teatri i cui palcoscenici sono calcati dagli attori del "grande kabuki", proliferavano poi i piccoli teatri (*koshibai* 小芝居), gruppi di teatro di piccole dimensioni, in genere com-

pagnie di giro, troupes itineranti o presenti in varie città, spesso nelle aree dei santuari shintō, ad esempio a Tōkyō il Miyatoza 宮戸座 di Asakusa, quartiere che in epoca Taishō si afferma come il centro dell'area di divertimenti della metropoli con teatrini, varietà, spettacoli di rivista o avanspettacolo, ballerine e comici, le cui atmosfere sono descritte con vividezza fascino e nostalgia nelle opere di scrittori come Nagai Kafū, Tanizaki Jun'ichirō, Kubota Mantarō. Con il Miyatoza non disdegnano di collaborare anche attori del kabuki maggiore, come Sawamura Gennosuke iv 沢村源之助 (1859-1936), che vi rappresenta con originalità e libertà ruoli di “donna fatale” (*akuba*) e drammi del repertorio meno frequentati o abbandonati.

Questi piccoli teatri e compagnie itineranti di spettacolo popolare sopravvivono anche al grande terremoto del Kantō che nel 1923 con gli incendi distruggerà Tōkyō e Yokohama, facendo tappa nelle varie località laddove si celebrano sagre e festività locali, ma andranno via via diradandosi e quasi sparendo nel dopoguerra di fronte agli assalti del grande boom del cinema e poi della televisione.

Il terremoto del Kantō tuttavia cambierà il volto anche ai grandi teatri, dal momento che il Kabukiza, il Teikoku gekijō e molti altri andranno perduti tra le fiamme, tanto che negli anni della ricostruzione alcuni attori kabuki si trasferiranno temporaneamente nel Kansai. Gli edifici teatrali rinati assumeranno tuttavia sembianze nuove, non solo nell'architettura esteriore, ma anche all'interno, dal momento che scompaiono quasi del tutto i posti alla giapponese, su tatami e cuscini, sostituiti da poltrone all'occidentale, e scompariranno i *chaya* (“sale da tè”) che erano luoghi di incontro e socializzazione aperti non solo nel corso degli spettacoli, tramite cui oltre ai pasti si acquistavano i biglietti degli spettacoli, che facevano da tramite tra attori e i loro fans, e giocavano insomma un ruolo vitale per la vita dei palcoscenici. Già nei primi anni del Novecento alcune nuove istituzioni, lo Yūrakuzo o il Teikoku gekijō, avevano avviato il sistema di biglietteria e la ridefinizione degli orari degli spettacoli, ma dopo il 1923 quasi tutti i teatri divengono luoghi di spettacolo in senso moderno con biglietterie e con la struttura dei posti con poltrone.

Da segnalare nel periodo prebellico, laddove molti attori si concentrano nel Kabukiza sotto la direzione della società di produzione Shōchiku, nel 1931 il distacco e autonomia del Zenshinza 前進座, compagnia fondata da Kawarasaki Chōjūrō iv 河原崎長十郎 (1902-1981), Nakamura Kan'emon iii 中村翫右衛門 (1901-1982) e altri. All'inizio legati a Ichikawa Ennosuke ii, con il ritorno di questi tra le fila della Shōchiku, avviano propri spettacoli e, tra la fine del Taishō e l'inizio dell'era Shōwa, nonostante le grandi repressioni e censure del regime militarista, si avvicinano al movimento proletario, mirando a un sistema paritario contrario alle consuetudini “feudali” del mondo del kabuki. Nonostante le difficoltà economiche, la compagnia alterna in maniera originale al repertorio kabuki più classico anche drammi contemporanei e si stabilisce nella attuale sede di Kichijōji, a Tōkyō in una conduzione comunitaria. Nel dopoguerra ci sarà anche l'adesione al partito comunista con un'ulteriore svolta a sinistra che suscita incrinature nel gruppo, ma poi si impegna nella formazione di giovani attori e attrici e anche come compagnia itinerante si dedica a un'ammirevole diffusione del repertorio classico nelle scuole medie e superiori del paese. Tra gli attori, oltre ai fondatori, spiccano in particolare Kawarasaki Kunitarō v 河原崎國太郎 (1909-1990), *onnagata* di straordinario fascino e prezioso depositario di rarità tra i brani e ruoli del repertorio kabuki, ma anche Arashi Yoshisaburō vi 嵐芳三郎 (1935-1996) e valide attrici.

#### LO «SHINKABUKI»

Dopo la morte di Ichikawa Danjūrō ix e di Onoe Kikugorō v nel 1903, nel kabuki non mancano interpreti di grande profilo che nel repertorio classico ancora sperimentano soluzioni interpretative tutt'oggi seguite: al teatro Kabukiza Nakamura Utaemon v (1865-1940), Ichimura Uzaemon xv 市村羽左衛門 (1874-1945), Kataoka Nizaemon xi 片岡仁左衛門 (1857-1934), al teatro Teikoku gekijō Onoe Baikō vi (1870-1934), Matsumoto Kōshirō vii (1870-1949), Sawamura Sōjūrō vii 沢村宗十郎 (1875-1949), Ichikawa Chūsha vii 市川中車 (1860-1936), Morita Kan'ya xiii (1885-1932) e altri; o ancora

la compagnia di Onoe Kikugorō Ⅴ (1885-1949) e Nakamura Kichimon Ⅰ 中村吉右衛門 (1886-1954) all'Ichimuraza, e la compagnia di Ichikawa Sadanji Ⅱ (1880-1940) al Meijiza. Ma al contempo – in particolare Sadanji Ⅱ con le sperimentazioni nel teatro occidentale e con il recupero di opere del passato, Onoe Kikugorō Ⅴ, Ichikawa Ennosuke Ⅱ 市川猿之助 (En'ō 猿翁) (1888-1963), l'*onnagata* Nakamura Utaemon Ⅴ, protagonista dei drammi storici scritti da Tsubouchi Shōyō – incarnano figure di artisti poliedrici e aperti agli azzardi, che si misurano con la recitazione di lavori contemporanei, anche della nascente drammaturgia giapponese.

Il termine *shinkabuki* 新歌舞伎 (nuovo kabuki) nasce in realtà solo in epoca Taishō ma già dagli anni trenta del Meiji, dopo la morte di Mokuami e il diradersi degli ultimi scrittori legati ai palcoscenici di scuola tradizionale, si iniziano a rappresentare drammi composti da individui esterni al teatro e si stabiliscono le premesse per il fiorire di una nuova scrittura per il kabuki.

Già Matsui Shōyō 松井松葉 (1870-1933) aveva scritto per Ichikawa Sadanji Ⅰ drammi d'ambientazione storica come *Akugenta* 悪源太 (1899), seguito poi da altri tra cui *Kesa to Moritō* 袈裟と盛遠 (1908), che si segnalano e suscitano scalpore anche per il ricorso a effetti visivi inediti come l'uso di scenari dipinti a olio alla maniera occidentale e illuminazione elettrica appresi dall'Europa, che Matsui aveva più volte visitato e a lungo studiato, pienamente consapevole che quelle innovazioni come i suoi testi erano dissimili da quelli finora visti. Ed egli introduce dall'Inghilterra anche il termine e il ruolo del regista (direttore di palcoscenico) che poi Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928) incarna al meglio nella storia del teatro giapponese.

In realtà le opere di *shinkabuki* oggi possono apparire più fruste e datate del kabuki classico in quanto centrate su una coscienza moderna, sulla manifestazione di una psicologia o spessore dei personaggi per noi più adusati, ma allora inediti per il Giappone. In effetti sono soprattutto le tecniche adottate, le trasformazioni di apparati come l'illuminazione, che avranno forte impatto sul dramma moderno in Giappone anche sul piano drammaturgico e imprimeranno una spinta decisiva di fatto oggi acquisita e divenuta consueta nella fruizione del kabuki "classico", ad esempio con luci

artificiali che danno una visione affatto dissimile da quella che si aveva in epoca Edo, con protagonisti scenari e costumi irradiati dalla luce potente e invadente della modernità.

Ma i primi *shinkabuki* che sono rimasti solidamente nella storia sono quelli di Tsubouchi Shōyō, uomo di teatro di notevole statura sia nella teoria che nella prassi, dalle cui opere prenderà le mosse il filone degli *shinkabuki* successivi.

Tra i molti autori, Mori Ōgai, Enomoto Torahiko 榎本虎彦 (1866-1916) e altri, una drammaturga, Hasegawa Shigure 長谷川時雨 (1879-1941), allieva di Tsubouchi, con *Sakura fubuki* さくら吹雪 (Tempesta di fiori di ciliegio) porta a protagonista, nell'epoca del paese in guerra, una donna che vendica il marito ucciso, personaggio femminile interpretato con maestria da Onoe Kikugorō Ⅴ che, oltre alla fedeltà e virtù, tratteggia anche la psicologia con sensibilità moderna.

E un nuovo impulso al genere nasce poi dalla collaborazione di Sadanji Ⅱ con lo scrittore Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872-1939) le cui opere sono a pieno titolo il "nuovo kabuki", 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 (1902-1996), drammaturghi che si misurano con disinvoltura anche in drammi di cappa e spada, *shinpa*, musicals.

Di Okamoto Kidō spicca in particolare *Shuzenji monogatari* 修禅寺物語 (Il racconto del tempio Shuzen, 1911), in cui svetta l'interpretazione di Sadanji Ⅱ nel ruolo di uno scultore di maschere nō, Yashaō: su richiesta dello *shōgun* Minamoto no Yoriie, l'artista scolpisce una maschera per lui ma questa assume un volto di morte. Yoriie la porta ugualmente con sé assieme alla figlia maggiore di Yashaō ma durante la notte subisce l'assalto degli Hōjō. La giovane donna cerca di salvare Yoriie sostituendosi a lui ma invano. In agonia torna dal padre che comprende il presagio della maschera e la prova della potenza della propria arte e, nell'esaltazione, ritrae anche il volto morente della figlia. In questa celebrazione del valore assoluto dell'arte si riecheggia l'estetismo decadente di Oscar Wilde. O ancora *Toribeyama shinjū* 鳥辺山心中 (Doppio suicidio d'amore a Toribeyama, 1915), storia d'amore di un giovane samu-

rai per una cortigiana: costui cerca di riscattarla fino a vendere il tesoro di famiglia ma poi, resosi colpevole dell'uccisione del fratello di un amico, sceglie di morire seguito dalla donna. Se nei drammi di Kidō brillano le parole di sicuro effetto drammatico, in Mayama Seika, invece, non è tanto l'impressione mirabile dell'eloquio dei personaggi nei culmini drammatici, quanto piuttosto la ferrea logica di concatenazione delle scene in forma efficace e stringata in drammi storici in cui sbalzano la ricostruzione storica e lo scandaglio dei personaggi, spesso in un confronto o conflitto stridente di forti personalità, in *Genroku chūshingura* 元禄忠臣蔵 (Chūshingura dell'era Genroku, 1934) e altri drammi.

Uno Nobuo che, con *Kōdan yomiya no ame* 巷談宵宮雨 (1935) sviluppa, sulla scia di Mokuami ma con fresca modernità, una storia di fantasmi intorno un nipote che avvelena lo zio ricco (impersonato da Onoe Kikugorō vi) precipitando nella rovina la moglie e se stesso, in alcune pièces che conoscono frequente riedizione, rivisita le atmosfere della vecchia Edo nei suoi quartieri popolari con l'avvicinarsi di stagioni, sentimenti e tristezze.

Grande richiamo suscitò poi la riduzione per il kabuki del *Genji monogatari*, composta da Funahashi Seiichi 舟橋聖一 (1904-1976) portata sul palcoscenico con la regia di Kubota Mantarō e sotto la supervisione di Tanizaki Jun'ichirō nel 1951 per Ichikawa Danjūrō xi (allora ancora Ebizō ix, 1909-1965), che incarnandone con il suo fascino il mitico protagonista suscitò un grande boom nel kabuki del dopoguerra.

#### IL KABUKI NEL DOPOGUERRA

Alla chiusura della guerra il kabuki riprende subito gli spettacoli ma per cinque anni si deve adattare ai pochi e ristretti palcoscenici sopravvissuti ai devastanti bombardamenti. Subisce il peso della censura del governo d'occupazione americano (SCAP) che per lungo lasso sospende le rappresentazioni di vendette, drammi ritenuti erroneamente focolaio dello "spirito samuraico" di fedeltà al signore, fierezza e spirito vindice irriducibile, e alle origini dello spirito bellicoso manifestato dal Giappone militarista nel secondo conflitto

mondiale. Finalmente nel 1947 viene riportato sulla scena il *Kana-dehon chūshingura* e, quando nel 1951 riapre il Kabukiza ricostruito, il kabuki riconquista nuovo impeto.

Per esso scrivono autori, oltre ai su citati, quali Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), con lavori composti per l'*onnagata* Nakamura Utaemon vi (1917-2001). La composizione per il kabuki richiede una non trascurabile conoscenza non solo dell'arte degli attori ma anche delle convenzioni sceniche, la musica d'accompagnamento, le possibilità scenotecniche ecc., che Mishima dimostra di padroneggiare: i suoi lavori, attratti dal mondo classico della letteratura con riferimenti colti di raffinata sapienza, spaziano da una storia di umorismo svagato come *Iwashiuri koi no hikiami* 鱚壳恋曳網 (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), ispirato al mondo di avventura e immaginario della narrativa di Takizawa Bakin. Di questo in particolare volle curare tutto l'allestimento e la scelta degli interpreti, tra cui spiccò l'allora giovane astro Bandō Tamasaburō nel ruolo della principessa Shiranui.

Mentre i protagonisti della passata stagione escono di scena – Matsumoto Kōshirō vii, maestro dei classici del kabuki di Edo, l'elegante Ichimura Uzaemon xv, Nakamura Ganjirō i 中村鴈治郎 (1860-1935) esponente dello stile di Kyōto e Ōsaka, Nakamura Kichiemon i dall'intenso carisma drammatico e magnifico eloquio, Bandō Mitsugorō vii 坂東三津五郎 (1882-1961) forse il più virtuoso danzatore del secolo – non mancano tuttavia figure di superba presenza scenica, come il già citato Ichikawa Danjūrō xi interprete di magnifica prestanza, idolo delle fans scomparso troppo giovane, e l'*onnagata* Nakamura Utaemon vi, dalla sottile minuziosa espressività carica di densa tensione tragica; Nakamura Kanzaburō xvii 中村勘三郎 (1909-1988), Matsumoto Kōshirō viii (1910-1982), Onoe Shōroku ii (1913-1989), Onoe Baikō vii (1915-1995) o preziosi testimoni della tradizione di Kyōto e Ōsaka, come Nakamura Ganjirō ii (1902-1983), Kataoka Nizaemon xiii. Tuttavia, proprio il kabuki del Kansai (Ōsaka e Kyōto) soffre la scomparsa di Jitsukawa Enjaku ii 美川延若 (1877-1951), di Sawamura Sōjūrō vii e altri, le ripetute uscite verso il cinema di alcuni, i trasferimenti alla capitale di altri, problemi familiari e personali dei singoli artisti. Nonostante i tentativi di Takechi Tetsuji 武智鉄二 (1912-88)

che cerca di preservarne l'identità e le peculiarità accentuandone la "razionalità" e sacrificando forse altri aspetti, la tradizione in sé non scema grazie alla presenza dei singoli artisti che ne preservano i tratti ma di fatto sbiadisce come centro, per la scomparsa di grandi teatri dedicati alla programmazione di kabuki a esclusione del Minamiza 南座 di Kyōto che sopravvive di fatto grazie alle tournée di compagnie da Tōkyō. D'altro canto la concentrazione del kabuki nei grandi teatri si accompagna al progressivo diradarsi e svanire anche degli spettacoli nei piccoli teatri con compagnie itineranti.

Oggi – nonostante le premature scomparse di Ichikawa Danjūrō xii (1946-2012) e di Nakamura Kanzaburō xviii (1955-2012), popolare per la disinvolta e coinvolgente versatilità, o del più maturo Nakamura Tomijūrō v (1929-2011), abile danzatore, o del prezioso *onnagata* dal fascino antico Nakamura Jakuemon 中村雀右衛門 (1920-2012) – a fianco dei tesori nazionali viventi Sakata Tōjūrō iv 坂田藤十郎 (già Nakamura Ganjūrō iii, n. 1931), Nakamura Kichiemon ii (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* di fascino insuperabile 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 sbiadire 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 avevano goduto di fama e rifulgenza da stelle incontrastate.

Nel contempo nell'aprile 2013 è stato trionfalmente riaperto dalla società Shōchiku il Kabukiza, sede storica dell'arte, completamente ricostruito e ingigantito.

Anche in anni recenti si sono registrati tentativi di innovare il kabuki accentuandone l'iperbole, con il nome di "super kabuki", mirando spesso al *keren*, spettacolarità di trucchi e acrobazie, con ritmi accentuati di azioni, coreografie, gestualità ed eloquio, una riduzione dei lunghi monologhi/dialoghi e l'enfaticizzazione invece della meraviglia di scenari e dinamismo, ricco impiego di fantasmi e colpi di scena, acrobazie combattimenti e trasformismi. Così accade in *Yamoto Takeru* (1986) del filosofo Umehara Takeshi (n. 1925) e altre opere

piccola immagine molto orizzontale?

*Ningyō no ie* (Casa di bambola) al Bungei kyōkai

condotte al successo da attori di prorompente destrezza come Ichikawa Ennosuke iii (n. 1939, ora ritirato con il nome di En'ō ii) e ereditate dai suoi allievi e dal nipote Ennosuke iv (n. 1975, già Kamejūrō). Ma i cimenti non sono mai mancati nella tradizione del kabuki laddove grandi attori di provata autorevolezza a volte hanno avviato esperimenti azzardati anche nei brani del repertorio più ufficiale e riconosciuto, sia nei drammi, sia nella danza, novità che spesso trovano precedenti storici.

Nel contempo sono anche cresciute le sperimentazioni di spettacoli di kabuki, anche classici del repertorio, allestiti dagli attori kabuki tra i più spigliati delle giovani generazioni sotto la direzione artistica di nuove figure di registi di estrazione non tanto dallo *shingeki* quanto soprattutto dalla generazione emergente dal movimento dei piccoli teatri: a cominciare dai veterani Ninagawa Yukio, maestro indiscusso, all'ormai maturo e celebre Noda Hideki, ad altri giovani come Mitani Kōki 三谷幸喜 (n. 1961), al Cocoon kabuki con le messinscena di Kushida Kazuyoshi 串田和美 (n. 1942) o in altre forme.

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. Vitale è dunque la formazione di giovani attori di adeguata sapienza in grado di eseguire correttamente e in maniera convincente, senza "snaturare", il ricchissimo patrimonio con proficui recuperi anche di brani purtroppo da tempo scomparsi dalle scene ma degni di nuove messe in scena ricostruite e carichi di fascino anche per il pubblico d'oggi.

## 5. La danza

### L'ARTE COREUTICA NELLA TRADIZIONE

La danza, come manifesta sin dai primordi il mito della caverna con la danza di Amenouzume, è nodo vitale imprescindibile nel mondo dello spettacolo giapponese.

Il termine che in giapponese oggi designa la danza tradizionale è *buyō* 舞踊, neologismo forse coniato da Fukuchi Ōchi o da Tsu-bouchi Shōyō nel suo trattato *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Trattato sul nuovo dramma musicale, 1904).

Il termine *buyō* è un composto che viene ad assommare due differenti filoni nella tradizione del Giappone: *mai* 舞 e *odori* 踊. I due termini testimoniano anche di un uso distinto tra il Giappone occidentale (Kamigata) ove prevale il primo (*mai*) e il Giappone orientale in cui prevale il secondo (*odori*).

### DANZA COME RAPPRESENTAZIONE, DANZATORE COME PERSONAGGIO

Nei teatri della tradizione in Giappone, nel kabuki o nel nō, la danza viene eseguita all'interno di un dramma, in una cornice in cui l'attore interpreta un ruolo all'interno di un'azione. Per rappresentare un personaggio<sup>1</sup>, per tratteggiarne l'immagine, non si manifestano solo i dettagli esteriori (rappresentazione mimetica) con dialoghi e movimenti, bensì ci si sforza di interpretarlo anche con la sensibilità, con tutto il corpo, dinamicamente attraverso la figura e i gesti in una coreografia accompagnata da parola e mu-

### Mai

*Mai* trova il suo etimo nel verbo *mau* (*mawaru*), “ruotare”, “girare intorno”, ossia un'azione imperniata su un movimento rotatorio che ha il suo fulcro in un andamento orizzontale circolare. Le danze che dai primordi giungono fino al periodo medievale sono in genere contrassegnate proprio da questa voce: *yamato mai*, *kume mai*, *tamai* o *gosechi no mai*, anche quando assorbono vari elementi dal *gigaku* o dal *bugaku*, di provenienza dal continente, nei generi della danza di corte, così come le danze fiorite nei grandi templi buddhisti, *ennen no mai*, o ancora nel *sarugaku*, fino a confluire alle radici del nō o del *kyōgen*.

Tale movimento rotatorio affonda le sue radici nella matrice rituale magico-religiosa: l'archetipo è la celebre esibizione di Amenouzume e dunque il *kagura*. Inizia così dal *tamafuri* e *tamashizume*, con movimenti magico-propiziatori (il battito dei piedi) e tale pregnante valore rituale è sorgente primordiale della danza che va scandendo le più diverse manifestazioni e occupazioni della vita dell'uomo. Le danze eseguite da sacerdotesse (*mikomai* 巫女舞) presso i santuari shintō delle diverse regioni si impennano su un movimento circolare in riti di richiamo e sollecitazione delle divinità, con l'uso di *torimono*, ossia oggetti come ventagli, rami di *sakaki*, campanelli, spade, danze destinate anche come preghiera e offerta alla divinità (*hōraku* 法楽). Essendo inscenate come cerimoniali di invasamento (*kamigakari* 神懸かり), *kami furi* 神振り, *kami oroshi* 神下ろし) pongono al centro un attore-danzatore (*wazaogi* 俳優): sono danze di singoli (o singoli in numero plura-

le), e sono eseguite da specialisti (sciamane/i, sacerdotesse/sacerdoti). Hanno forte valenza magico-esorcistica che, con gesti diversi da quelli della quotidianità, si fondano su atti (*waza*) che coscientemente richiamano la divinità/spirito, cercano con il movimento del corpo una comunicazione-scambio con le divinità, perseguono la possessione. Sin dai primordi canto e danza sono strumenti per attirare/calamitare e intrattenere lo spirito della divinità, e in questo si riconosce il nucleo originario dell'arte orchestrale.

D'altro canto, in maniera distinta, si può individuare una corrente coreutica *mai* anche in *Okina* o nel *Sanbasō*, manifestazioni degli spiriti di divinità, numi e antenati, con l'uso della maschera, in intensi rituali agricoli che dall'antichità sono venuti sacralizzando in quanto cerimoniali che impetrano e propiziano pace e abbondanza di messi dei “cinque cereali” nell'impero.

Ancora, su un versante diverso, fanno la loro comparsa forme coreutiche che si sviluppano all'interno di varie forme di arti epico-narrative (*katarimono* 語り物), in cui grazie all'abbinamento con la narrazione verbale e con il suono scandito di strumenti a percussione si sviluppa un racconto, una storia: *kusemai* 曲舞, *kōwakamai* 幸若舞 o le danze delle *shirabyōshi* 白拍子, generi che distanziandosi dalla matrice magico-religiosa fioriscono in particolare in epoca medievale e poi nel periodo del paese in guerra.

A culmine e summa di queste correnti è il nō. La danza in tal caso fa l'ingresso in un'arte dello spettacolo nel senso più pieno, di speciale raffinatezza, influenzata in maniera

Cambiato “sorgenti” del nō in “radici” del nō come richiesto. Ora però c'è una ripetizione. Lasciare così?

decisiva dall'impiego della maschera, ed ereditando in parte anche le genealogie delle danze di corte (*bugaku*) e delle danze narrative, raggiunge la sua maturità all'interno di un teatro di rappresentazione. Così la danza, assieme al *kuse*, nei momenti di danza pura (*maigoto* 舞事), rappresenta il climax della sintesi drammatica: dalle più rappresentative di personaggi femminili e creature celesti, *jo no mai* 序の舞, *chū no mai* 中の舞, *hayamai* 早舞, *tennyo no mai* 天女の舞, o ancora nelle danze maschili (*otoko mai* 男舞), o di divinità (*kami mai* 神舞), *kyū no mai* 急ノ舞 o ancora *kagura* 神楽, *kakko* 羯鼓 ecc. fino alle forme più movimentate e spettacolari di folle divertimento come *Shōjō no midare* 猩々乱, *shishi* 獅子, *ranbyōshi* 乱拍子. Si tratta di momenti estremamente rarefatti e condensati, in cui il profluvio della tensione e delle passioni deborda, in cui si dispiega un'espressione di estrema suggestione, dall'eleganza di grazia sopraffina e astratta fino a violenza irruenta. A questi si giustappungono momenti coreutici di azione (*hatarakigoto*) 働キ事, come *maibataraki* 舞働, *kakeri* カケリ, *kirikumi* 切組ミ, *tachimawari* 立回り che inscenano azioni concrete come combattimenti o altro. O ancora il vocabolario gestuale spazia da quei pochi gesti più mimetici che si approssimano ai movimenti della realtà (la mano portata all'altezza del volto per nascondere o asciugare le lacrime: *shiori* シオリ) a gesti che si presentano più astrattamente in forma estetica. La danza pura nel *nō* si struttura in sequenze di unità gestuali, figure e pose di numero estremamente limitato ma che proprio per questo, nella loro essenzialità, lasciano trapelare una

espressività ricca di infinite suggestioni. Pur appearing semplice, si sviluppa artisticamente lasciando effondere risonanze che si susseguono all'infinito. Così, i movimenti dotati in origine di una natura da ritualità shamanica, nella loro riproduzione e spettacolarizzazione, in quanto segni limitati al massimo, si dotano di una capacità suggestiva di massima amplificazione, e tramite il combinarsi con la parola/canto/recitazione e con la musica diventano danza sul palcoscenico atta ad esprimere azioni e passioni dei personaggi di particolare pregnanza. Il *mai* del *nō*, che viene affinandosi via via nel periodo Tokugawa, è dunque un caleidoscopio di immagini plastiche a cui i costumi disegnati, indossati e combinati in maniera speciale, conferiscono volume pluridimensionale con tagli lineari. Figure, azioni, gesti, carichi di tensione, sono tracciati con assoluta linearità, un prisma di pose e figure del corpo improntate a un rigore rettilineo levigato nel segno della fluidità sostenuta da canto e musica. In un processo di severa stilizzazione vi palpita una bellezza coreografica consona a un dramma in cui gli affetti fioriscono e sgorgano proprio nella tensione tra stasi e movimento, tra staticità e dinamismo, tra trattenimento e liberazione di tensioni e impulsi. Il *nō* tenta di esprimere la psiche dei personaggi proprio trattenendo parte dell'energia nel corpo, la veemenza della passione che prorompe dai personaggi, concentrando al massimo i sentimenti in movimenti e gesti condensati, frenati, che lasciano percepire però intensità e tensione formidabili in un fluire che nei personaggi femminili diventa,

pur se solidamente radicato al suolo, come un volteggiare e scivolare leggiadro di fantasmi.

### Odori

A differenza di *mai* la definizione di *odori* 踊, come dimostrano i sinogrammi a esso abbinati o sovrapposti 跳, 踏, 躍, indica un danzare balzando e saltellando, un ballare con movimento e impulsi ritmici sobbalzanti, sussulti che si sviluppano più liberamente e violentemente in senso verticale e orizzontale. Le radici vanno ricercate in un'espressione fisica che affida il corpo a movimenti che lo agitano violentemente e intensamente, lo abbandona al disordine e alla follia, in una dissipazione, liberazione forsennata, un'energia che debordando si abbandona al divertimento nelle festività agli angoli delle strade, per le vie delle città o nei pressi dei luoghi sacri.

Se il *mai* è la danza giapponese della corte, dei santuari shintō e templi buddhisti, la coreutica che rappresenta la forma base dall'antichità, *odori* invece, soprattutto a partire dall'epoca premoderna, si dipana in forma collettiva in parate, processioni, in sfilata, in cerchio, in forma itinerante o libera, all'aperto nelle sagre o festività dei quartieri. Mentre il *mai* scaturendo nella sfera della cultura aristocratica, con procedimenti e tecniche individuali e coscienti, risponde a una sorta di artificialità, l'*odori* è fenomeno coreutico di gruppo, collettivo e incosciente, che nasce da improvvisazione, eccitazione e "entusiasmo", fino alla dimenticanza di sé e alla frenesia, dalla vita e dalle feste della gente comune a cui partecipano vecchi e giovani, donne e uo-

mini. Mentre *mai*, presto vincolato alla cultura e sacralità della corte, è destinato a essere offerto e dedicato alle divinità, e per raggiungere il richiamo della divinità tramite un movimento rotatorio giunge all'obiettivo della "follia", della pazzia, *odori* è invece un abbandono a sé stesso, narcisisticamente concentrato su di sé ma condiviso con la collettività; mentre *mai* ha una prevalenza dei movimenti sulla parte superiore del corpo, *odori* ha un peso maggiore sulla parte inferiore; mentre il primo si fonda sull'uso della maschera, il secondo invece di norma non vi ricorre, anche se le due correnti spesso, nella denominazione come nei caratteri, si intrecciano e confondono.

Anche *odori* danza un corpo che ha perso controllo e coscienza di sé culminando in uno stato di estasi che è l'essenza stessa della danza, ma in una dimensione collettiva (anche in una dimensione religiosa, nel *nenbutsu odori* ma anche nel *furyū odori*, laddove mira alla pacificazione delle anime degli spiriti vindici o alla distrazione e all'esorcismo delle divinità delle epidemie), tramite la ripetizione, la reiterazione di movimenti, di formule, di atti, del balzare o battere dei piedi, con la scansione del ritmo di percussioni, in cui il corpo stesso è più svincolato, sciolto e la sua energia, le emozioni sgorgano e defluiscono nel fervore del dinamismo.

Le sorgenti sono: le festività del culto degli spiriti vindici (*goryō*) celebrate per rendere omaggio e placare gli spiriti morti tragicamente nel corso di battaglie e combattimenti di lunghi anni; i *furyū odori* delle sagre e festeggiamenti popolari, per scongiurare con i vistosi costumi

e i travestimenti, la magnificenza di ornamenti decorativi, il fragore di musiche e canti, il manifestarsi negativo delle divinità delle epidemie e allontanare spiriti maligni; le danze concitate e balzellanti di gruppo che si agitano su un'energia esorcistico-magica e religiosa dei *nenbutsu odori*, che risalgono al maestro Ippen shōnin 一遍上人 (1239-1289) di epoca medievale, che sostituiscono giaculatorie e litanie, invocazioni per la propria salvezza, per divenire preghiera con il corpo: girano intorno in preda al fervore, giungono allo stato di danza forsennata, esagitata, raggiungono uno stato di follia di gruppo, quasi di fervore, invasamento o pazzia; lo spirito stesso liberato in una danza sbrigliata delle genti comuni che in tali occasioni sfogano le loro energie, in cui i corpi impazzano follemente dimentichi di sé affidando mente e corpo al senso del ritmo, fino all'estasi (*kōkotsu* 恍惚). Anche se in maniera differente, in *mai* come in *odori* lo scopo ultimo è il *tamafuri*, un incantesimo per "agitare lo spirito": sollecitandolo lo si riattiva, si rivivifica l'energia o si rigenera o fa risorgere e il termini *furi* nella danza secondo alcuni deriverebbe da questo etimo.

Nel progressivo svilupparsi di tali fenomeni coreutici si passa da danze di gruppo come balli folklorici, a danze d'insieme collettive, a danze in circolo, o in sfilate o parate in forma di rivista, o alla forma di danza con ventaglio dinnanzi ai musicisti allineati, come negli *yayako odori*, per approdare sul palcoscenico ai *kabuki odori* e quindi anche a figure di singoli danzatori o più interpreti che mostrano le loro arti manifestando un fascino sensuale, in co-

reografie, imitazione di personaggi (*monomane*), manifestazioni di destrezza e altro. E la forma base del *kabuki odori* si consolida nell'intreccio basilare tra canto/poesia, *shamisen* e danza.

A un certo punto, dunque, l'*odori*, dalla condizione di danza nel divertimento, nello sfogo senza vincoli, arriva a proiettarsi su un palcoscenico *kabuki* per farsi spettacolo: dovrà palesare l'arte, la maestria dell'abile danzatore, diventare danza di scena in cui, con spirito giocoso e con desiderio di distrarre e distrarsi, si fanno divertire e godere gli spettatori procedendo verso un affinamento estetico-artistico.

Ma sul palcoscenico del *kabuki* l'*odori* conserverà anche a tinte intense elementi del *mai* e andrà sviluppandosi in una pluralità e dovizia multicolore di figurazioni. La danza del *kabuki* viene a costituirsi tramite la congiunzione/convergenza delle due tradizioni di *mai* e *odori*. Tuttavia, mentre il sistema gestuale del *nō* è costituito da gesti (*shosa* 所作) di base per un numero complessivo di circa trecento, il *kabuki*, che va ideando movenze e gesti sempre più mimetici, andrà dispiegando sul palcoscenico una gestualità più elastica, morbida e multiforme.

### Mai, Odori e Furi

La particolarità della danza *kabuki* è rappresentata dall'aggiunta, a modi e figure di *mai* e *odori*, anche di *furi* 振り, ossia movenze/gesti più mimetici, che sono una sorta di rappresentazione esteticamente stilizzata dei gesti nella vita quotidiana, gesti che nello scorrere della danza appaiono e scompaiono seguendo i versi del canto con fluidità e dinamismo. E la coreografia non

viene suggerita dalla musica, bensì viene ideata su stimolo delle parole dei versi poetici (*jōruri*). D'altro canto è danza di rappresentazione: l'attore non deve dimenticare il suo ruolo di interprete che è espressione di un personaggio in un dramma, che si muove all'interno di una storia. Egli non deve danzare solo la forma, ma anche lo spirito (atmosfera, sensazioni e sentimenti): assieme agli atti del personaggio, vitale è la raffigurazione di clima emotivo, affetti, moti dell'animo.

L'arte dell'attore *kabuki* si andrà fondando così su due pilastri: da un lato sulla recitazione nel dramma (*kyōgen*) coltivando un'arte rappresentativa di mimesi (l'arte di base, *jigei* 地芸), e dall'altro sulla danza. La recitazione è la base (*ji* 地), la danza è il fiore (*hana*) ed è proprio all'interno della danza che il fiore dell'attore si può esibire splendidamente. In particolare per l'interprete di ruoli femminili (*onnagata*) è nell'orchestica che può giocare le sue carte migliori. Tra i tratti salienti della danza di *onnagata* sarà la profusione di procedimenti basati sull'uso del costume, in particolare l'uso delle maniche, dei lembi del kimono, dello strascico.

Al contempo, la danza acquisisce un suo spazio di rilievo: all'interno di uno spettacolo di una giornata, accanto a un dramma di ambientazione storica (*jidaimono*) e a un dramma di attualità (*sewamono*) verrà incastonata una scena coreografica, o anche nella forma dell'*ōgiri jōruri* lo spettacolo si concluderà con un atto danzato finale, o ancora in momenti coreutici eseguiti come "danza nel dramma", motivati all'interno della complessa trama d'insieme dello spettacolo.

una piccola immagine?

Yasuna (Onoe Kikugorō VI)

La varietà del repertorio si andrà amplificando: da danze di carattere rituale-magico a danze per il teatro, con eventi scenici trasposti sul palcoscenico, da *michiyuki* influenzati dal teatro dei burattini (in suicidi d'amore come in drammi d'ambientazione storica) a danze di spiriti vindici (*onryōmono*) come sono *Dōjōji* o *Shakkyō*, da danze di follia (*kyōran mono* 狂乱物 che ereditano la tradizione del *monogurui* del *nō*), a "danze di metamorfosi" (*hengemono*) a "danze di genere" (*fūzokumono* 風俗物) per giungere infine a quelli modellate sul repertorio del *nō* (*matsubamemono*). Sul piano dei generi musicali, le tipologie andranno: dai *michiyuki* o *keigo* 景事 accompagnati dalla voce del *tayū* e dallo *shamisen* nei drammi tratti dal teatro dei burattini (*gidayū kyōgen*), agli atti danzati (*shosagoto* 所作事) accompagnati dall'orchestra dei *nagauta*, a scene coreografiche che si sviluppano con la nascita dei generi musicali *jōruri*, *Tomimoto*, *Tokiwazu*, *Kiyomoto* ecc. (*furigoto* 振事, *hyōshigoto* 拍子事).

<sup>1</sup> M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 387-389, 448-450.

sica. Scene che si svolgono secondo dialogo e azione, e scene che si sviluppano ponendo al centro la danza, sia in forma autonoma, sia in un contesto narrativo, costituiscono le due colonne portanti su cui si regge il kabuki appellandosi ai cinque sensi, in molteplici combinazioni tra le discipline artistiche.

Il genere degli *hengemono* 変化物 porta questo impersonificare alle estreme potenzialità insite nella danza: serie di numeri danzati in sequenza che, con la spettacolarità di acrobazie destrezza e trasformismi, intrecciano e combinano una varietà ricchissima di mutamenti catturando lo sguardo e la mente degli spettatori.

Per l'attore-danzatore che esegue interpretandoli in successione differenti personaggi, il compito precipuo è padroneggiare le arti della mimesi (*monomane* 物まね) e della metamorfosi, via via cambiando foggia, trucco, costumi splendidi e tramutandosi nelle diverse figure nel dinamismo della danza. In questo impersonare ruoli dissimili si ritagliano sul palcoscenico diverse scene di vita e di costume, e nel giostrarsi con abilità tra realtà e finzione si consente allo spettatore di godere anche di mutamenti visivi da gustare con l'occhio. Alla sensualità del corpo, nell'*onnagata* per primo ma poi anche nei ruoli maschili di protagonista, nel tardo periodo Edo si congiunge l'esibizione di un'arte interpretativa in cui si valorizza la poliedricità, la maestria versatile e sfaccettata dell'attore che danzando muta di costumi, parrucca e trucco.

Realizzando tramite l'aspetto esteriore l'imitazione di svariate figure, divinità, demoni, esseri umani, animali, vegetali, fantasmi, spettri o mostri, al contempo si fanno via via avvicinare differenti immagini ed effetti anche di colori, costumi, coreografie e scenari. Il cambio di personaggio è possibile proprio in virtù della variazione del costume, attraverso un uso efficace dei colori, e il mutare di vesti e scenari rinnova la percezione visiva, sorprende e stupefa gli spettatori dispiegando continui cambi di atmosfera.

Nella costruzione del personaggio nel kabuki i costumi rivestono peraltro un ruolo di assoluto rilievo. Il teatro, specchio della società, manifesta le tipologie dei ranghi sociali (*mibun* 身分), delle classi di guerrieri, contadini, artigiani e mercanti, fuoricasta o altro, distinti per sesso ed età, uomini e donne, vecchi e giovani, proprio attraverso i costumi, in un'epoca come quella Tokugawa in cui, a seconda

del rango sociale, differivano nettamente parlate (linguaggio), abiti, acconciature, cibi e abitazioni, modi di vita e ambienti. Nell'arte dell'*onnagata* poi l'espressione coreutica attraverso il costume viene sviluppandosi dal periodo aureo delle danze e la lunghezza via via crescente di maniche, lembi e orli, fascia della veste (*obi*) ecc. nell'abbigliamento femminile in voga a partire dall'era Genroku, sarebbe dipeso proprio dall'influsso dei costumi usati sul palcoscenico dagli interpreti di personaggi femminili. Di fatto comunque nella danza l'utilizzo delle maniche, il *furisode* o il *kosode* con lungo strascico, nell'arricchire le possibilità degli artifici del corpo avvolgendo in maniera elegante il corpo, realizza una sembianza che diventa strumento imprescindibile dell'arte dell'*onnagata*.

La trasformazione visiva del personaggio improvvisa o graduale, consente tuttavia di preparare e poi portare a compimento, tramite trucchi, le metamorfosi di un singolo personaggio (o gli avvicendamenti da un personaggio a un altro), fino a un mutamento non solo esteriore dell'aspetto e dell'atmosfera, bensì giungendo a una metamorfosi sostanziale che coinvolge la natura dei personaggi, stati o moti dell'animo e il loro disvelarsi.

#### DANZE FEMMINILI DI SALA

Un universo a parte, distinto e speciale, è rappresentato dall'universo della danza che fiorisce non nei teatri ma nei quartieri di piacere in epoca Tokugawa, anche per la naturale predominanza femminile. In esso tutt'oggi un posto di rilievo occupano le scuole di danza del Kamigata (dell'area di Kyōto e Ōsaka), *Kamigata mai* 上方舞, per lo più legate non tanto al kabuki quanto alla cultura dei quartieri di piacere e dunque a un'arte coreutica prettamente femminile e concepita non per le scene del teatro, bensì per le sale dei conviti (*zashiki mai* 座敷舞) in cui intrattenere i clienti, dunque su spazi e dimensioni assai ridotti, con musica prodotta da un numero limitato di musicisti, in un'atmosfera di intimità ed essenzialità affatto dissimile dal fulgore e 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 operanti, risalgono i *Kyōmai* 京舞 (danze della capitale, Kyōto), dallo stile austero e essenziale, spesso direttamente derivati dal repertorio del teatro nō, ma ammorbidito, rappresentati da due scuole: Shinozuka 篠塚 e Inoue 井上. La scuola Shinozuka, più antica, fondata da un coreuta allievo di Nakamura Utaemon III, Shinozuka Baisen 梅扇, interrottasi per il periodo tra il 1946 e il 1963, è radicata e presente negli eventi che segnano la vita dell'antica capitale. La scuola Inoue risale alla fine del XVIII secolo, allorché la fondatrice, formata alla cultura di corte al servizio della famiglia Konoe 近衛 di nobiltà imperiale, dopo aver appreso tradizioni coreutiche di *kusemai* e *shirabyōshi*<sup>2</sup>, si rende indipendente ricevendo il nome di Yachiyo e lo stemma dalla famiglia Konoe. Queste linee ispiratrici saranno arricchite da Yachiyo II, con moduli e figure desunte dal nō di scuola Kongō, dal teatro dei burattini e dal kabuki, mentre Yachiyo III approfondirà i legami con il quartiere delle case da tè di Gion lanciando nel 1872 anche i grandi spettacoli orchestrici dei *miyako odori* 都をどり, eventi di danza collettiva ogni anno a tema diverso in cui le danzatrici si esibiscono in costumi abbinati e in una cornice spettacolare imponente. La disciplina di questa scuola, guidata con autorevolezza e maestria per lunghi anni dalla caposcuola Yachiyo IV, 八千代 (1905-2004) e ora dall'allieva Yachiyo V, è da sempre ritenuta basilare per la guida delle giovani danzatrici (*maiko* 舞妓) del quartiere di Gion di Kyōto. La scuola Yoshimura invece, nata in tardo periodo Edo, trasferitasi nell'area del quartiere di piacere di Ōsaka in epoca Meiji e oggi anche a Tōkyō, 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 *shimpa* Takata Minoru, ispiratosi nelle sue creazioni, sempre originali, anche al modello dell'*onnagata* dello *shimpa* Hanayagi Shōtarō.

Radicata sin dalle origini a Ōsaka, legata agli inizi ad attori kabuki, nel 1806, ma poi orientata anche alla creazione di danze femminili da sala è la scuola Yamamura, guidata ora da un uomo, Yamamura Waka III 山村若, che spicca per la fluidità e delicata morbidezza nei movimenti e la magia nell'uso del ventaglio.

Infine la scuola Umemoto 榎茂都 risale al tardo periodo Tokugawa a Ōsaka: il fondatore Senshō I 扇性 avrebbe accolto insegnamenti dal padre con influssi delle tradizioni coreutiche della corte nobiliare di Kyōto fuse con coreografie del kabuki, e avrebbe poi consolidato il suo repertorio con il II, che, come vedremo, avvia sperimentazioni originali anche nel campo dello *shinbuyō*.

#### LA DANZA IN EPOCA MODERNA

La danza, ponendosi alle origini del kabuki, ne costituisce la sorgente e mantiene per tutto lo sviluppo un intimo legame con il genere teatrale. Intorno all'era Hōreki (1751-1763) in risposta alla richiesta di brani di danza sempre più stimolanti e ricchi di variazioni e di danzatori preparati con un addestramento più specialistico, aveva iniziato a delinearci la figura di coreografo. Dall'epoca in cui l'attore ideava da sé le proprie coreografie, nella stagione dei grandi virtuosi della danza si giunge alla comparsa di coreografi specializzati che di fatto proponevano nuove ideazioni orchestriche consone al palcoscenico e all'attore a esse destinato, coreografie che venivano poi ritagliate sul corpo e sulla sensibilità del singolo artista. Il coreografo, in quanto figura afferente ai teatri kabuki, forniva dunque una sorta di bozza-tracciato ma rimaneva in secondo piano, in posizione subalterna rispetto all'attore stesso<sup>3</sup>. D'altro canto, poiché ai coreografi legati ai palcoscenici di norma erano proibiti guida e insegnamento a bambini e donne, in realtà era loro preclusa piena indipendenza ed erano in genere le mogli a divenire insegnanti di danza in città e nei quartieri in scuole destinate alla gente comune.

In epoca moderna tuttavia si avvia un movimento di indipendenza della danza stessa, in un processo di transizione che va da coreografi al servizio dei palcoscenici, e degli attori kabuki, a coreografi-danzatori finalmente autonomi: questo significherà anche il primo passo verso la liberazione dal vincolo con il dramma=teatro e l'anelito irrinunciabile a una "danza pura".

Innumeri sono in epoca Meiji le correnti che ereditano la trasmissione e la creazione dei brani classici del kabuki: scuole che erano

nate da coreografi che avevano operato al servizio dei teatri kabuki, come Shigayama *ryū* 志賀山流, Ichiyama *ryū* 市山流, Fujima *ryū* 藤間流, Nishikawa *ryū* 西川流, Hanayagi *ryū* 花柳流, Wakiyagi *ryū* 若柳流, Azuma *ryū* 吾妻流 e altri, o scuole che risalivano direttamente ad attori come Bandō *ryū* 坂東流, Iwai *ryū* 岩井流, Nakamura *ryū* 中村流, Ichikawa *ryū* 市川流, Onoe *ryū* 尾上流 ecc. Ma con la nascita del movimento dello *shinbuyō* 新舞踊 (nuova danza), s'inaugurò anche una nuova stagione in cui nacquero nuove correnti indipendenti varate su impulso di nuovi creatori/creatrici, come il Fujikage *ryū* 藤蔭流 (fondato da Fujikage Shizue I, 初世静枝 poi Fujikage Seiju 藤蔭静樹, 1880-1966), Gojō *ryū* 五条流 di Gojō Tamami 五条珠実 (1899-1987) e altri.

In epoca moderna, rispetto al kabuki, si rigetteranno le invenzioni ingegnose (*shukō* 趣向) e, su valori estetici che si fondano su una rappresentazione del reale più “naturale”, man mano verranno spazzate via le distinzioni tra *shosa* e *furi*, i confini tra l'imitazione della vita reale (*monomane*) e le invenzioni originali e imprevedute (*shukō*), la distanza tra rappresentazione ed espressione individuale, fino a inoltrarsi verso la libertà dal senso e dalla bellezza. Il primo obiettivo sembra orientarsi verso la creazione di una sorta di poesia danzata, come si può trovare nelle danze di sala (*zashiki mai* 座敷舞) dei quartieri di piacere. Anche se non mutano fondamentalmente i requisiti di valore estetico, estromettendo il gusto peculiare di sensualità e seduzione dei quartieri di piacere, si vanno via via creando piccoli gioielli raffinati anche sul palcoscenico. Nella tradizione la coreografia veniva ideata sulla base del testo verbale, poetico, su parole che venivano poi musicate e infine veniva costruita la coreografia. E la danza kabuki era per lo più fiorita nell'interazione tra parola, musica e movimento coreutico, nel gioco di rimandi di incessante suggestione tra versi del canto, suoni e ritmo degli strumenti e movenze e gesti del danzatore. Questo è un primo punto dal quale le danze moderna e contemporanea si discosteranno. Le danze in assolo o in coppia di epoca moderna, sin dalla fase della *modern dance*, nei movimenti del corpo perseguono la purezza delle gemme e, usando la musica, pongono al centro un'espressione del corpo che non dipenda per quanto possibile dal linguaggio verbale, che via via tenderà a essere

escluso. Concentrare le forze alla ricerca di una nuova espressività naturale, di purezza di emozioni piuttosto che di bellezza, sarà poi la tendenza della *dance* dall'epoca moderna in avanti. Anche in Europa e America, come ribellione contro il balletto tradizionale, ci si divincola dalle rigide figurazioni del balletto accademico che è danza per il palcoscenico, da una forza espressiva imbrigliata e si cerca di costruire un linguaggio del corpo più creativo: a tal fine, ci si rivolge alla danza della Grecia antica idealizzata, come Isadora Duncan, o si ricerca un'espressione di forme più libere attraverso suggestioni dall'India o altre aree dell'Asia, come Ruth St. Denis. Si semplificano anche i costumi, si danza a piedi nudi, si cerca di costruire una fisicità liberata in maniera naturale, si scava in profondo nell'interiorità, si ricercano le sorgenti della “natura” della danza che da questa scaturiscono. A partire dalla modernità anche nelle tendenze della *modern dance* aumentano le danze in assolo/solitarie che si svolgono con un “corpo/stile naturale”, spesso escludendo la complessa interazione con altre arti, mirando alla “danza pura” fino a ridurre l'accompagnamento a sole percussioni e senza musica. Il corpo che danza aspirando alla purezza vuole essere un “corpo che scrive poesia”, eliminando la poesia delle parole, è emozione della mente che fa da tramite con il corpo nella sua interezza. E in tale processo, alla ricerca di possibilità di nuove espressioni, la danza nell'epoca moderna e poi contemporanea cercherà la liberazione dal senso, perseguirà un danzatore che non è né personaggio né ruolo, essere umano come tale, superando anche l'individualità per esaltare l'universalità, o ancora un corpo in tutte le possibili espressioni collocato nello spazio o, più oltre, eliminando intenzionalità o altro procedimento, orientando il nucleo dell'invenzione verso un'affermazione della sola presenza del corpo in quanto tale.

#### «SHINBUYŌ»

Sotto lo stimolo dello *Shingakugekiron* di Tsubouchi Shōyō o di *Nihon buyō no genzai oyobi shōrai* 日本舞踊の現在及び将来 (1907) dalla fine del periodo Meiji all'inizio del Taishō anche i co-

reuti della danza tradizionale giapponese immaginano nuovi percorsi, avanzati dal movimento dello *shinbuyō*.

Nel trattato Tsubouchi si propone di fondare un “dramma musicale” (*musikdrama* ispirato anche alle teorie wagneriane) adeguato all'epoca moderna, avendo presente che il teatro musicale, l'opera, occupa un posto di prestigio nei paesi europei e che generi di dramma musicale sono presenti nella tradizione giapponese, nel *nō*, nel teatro dei burattini, nel kabuki con i suoi atti danzati (*shosagoto*), anche se questi necessitano di essere rifondati<sup>4</sup>. Tsubouchi suggella la sua proposta con la creazione *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島 (poi riscritta nel 1921), in cui sperimenta una combinazione di generi musicali tradizionali con musica in stile occidentale, progetto che per la sua imponenza non è mai stato portato in scena se non in forma ridotta alla Tōkyō Geijutsu daigaku (2007). Il soggetto, forse rifacendosi al modello wagneriano, è tratto da una leggenda antica e popolare come quella di Urashima Tarō, nella versione narrata negli *otogizōshi*. Egli propone una composizione con *utaimono* 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, a cui 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*). 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'impersonificazione di questo ideale, egli vi specchia il suo sogno irrealizzabile, forse proprio se stesso alla ricerca della bellezza dell'arte. E nello splendore dei costumi dei colori dell'iride nella danza d'insieme dei pesci nel profondo del mare, con l'uso delle luci elettriche blu, egli si sforza di evocare i corpi di ballo dei Ballets Russes.

Tra le sue creazioni orchestriche egli porta in scena anche un soggetto di follia: *Onatsu kyōran* お夏狂乱 (La follia di Onatsu), pubblicato nel 1908 e rappresentato nel 1914, con Onoe Baikō vi nel ruolo della protagonista Onatsu, Matsumoto Kōshirō vii in quello

del cavallante, accompagnati dalle musiche di Tokiwazu Mojibee 常磐津文字兵衛 (1857-1924), e la coreografia di Fujima Kan'ō 藤間勘翁 (Kan'emō ii, 1840-1925), spettacolo che sarà accolto con successo e rimane tuttora tra i più rappresentati tra i suoi lavori. È proprio nel solco della tradizione delle danze di follia, dai drammi *nō* di *monogurui*, alle versioni danzate trasposte nel teatro dei burattini e soprattutto nel kabuki, di personaggi che hanno smarrito il senno in seguito alla perdita di un affetto, un figlio, un amato, che il personaggio-attore-danzatore, in preda a un turbamento incontrollabile, riesce, in una sintassi narrativa però più rigidamente razionale, ad abbandonarsi alla danza e, perduto e dimentico di sé, alle evoluzioni sul palcoscenico, al pianto al canto o al ballo. Così, anche in un percorso razionale di strutturazione, di figurazione, la danza può trovare il suo spazio ove le emozioni si trasmettono al pubblico con immediata intensità.

Il movimento dello *shinbuyō* è preparato anche dalle innovazioni all'interno del mondo del kabuki da parte di altri autori, tra cui una donna, la prima drammaturga, Hasegawa Shigure che avvia un gruppo di ricerca indirizzato a nuove creazioni di *buyō* e al recupero di brani antichi che rischiano di andare perduti. Nel 1913 Hasegawa presenta il brano di *nagauta Ejima Ikushima* 江島生島, in cui l'attore Ikushima Shingorō 生島新五郎 (1671-1743), colpevole protagonista dello scandalo di una relazione con un'importante cameriera di palazzo del gineceo shogunale, Ejima, condannato in esilio a Miyakejima sogna brama e vagheggia l'immagine di lei. A interpretare Ikushima, e altri ruoli di drammi composti da Shigure, fu l'attore Onoe Kikugorō vi, primo fra tutti a adottare nuove soluzioni sceniche nelle danze del repertorio classico, alcune come *Kagamijishi* o *Musume Dōjōji* apprese direttamente da Ichikawa Danjūrō ix, a cui era stato affidato e che lo seguì con severità e rigore anche nell'arte di Tersicore. Celebri sono i suoi adattamenti di brani mutuati dal repertorio *kyōgen*, *Bōshibari* 棒しばり o *Migawari zazen* 身替座禅 o altri, in coppia con l'altro provetto danzatore Bandō Mitsugorō vii, che con leggerezza e divertimento aprono un nuovo genere accanto ai più severi *matsubamemono* ispirati al *nō*. Ma soprattutto, nel campo delle coreografie, è l'indimenticabile danza di follia *Yasuna* 保名 (1922) che affascinerà il

pubblico del tempo: ancora un giovane che si strugge in preda alla follia al ricordo dell'indimenticabile amante perduta, smarrito nel dolore tra i campi di colza in fiore, tra i colori sfumati in viola del costume e il giallo della scenografia dipinta da un pittore in stile occidentale, Tanaka Ryō 田中良 (1884-1974), fresco di studi in Europa, che sarà un importante scenografo per la nuova danza in Giappone. O ancora *Fuji musume* 藤娘 nel 1937, brano estratto da un *hengebuyō*: anziché farne la fanciulla di un dipinto (*Ōtsu e* 大津絵) che prende vita, come vuole la tradizione, la fa apparire come incarnazione dello spirito stesso del glicine facendo accendere di colpo, al battito dei legni, le luci sulla fanciulla in scena sotto l'enorme glicine fiorito. Entrambe sono danze in cui, balzando fuori dalla cornice del repertorio classico, Kikugorō rivivifica i personaggi con soluzioni innovative nella presentazione, nei costumi, nelle scenografie e nelle prospettive. Con lui collabora un coreografo di grande rinomanza da quegli anni in avanti, Fujima Kanjūrō 藤間勘十郎 (1900-1990) della scuola Fujima, e tra i suoi allievi si segnalano Nishikawa Koisaburō 西川鯉三郎 (1909-1983) e Onoe Kikunōjō 尾上菊之丞 (1909-1964) che ad esempio nel celebre brano *Ninin Wankyū* 二人腕久 sperimenta uno spirito nuovo che apre alla modernità nell'arte coreutica.

L'altro grande caposaldo dello *shinbuyō* è l'attore kabuki Ichikawa Ennosuke II, tra i pochi all'epoca a seguire un regolare corso di istruzione superiore: egli giovanissimo partecipa con Ichikawa Sadanji II e Osanai Kaoru al Jiyū gekijō. Viaggia poi in Europa con lo scenografo Tanaka Ryō e a Londra assiste alle danze d'insieme dei Ballets Russes rimanendone affascinato; a New York riceve invece profonda impressione da Isadora Duncan. Al rientro i due allestiscono al Kabukiza il dramma danzato *Sumidagawa* 隅田川 con accompagnamento Kiyomoto, suggerito dal nō, con un finale in cui la madre in preda alla follia alla ricerca del figlio perduto si fa strada schivando un gruppo di viandanti in cui si riecheggiano suggestioni dei movimenti d'insieme appresi dai Ballets Russes. Ma rivoluzioni più consistenti si producono in *Mushi* 虫 (Insetti, 1922) – esempio di danza collettiva in cui quindici danzatori dall'aspetto di insetti si destano, giocano danzando, si divertono tra le erbe ma poi, investiti dal vento impersonato da due danzatori, percossi

vanno via via crollando fino all'ultimo: in esso si combinano da un lato la ripresa dal vero degli insetti, come in pittura, osservati nelle loro naturali movenze, dall'altro una rivisitazione alla giapponese de *La morte del cigno*, assolo appositamente creato da Fokin per Anna Pavlova (1881-1935) che aveva incantato le platee in Giappone, ma soprattutto viene abbandonato il consueto testo vocale di accompagnamento. Nel 1939 poi Ennosuke inscena *Kurozuka* 黒塚, dal dramma nō omonimo (nella scuola Kanze *Adachigahara* 安達原) che diverrà cavallo di battaglia della famiglia, in cui introduce un momento coreutico in cui la vecchia, in realtà demone terribile, danza sotto la luna d'autunno in una piana costellata di steli di eulalia o miscanti, dimentica di sé, giocando con la sua ombra, su coreografia di Hanayagi Jusuke II 花柳寿輔 (1893-1970). Grande risonanza sommuove dunque l'apparizione di Anna Pavlova che, nel 1922 in tournée in Giappone, a partire proprio dal Teikoku gekijō, stimolerà la nascita di nuove tendenze anche nella danza tradizionale. Il movimento dei danzatori emergenti dello *shinbuyō*, pur ereditando le tecniche di base della danza giapponese, mira così a una poesia danzata e riversa nuove energie soprattutto in produzioni creative innovative in continue commisioni con suggestioni europee. L'apogeo viene raggiunto proprio negli anni 1921 e 1922 in cui, oltre a *Mushi*, si concentrano e susseguono azzardi creativi: *Haru kara aki he* 春から秋へ (Da primavera a autunno) di Umemoto Rikuhei 榎茂都陸平 (1897-1985) per la compagnia di Takarazuka, dal Kansai poi portato al Teikoku gekijō; Fujima Shizue 藤間静枝 che, dopo una complessa coreografia collettiva intessuta in *Izumo no Okuni* 出雲のお国 (1917), aveva proposto il suo *Shibon* 思凡 (Pensieri mondani); o ancora altri eredi rampolli delle casate di attori, Nakamura Fukusuke V 中村福助 (1910-1969) o Onoe Eizaburō 尾上栄三郎 (poi Onoe Baikō VI) che organizzano eventi di danza che mirano al recupero di brani dimenticati e il varo di nuove creazioni. Il primo allestisce un dramma poetico di P. Claudel, *Onna to kage* 女と影, mentre il secondo sperimenta un brano, *Ikenie* 生贄, con accompagnamento di orchestra all'occidentale del compositore Hirota Ryūtarō 弘田竜太郎, e *Kagerō* 陽炎 in cui musica giapponese e occidentale si mescolano.

Una battuta d'arresto viene segnata dal grande terremoto del Kantō nel 1923 ma lo spirito effervescente di quegli anni risorgerà fervido nel dopoguerra.

#### DANZATRICI

*Shinbuyō* è in qualche modo traduzione della *new dance* di Isadora Duncan e in maniera analoga persegue una danza più libera, più "ricca e fastosa", "misteriosa e delicata" sulle premesse estetiche del *buyō* tradizionale. E il percorso della "nuova danza" vedrà al centro tanti nomi di donne che si rimpadroniscono dell'arte diventando le corifee della nuova epoca. Se in epoca moderna scuole di danza e coreografi si erano resi indipendenti conquistando una propria autonomia e valore estetico riconosciuto, ed erano proliferate nuove correnti e derivazioni, è proprio da figure femminili che irradiano nuove energie rinnovatrici: Fujikage Seiju (già Fujima Shizue, capostipite della scuola omonima, Fujikage *ryū*)<sup>5</sup>, Gojō Tamami che, allieva della scuola Hanayagi, nel 1916 fonda la propria scuola di danza creativa, Gojō *ryū*, e altre che salgono alla ribalta nell'arte di Tersicore, come Azuma Tokuhō 吾妻徳穂 (1909-1998) che assurge alla guida della corrente omonima.

Un ruolo rilevante hanno le scuole di danza del Kansai che a Kyōto portano le danzatrici – addestrate a danza, canto, musica, poesia e calligrafia, la via del tè e dei fiori, che in genere si esibivano nelle sale per i clienti – a prodursi una volta l'anno nel *miyako odori* in maniera spettacolare e collettiva. A Ōsaka erano consuetudine invece le danze collettive in grandi sale e nel 1882 a imitazione di Kyōto nascono Naniwa *odori* 浪花おどり a nord della città e nel 1888 Ashibe *odori* 芦辺おどり a sud. A Edo erano state soprattutto le *okyōgenshi* a esibirsi nelle sale dei signori feudali, dell'aristocrazia militare di stanza nella sede shogunale, anche in danze a imitazione del kabuki, ma con la nascita di nuovi quartieri di divertimenti sorti a Tōkyō con le geisha di Shinbashi, che godono del sostegno del nuovo mondo politico, del governo e dell'alto funzionariato, alle cui coreografie nuove si dedica Hanayagi Jusuke 1, e con le geisha di Yanagibashi, che godevano invece del favore

dei vassalli del sistema feudale di un tempo, a cui si dedicherà in particolare un suo allievo, Wakayagi Judō 若柳寿童 (1845-1917). Fujikage Shizue e Gojō Tamami muovono i loro primi passi proprio come geisha di Shinbashi.

Gojō Tamami nasce come allieva di Onoe Kikugorō vi ed esordisce con il *shinbuyō Oshimu haru* 惜しむ春 (Primavera di rimpianto, 1919), una danza liberata, non chiusa nell'espressione, che attraverso una giovane donna esprime la primavera che passa: il testo è composto da Katori Sennosuke 香取仙之助 con la musica di Kineya Sakichi 木屋佐吉 (1884-1945), entrambi artisti che avranno un ruolo determinante di pionieri nella nuova danza. Se *Oshimu haru* tratteggia i sentimenti di una fanciulla che segue il trascorrere della primavera, con le sue emozioni, *Shibon* di Fujikage, ispirato a un brano adattato al Giappone del celebre Mei Lan Fan, interprete dell'opera di Pechino, raffigura l'immagine di una monaca buddhista appena sedicenne che, scorgendo una giovane coppia che scherza e amoreggia, viene rapita dal sogno dell'amore, dal desiderio di un uomo e, per quanto si sforzi in preghiera e disciplina, è assalita da sentimenti di perdizione fino a che, non resistendo, tormentata dalle tentazioni infine abbandona il tempio per correre verso la vita: emblema della nuova donna del periodo Taishō e degli impulsi alla libertà creativa e sentimentale, una giovane donna che vuole vivere le sue naturali pulsioni, passioni che animavano le giovani artiste di quegli anni. Con uno scenario semplice, tra mondo sacro del tempio e mondo profano contaminato della vita comune, disegnato da Tanaka Ryō, con luci di Tōyama Shizuo 遠山静夫 (1895-1986), bipartite tra il bianco della dimensione sacra e il rosa del nuovo mondo, con musica di *koto* di scuola Yamada e *icchūbushi* ma scritta sul pentagramma all'occidentale, è una pietra miliare del nuovo genere. *Harunobu gensōkyoku* 春信幻想曲 (Fantasia su Harunobu), come *Mushi*, è una danza senza testo in versi, con musica in duetto tra violino e *shamisen* e in *Taiko no rizumu* (Il ritmo del tamburo) viene evocata l'atmosfera dei paesi delle nevi in una danza collettiva. Mentre Hanayagi Sumi sperimenta anche adattamenti in Giappone del balletto, su ispirazione dei Ballets Russes.

E nel 1925, dopo il grande terremoto, anche a Tōkyō, in giustappo-

sizione con il *Miyako odori*, nasce l'*Azuma odori* 東おどり inscenata dalle danzatrici di Shinbashi guidate nella coreografia da Fujima Masaya 藤間政弥. E figlia di Fujima Masaya è Azuma Tokuhō che dal 1954 darà vita a sue creazioni e una propria corrente.

In queste “nuove danze” vengono dunque a convergere sperimentazioni su tutti i piani, dalle combinazioni musicali, alla scenografia, alle luci: l'impiego di strumenti musicali occidentali, la miscelazione di generi, la ricerca libera, la propensione alle danze collettive e all'abbandono dell'accompagnamento di un testo verbale.

In *Haru kara aki he* Umemoto Rikuhei sperimenta l'accompagnamento orchestrale all'occidentale e, come *Mushi*, che era però accompagnato da musica giapponese, vede volteggiare sul palcoscenico farfalle bianche e gialle libratesi in volo che, danzando con le compagne, trascorrono l'estate e, al sopraggiungere dell'autunno, una dopo l'altra spirano figurando in danza la loro effimera esistenza. O compone coreografie imbastite sull'*Incompiuta* di Schubert e collabora con Takarazuka, così che anche nel repertorio della compagnia di rivista entreranno brani danzati collettivi in kimono stimolati dallo *shinbuyō*.

Ma anche sul versante delle danze collettive maschili Hanayagi Tokubee in *Dōkoku* 慟哭 (Lamento) o Onoe Shōroku e Fujima Kan'emon con *Matsuri* まつり esaltano la forza, l'energia che irradia dalle radici popolari della danza. Un nuovo impulso creativo sarà suscitato poi da gruppi di ricerca guidati da danzatori come Hanayagi Jusuke Ⅱ, Hanayagi Sumi Ⅰ 花柳寿美 (1898-1947), poi sviluppati da Hanayagi Tokubee 徳兵衛 (1908-1968) e Juraku Ⅱ 壽楽 (1918-2007), Nishikawa Koisaburō Ⅱ, Fujima Kan'emon Ⅲ (Kansai) 藤間勘右衛門 (勘齋) (1870-1949), Nishikawa Senzō x 西川扇藏 (n. 1924) e molti altri.

#### DANZE INDIVIDUALI E DANZE DI GRUPPO

Da un lato spiccano dunque tendenze verso danze d'insieme, in qualche modo un ritorno alle danze collettive del kabuki delle origini, di contro altrettanto solida è la propensione a *performance* costruite intorno a un danzatore in assolo.

Le danze collettive rappresentano per lo più un richiamo ai balli popolari folklorici, fonti d'ispirazione inesauribili, danze in cui ci si immerge e fonde nella comunità in un impeto di liberazione: come nei *furyū odori* 風流踊 o i *nenbutsu odori* 念仏踊, balli a cui la gente comune partecipava in grande numero, in cui il singolo sprofondava tra la folla e si abbandonava a passioni forsennate ed estasi travolgenti. Ma una volta divenute coreografie su un palcoscenico, diventano scene danzate in cui, anche all'interno di molti danzatori, viene messo in risalto l'attore o i due attori nel ruolo principale: al godimento personale del danzatore si viene a sovrapporre il godimento dell'esibizione del singolo attore protagonista, che è stella dello spettacolo, le splendide sembianze dell'*onnagata*, il fiore e la straordinaria destrezza dell'interprete. Dopo la fase delle origini, le danze s'erano quindi sviluppate per lo più in danza in assolo o a due, con protagonisti assoluti gli *onnagata*, poi anche protagonisti maschili o i due in coppia (ad esempio nei *michiyuki*), eventualmente con un terzo personaggio comico, o in interazione con una schiera di danzatori nei combattimenti.

Nello *shinbuyō*, alle frequenti coreografie spettacolari e collettive (per lo più di scuola o compagnia) si affiancano anche assoli assai semplici, come quelli in anni più recenti ispirati al mondo letterario e inscenati da Hanayagi Toshinami 花柳寿南海 (n. 1924), in cui le prerogative della danza pura vengono esaltate nell'uso del semplice kimono, senza costumi di scena: purezza della danza che si stacca così da quelle destinate al teatro e eseguite da attori.

La liberazione dei coreografi dai palcoscenici del kabuki, più che la spettacolarità dell'arte performativa su un palcoscenico, più che prodezze che attraggano l'occhio delle platee divertendo e affascinando, più che sorprendere e attrarre con la bellezza della figura leggiadria e destrezza, con il sontuoso splendore dei costumi, si focalizza sull'espressione dell'individualità del singolo. Del resto, nella modernità, mentre il senso di comunità e di coesione sociale va poco a poco sfaldandosi, viene posta in primo piano l'espressione della singolarità, l'espressione dunque di un unico danzatore e la sua solitudine. Così come nelle attività di varie altre arti, dallo *haiku*, al *tanka*, alla poesia in stile occidentale, man mano che viene attribuito peso al valore dell'arte che nasce dall'espressione

del sé, dalla sensibilità estetica del singolo, da studio e esperienze sempre più individuali, si appressa un'epoca in cui viene via via anche approfondendosi la solitudine dell'uomo, sempre più scavata e rilevata, anche proclamata. Dall'epoca in cui la danza, sin dai primordi, aveva avuto la sua sorgente nel pregare, impetrare, festeggiare, gioire o piangere per qualsiasi accadimento, in relazione a tutte le possibili e svariate attività indispensabili alla vita e sussistenza degli esseri umani, si avvia a diventare raffinata espressione del corpo di un singolo individuo. Tuttavia, tutto ciò significa anche la liberazione da un'arte di imponenza opprimente che vede al centro l'attore come era nel kabuki; è anche l'orientarsi verso il danzare i moti dell'animo, le immagini del cuore, l'ego interiore, con maggiore, sottile delicatezza, dando forma plastica, tridimensionale alle emozioni che si specchiano nella mente in maniera per quanto possibile naturale.

Nel dopoguerra le danze femminili su base *jiuta* si sono poi diffuse anche a Tōkyō con figure soliste di squisita suggestione come Takehara Han 武原はん (1903-98), che nella lentezza carica d'emozione disegna sempre splendide figure nello spazio, e Kanzaki Hide 神崎ひで (1899-1985) della scuola Kanzaki, o ancora prima Yamamura Taka 山村たか (1891-1981) di concentratissima e recondita profondità. Come molte delle prime nuove figure di attrici e danzatrici, come Sadayakko o Fujikage, di fatto salgono alla ribalta provenendo dal "mondo di fiori e salici", ossia delle geisha, donne dunque solidamente addestrate a poesia e canto, musica e danza della tradizione, così come altre danzatrici sono figlie di attori kabuki e quindi indirizzate a questa disciplina in quanto loro preclusa la carriera nel kabuki, teatro di soli uomini.

In seguito, anche dalla fine del periodo Meiji al periodo Taishō, si succederanno numerose sperimentazioni che partono dall'abbandono della parola, dalla rinuncia alla musica vocale, quindi dall'abbandono di narrazione e personaggi, ma senza mirare all'ultima frontiera della liberazione dalla musica.

## 6. Incontri con l'Occidente

### VERSO LA MODERNITÀ: LO «SHINPAGEKI»

Le prime forme dello *shinpa* nascono come teatro di propaganda del movimento per i diritti democratici alla fine del secolo XIX. Nell'aspra lotta per la libertà e i diritti civili, le canzoni (da cui si sono sviluppati poi gli *enka* 演歌, neologismo a indicare le canzoni-comizio) e gli spettacoli si rivelano, anche per i partiti liberali all'opposizione e per i loro giovani militanti, strumenti potenti di diffusione delle nuove idee e creazione di consenso.

A partire dal 1882, nel periodo di fioritura del movimento per i diritti civili, militanti o propagandisti vendevano i testi di canzoni di protesta e satira contro il potere cantando lungo le strade. In seguito, dopo la guerra russo-giapponese, questi ne faranno una professione prendendo il nome di *enkaishi* 演歌師. Negli anni dieci del Novecento numerosi sono gli studenti universitari che per mantenersi eseguono lungo le strade le canzoni in voga con l'accompagnamento di un violino. Con la diffusione della radio e dei dischi, alla fine degli anni venti, il fenomeno andrà scomparendo assorbito dalla musica leggera.

La prima forma di transizione, l'arduo trapasso tra l'epoca dello shogunato Tokugawa e la nuova era, è dunque animata sin dalle origini da fermenti di rivendicazione della libertà e dei diritti politici ma anche 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.

intera pagina di immagini

*Genji monogatari* (Ichikwa Danjurō XI, Onoe Baikō, Morita Kan'ya)

Nasce lo *shinpageki*, 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 libertari a stento riconosciuti dal nuovo Stato, a 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), attivo con una compagnia a Ōsaka a partire dal 1888, tra questi militanti attori emerge la figura singolare di Kawakami Otojirō 川上音二郎 (1864-1911).

Kawakami, uscito da esperienze di spettacolo varie e fondatore di una sua compagnia a Sakai nel 1891, è personalità poliedrica e di spicco nel panorama del teatro di questi anni. Dopo l'ideazione dell'*oppekepēbushi*<sup>1</sup>, canto di satira sul costume e sulla politica, una sorta di stornellatore o rapper *ante litteram*, nel 1894 Otojirō trova la strada del successo con due "drammi polizieschi" *Igai* 意外 (Sorprendente!) e *Mata igai* 又意外 (Di nuovo sorprendente!) ispirati a fatti di cronaca e inscenati attraverso una regia e una rappresentazione "realistica", con l'uso dell'oscuramento della sala ecc. vicina ai modelli occidentali che aveva visto sui palcoscenici parigini l'anno prima.

Abile nell'assorbire novità dall'Occidente<sup>2</sup>, fa poi concorrenza al kabuki negli anni della guerra nippo-cinese (1894-1895) sviluppando spunti tratti dagli spettacoli parigini: ripete il successo sbalordendo il pubblico con emozionanti *reportages*, in qualche modo tempestivi e "verosimiglianti" del conflitto in corso, nella rappresentazione di battaglie, di combattimenti concitati, tra spari di fucile e scintille, polvere e fumi, urla e sangue, movimenti e recitazione emozionanti e disordinatamente "naturali". Mentre anche gli attori di kabuki tentano di fare altrettanto senza fortuna, incatenati nei combattimenti dalle coreografie stilizzate delle scene di combattimento tradizionali (*tachimawari* 立回り), egli conquista il privilegio di salire sul palcoscenico del Kabukiza<sup>3</sup>.

Tuttavia, sempre alla ricerca di novità e dotato di spirito d'iniziativa non comune, dà un'ulteriore svolta alla sua avventurosa carriera

spingendosi da Kōbe in tournée in America con una compagnia di diciannove componenti, tra capocomico e la moglie, alcuni familiari, 9 attori e costumisti, allestitori, musicisti e cantori di *nagauta* e *shamisen*, addetti agli scenari ecc. La tournée, approdata a San Francisco, s'inaugura nei peggiori auspici e tragiche vicissitudini, ma poi, grazie al casuale incontro con il celebre attore inglese Henry Irving, anche lui a Chicago, con la sua presentazione approda in Europa, prima a Londra e poi da qui, invitato dalla danzatrice Loïe Fuller, a Parigi nel teatro all'interno dell'Esposizione Universale da lei gestito. La tournée (tra il 1899 e il 1902, con un breve rientro nel 1901) qui si tramuta in trionfo: con la storia tragica di *Moritō to Kesa*, tratta dallo *Heike monogatari* 平家物語, in *Geisha to bushi*, con lo *harakiri* (*seppuku*) di Kawakami Otojirō e con la danza appassionata della moglie Sadayakko 貞奴 (1872-1946) che riprende in forma semplificata *Musume Dōjōji* 娘道成寺<sup>4</sup> di chiara derivazione kabuki. È in quest'occasione infatti, in seguito alla morte in America degli *onnagata* della troupe, che per la prima volta sale alla ribalta Sadayakko, ex geisha, acclamata come la «Duse giapponese» dalle platee avidi di esotismo di Londra e soprattutto Parigi, da Rodin a Picasso a Gide, da Debussy (che rimane incantato dalla musica del *koto* usata in maniera anomala per l'accompagnamento della danza) a Luigi Rasi. La seconda tournée, in cui partecipa Doi Shunsho, non sarà altrettanto trionfale ma ugualmente avventurosa: toccherà molte altre piazze europee, attraverso il Nord Europa fino alla Russia, nella stagione più rigida, fino al rientro nel 1902. Conquistati con il fascino dell'avvenenza e dell'esotismo i pubblici di Londra e Parigi, rientrata in patria nel 1903 Sadayakko interpreterà un adattamento dell'*Otello* shakespeariano, seconda attrice giapponese a salire su un palcoscenico<sup>5</sup>, divenendo quindi l'attrice più celebre di questi anni. Al rientro in patria Kawakami si fa ora portavoce del *seigeki* 正劇 (teatro ortodosso) ossia di uno spettacolo di sola parola e puro dialogo. Il termine, in realtà coniato probabilmente dallo scrittore Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), designava un teatro fondato su priorità e supremazia del testo drammatico secondo modelli europei e fu ripreso da Kawakami a indicare la sua aspirazione verso un teatro, come quello europeo, solo di "parola", senza musica d'orchestra, recitatori o altro. Nelle

intenzioni di Ōgai era necessario realizzare un "teatro moderno", cioè di sola parola, realista, in stile occidentale, da apprezzare concentrati nell'oscurità della sala, senza inutili orpelli, decorazioni e luci che potessero attrarre o distrarre lo sguardo dello spettatore. Tali affermazioni contenevano un'aperta critica verso la superficialità del movimento di riforma del teatro, a quegli esponenti fermi ad aspetti esteriori che avevano progettato un luogo teatrale fastoso e di vaste dimensioni a imitazione dei teatri d'opera europei senza concentrarsi sul problema radicale del testo drammatico.

Come visto, Kawakami in parte precorre lo *shingeki*, ossia il teatro di ispirazione occidentale: esordisce con teatro di studenti, con temi politici o con drammi polizieschi, conquista il successo con drammi di guerra, realizza tournées all'estero, introduce in Giappone testi teatrali europei in forma adattata con ambientazione in Giappone, allestisce adattamenti da Shakespeare, propugna il *seigeki*, tenta di rivoluzionare il sistema delle rappresentazioni (spettacoli serali come in Europa), introduce il sistema occidentale delle luci di sala e palcoscenico, elimina lo *hanamichi* e fa debuttare anche in patria Sadayakko, fonda nel 1908 con la moglie una scuola per attrici con l'intento di formare interpreti femminili, e infine inaugura i primi spettacoli di teatro per ragazzi.

Raccogliendo esperienze teatrali molteplici e disparate, con in comune la contrapposizione al "vecchio" (kabuki) e l'aspirazione a un teatro realistico e attuale, al di là delle origini e velleità politico-libertarie sfumate dopo le guerre sino e russo-giapponesi, e al di là delle evoluzioni d'effetto dell'abile Otojirō e della bella Sada, lo *shinpa* di questi anni è tutt'altro che una corrente definita e omogenea. Esso è forse solo una tendenza: indipendente ed estranea al sistema ereditario e al peso della tradizione familiare, tipici del kabuki, va via via innestando su basi autoctone soluzioni realistiche apprese dall'Occidente, senza intaccare o rivoluzionare schemi. Di fatto, dopo l'esperienza 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*, desunti da eventi della cronaca composti per il teatro dei burattini da Chikamatsu Monzaemon<sup>6</sup> o di opere di narrati-

va. In effetti, i testi che tuttora sono rappresentati sui palcoscenici di Tōkyō seguono la linea “apolitica”, eminentemente estetica di Ii Yōhō, uno dei primi maestri e capocomici del nuovo stile, e di questa conservano le ambiguità: l'eliminazione quasi totale della musica e della danza che erano dei teatri tradizionali e la presenza però di *onnagata* talvolta anche in combinazione con attrici; l'uso dello *hanamichi*, del *mawaributai* (palcoscenico girevole) e di altri artifici ereditati dal kabuki e l'accentuazione estetica di una dimensione pacata e tragica del quotidiano; la versione “modernizzata” dei drammi sociali di Chikamatsu e gli adattamenti affievoliti dalla drammaturgia occidentale, con componenti kabuki o europee di volta in volta dosate in diverse gradazioni. Egli in particolare instaura 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. All'alba del nuovo secolo e negli anni dieci, da versioni espressivamente svigorite del kabuki, denudato di musica, danza, elocuzione e gestualità, lo *shinpa* si indirizza verso il cosiddetto “dramma familiare” (*kateigeki* 家庭劇) o la “grande tragedia *shinpa*” che, con toni sentimentali e toccanti, attira il nascente pubblico piccolo-borghese. Con le interpretazioni famose di attori come Takata Minoru 高田実 (1871-1916), gli *onnagata* Kitamura Rokurō 喜多村緑郎 (1871-1961) e Kawai Takeo 河合武雄 (1877-1942), oltre al già citato Ii Yōhō o Inoue Masao 井上正夫 (1881-1950) per i ruoli maschili, emergono artisti di abilità sempre più raffinata dotati di talento, avvenenza e fine sensibilità. Questi protagonisti passano da scenari in larga parte lasciati alla discrezione e impronta dell'interprete alla messinscena di opere letterarie e romanzi di successo opportunamente adattati per il palcoscenico: *Konjiki yasha* 金色夜叉 (Il demone dell'oro), *Hototogisu* 不如帰, *Takinoshiraito* 滝の白糸 (I bianchi fili della cascata, e anche nome della protagonista)<sup>7</sup> ecc. Autori specializzati, tra cui Osanai Kaoru 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 quali Takata Minoru, Kawai

Takeo e Kitamura Rokurō elaborano lo stile interpretativo tuttora perpetuato in *kata* (modelli d'esecuzione) dalle tinte delicate e romantiche. La presenza scenica fascinosa degli *onnagata* poi fa propendere il repertorio verso questo genere di romanzi d'appendice o di ambientazioni nel “mondo dei fiori e salici”, con *geisha* o danzatrici di Shinbashi o Yanagibashi, con le atmosfere familiari toccanti o l'ambiente struggente del *demi-monde* dei quartieri popolari della vecchia Edo.

Se intellettuali e letterati illuminati, entrati di prepotenza nel mondo del teatro, avevano forzato e isterilito la creatività di vecchi scrittori professionisti (Mokuami), generando per lo più opere aride, pedanti, che del teatro vissuto avevano perso capacità di seduzione o di stimolo, sotto l'influsso dell'Occidente e sulla spinta del movimento di rinnovamento e degli ammonimenti governativi si era tentato di creare un teatro della parola, fatto di gesti trasposti dalla realtà quotidiana. Con lo *shinpa* la letteratura invade il campo del teatro di rappresentazione: testi scritti da maestri della parola letteraria vengono assunti come testi drammatici, creando un teatro del linguaggio e del gesto quotidiani. Mentre i ruoli si specializzano, gli attori professionisti, dominatori dello spettacolo come nel kabuki, attingono al genere nuovo che forse più rapidamente ha assorbito idee e modi dall'Occidente, cioè il romanzo (*shōsetsu*) e conquistano il pubblico medio-borghese.

Sotto la pressione della concorrenza dei vari gruppi *shingeki*, lo *shinpa* si avvia poi a una prima fase di declino e solo attori di spiccate attrattiva ne reggono le sorti. Nel periodo pre e postbellico con la finissima venustà dell'*onnagata* Hanayagi Shōtarō 花柳章太郎 (1894-1965) o dell'attrice Mizutani Yaeko 水谷八重子 (1905-1979), che debordano anche nel cinema, sul repertorio già noto e su nuovi testi si è venuta così consolidando fino a oggi l'estetica sentimentale e malinconica, fatta di una successione di frammenti scenici brevi e poetici, di gesti semplici ma belli, di paesaggi romantici e struggenti, di effetti di coloritura tenue, di manierismo e di melos, di dialoghi sussurrati o appassionati, insomma di atmosfere languide e quasi decadenti, che è tipica dello *shinpa*. Esso è un genere gracile e ibrido, “trait d'union” tra kabuki e *shingeki*, fondato sul fascino che l'interprete sa emanare, ma di effetto flebile, se

questi tale potere non ha. Più di recente la partecipazione di artisti anche del kabuki, come l'*onnagata* Bandō Tamasaburō v, o di attrici come Mizutani Yaeko II (n. 1939) e Namino Kuriko 波乃久里子 (n. 1945), di *onnagata* come Hanabusa Tarō II 英太郎 (n. 1935) e attori come Sugawara Kenji 菅原謙次 (1926-1999) o Yasui Shōji 安井昌二 (1928-2014)<sup>8</sup>, 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 di tono popolare e melodrammatico come Kubota Mantarō 久保田万太郎 (1889-1963), Kawaguchi Matsutarō 川口松太郎 (1899-1985). Oggi l'autore forse più apprezzato è Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939) che, per la singolare magia, la propensione a levitare talora anche verso una dimensione fantastico-fiabesca e irrazionale, disegna un filone a tratti alternativo al realismo patetico-crepuscolare del repertorio convenzionale. Romanziere e drammaturgo egli ha avuto il primo contatto con il teatro nel 1895 quando Kawakami Otojirō ha rappresentato *Takinoshiraito*. In seguito l'attore Kitamura Rokurō, suo grande ammiratore, ha portato sulla scena una dopo l'altra le sue opere: *Onna keizu* 婦系図 (Genealogie di donne, 1907), *Shirasagi* 白鷺 (L'airone bianco, 1909), *Nihonbashi* 日本橋 (1914) ecc. Tra i lavori scritti espressamente per il teatro: *Yashagai-ke* 夜叉ヶ池 (Lo stagno del demone, 1916), *Kaijin bessō* 海神別荘 (La residenza del dio del mare, 1913) e *Tenshu monogatari* 天守物語 (Storia del torrione del castello, 1917).

#### LA MODERNITÀ: LA NASCITA DELLO «SHINGEKI»

Fino al 1909 circa, nel pieno dell'era del *bunmei kaika*, si era avviato un processo in cui erano prevalse forti spinte alla modernizzazione orientate verso l'Europa. 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 classi-

ci della drammaturgia occidentale erano stati per lo più trasposti sotto la forma dell'adattamento (*bon'an* 翻案), ossia reinscritti in ambienti e con personaggi giapponesi, facilitando al pubblico e agli specialisti 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 (*bon'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.

Il termine *shingeki* (nuovo teatro) viene coniato nel 1913 dal quotidiano Asahi di Ōsaka ma è denominazione oggi usata a indicare anche esperienze teatrali antecedenti a quella data, in generale il teatro di ispirazione occidentale e tutti i tentativi per trapiantare un "teatro moderno" in Giappone, e comprende anche i movimenti d'avanguardia o di superamento della modernità, ma sempre e comunque con uno sguardo rivolto oltremare. Dal punto di vista cronologico si usa riconoscere due fasi dello *shingeki* prima dell'ultimo conflitto mondiale, considerando come spartiacque il grande terremoto del Kantō (1923) che distruggerà le vestigia della vecchia Edo e cambierà d'un colpo il volto della capitale. Da altro punto di vista è possibile distinguere due momenti del fenomeno: la fase di pura traduzione e rappresentazione di testi drammatici occidentali e la nascita di un teatro basato su testi di autore giapponese secondo i modi occidentali.

In ogni caso, nella fondazione di un teatro di ispirazione occidentale, intellettuali e uomini di teatro debbono affrontare la faticosa risoluzione di vari problemi urgenti: la traduzione di testi teatrali europei per un pubblico non ancora avvezzo all'Occidente e alla cultura straniera; l'acquisizione di strumenti e di una base tecnico-pratica per la messa in scena di tale drammaturgia; la formazione di "attori" in grado di esprimersi secondo gli stilemi del "realismo" europeo del tempo (dizione, mimica, movimento scenico e gestualità ecc.); l'affermazione in fase creativa e interpretativa del *seigeki*

(teatro ortodosso); il problema della regia, della sceneggiatura e del ruolo del regista (figura inesistente nella tradizione autoctona). Alla risoluzione del primo di questi problemi contribuisce l'immane lavoro di traduzione svolto, anche nell'ambito teatrale, dagli intellettuali del tempo alla ricerca di un linguaggio idoneo a creare difficili ponti tra culture e linguaggi radicalmente diversi. Agli altri problemi contribuirà l'opera del Bungei kyōkai e del Jiyū gekijō; all'ultimo problema, in particolare, e alla conquista di un ruolo adeguato per la figura del regista, concorrerà l'esperienza del Piccolo Teatro di Tsukiji. La traduzione (*bon'yaku*) di testi teatrali inizierà a partire circa dal 1877, e molti tra gli scrittori più importanti del periodo, reduci quasi tutti da esperienze in paesi europei o da studi sulle lingue e culture europee, vi si cimenteranno: Tsubouchi Shōyō, che nel 1934 porterà a termine la traduzione completa dell'opera di Shakespeare; Mori Ōgai, che tradurrà Calderón de la Barca, Goethe, Lessing, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Hofmanstall, Schnitzler ecc.; Yamada Bimyo (1868-1910) che tradurrà Shakespeare nei modi del *genbun icchi*, Morita Shiken (1861-1897) e altri che traducono i francesi, da Hugo a Molière, Tobarī Chikufū (1873-1955) che traduce Hauptmann, Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884-1966) che traduce Strindberg e numerosi traduttori per il teatro russo.

#### L'ASSOCIAZIONE DELLE ARTI: IL BUNGEI KYŌKAI

Nell'itinerario dello *shingeki* si individuano alcuni momenti salienti: la nascita del Bungei kyōkai (Associazione delle arti, 1906-1913) e del Jiyū gekijō (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 nasce nel 1906 con un ampio raggio di azione come accademia delle arti spaziando dall'arte al teatro, dalla musica alla letteratura, ma nel 1909 si specializza nell'ambito teatrale

#### Mori Ōgai e Tsubouchi Shōyō

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 gruppo di autori sempre legati al teatro e alla compagnia, sul modello avviato da Chikamatsu Monzaemon con il recitatore Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (1651-1714) e i suoi successori; dal kabuki, dove gli autori del testo, anche qui un'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 scritturata, 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 e le esigenze della scena, 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 brevi note di scena o didascalie dettagliatissime, pubblicati su riviste o altre sedi: spesso senza pre-

vedere chi e come li potrà mettere in scena, senza sapere quali attori e con quali stili o maniere, talora dunque destinati solo alla lettura, a rimanere sulla carta e talora inadatti o improponibili sulla scena. In quanto prodotto dell'"ispirazione" o dell'impulso a 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, 1891), poema tragico del giovanissimo Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894) chiaramente ispirato all'*Amleto*, al *Faust* di Goethe o soprattutto al *Manfred* di Byron: un giovane di nobile figura, per amore o meglio inseguendo un'immagine, la sembianza della sua amata s'inoltra tra i monti, alla ricerca di un sogno (il mitico monte Hōrai) nell'abbandono del mondo e, come l'autore stesso, muore suicida con unico testimone un boscaiolo.

*Hōraikyoku*, nel tentativo di una drammatizzazione della "vita interiore" e di espressione della ricerca dell'io, nella visione dell'eroe solitario e romantico, nel monologo e nell'esaltazione quasi di follia, è considerato da alcuni il primo "dramma moderno" giapponese.

O ancora *Yūfuku shijin* 有福詩人 (Il poeta benestante) di Kōda Rohan 幸田露伴 (1867-1947) invece, in chiave comica, rappresenta una sorta di kyōgen incentrato su pochi personaggi con tinte di forte satira sul mondo del tempo: suggerito da un testo classico di un dramma cinese di epoca Yuan, in forma di apologo o di allegoria, è ambientato tra l'umanità rurale di poveri contadini e il filosofo protagonista, Itō Jinsai

伊藤仁斎 (1627-1705), intorno al tema del denaro, prestiti e interessi. Questo però forse, con *Higashi wa higashi* 東は東 (L'oriente è oriente) di Iwata Toyoo 岩田豊雄 (1893-1969), che è una parodia del *kyōgen Chasanbai* 茶子味梅 sul tema dei "matrimoni internazionali", è tra le poche "commedie" della modernità in Giappone, laddove, come vedremo, la drammaturgia tenderà a concentrarsi su temi tragici, dolorosi, con una netta prevalenza di tonalità cupe o fosche, forse in risposta alle predilezioni del pubblico per spettacoli toccanti.

Sulla stessa linea ideale-romantica si possono collocare i lavori di Mori Ōgai, intellettuale di grande levatura, tramite con il mondo culturale germanico di cui si fa traduttore sia sul piano artistico-creativo di narrativa e teatro, sia estetico-filosofico. Di questi, tra cui anche *shinkabuki* d'ambientazione storica, forse i più significativi sono *Tamakushige futari Urashima* 玉篋兩浦嶋 (Pettine gioiello, due Urashima, 1902) e *Ikutagawa* 生田川 (Il fiume Ikuta, 1910). Entrambi riprendono con sensibilità moderna, romantica, due leggende ricorrenti sia nella letteratura che nel teatro, quelle di Urashima e di Unai *otome*. Il modello sembra dunque il romanticismo tedesco nello sforzo di attingere a miti folklorici archetipici del Giappone antico, nel risalire alle radici della propria cultura come identità nazionale, nel rivisitarli, come Wagner, secondo una sensibilità moderna enucleandone i nodi drammatici.

Diversa consapevolezza è in parte nei drammi storici composti da Tsubouchi Shōyō: *Kiri hitoha* 桐一葉 (Una foglia di pawlonia, 1895, rappresentato nel 1904), il suo segui-

to *Hototogisu kojō no rakugetsu* 沓手鳥孤城落月 (Cuculo, luna cadente su un castello solitario, 1897, rappresentato nel 1905), *Maki no kata* 牧の方 (La dama Maki, pubblicato nel 1897, rivisto e messo in scena nel 1917).

Dalla riflessione sul significato della rivisitazione drammatica di un evento o di un'epoca storica, criticando le carenze dei *katsurekigeki*, consapevole delle peculiarità del kabuki e della potenza dell'arte dei suoi attori, Tsubouchi destina questi lavori all'interpretazione di un attore di carisma e presenza scenica come l'*onnagata* Nakamura Shikan (poi Utaemon V), interprete ideale per le sue protagoniste femminili. I primi due drammi si focalizzano su un evento che segna l'inizio della lunga dominazione Tokugawa, ossia la caduta del castello di Ōsaka e il conseguente annientamento, a opera di Tokugawa Iyasu (1543-1616), del suo principale potenziale rivale, ossia la casata Toyotomi con la vedova di Hideyoshi (1537-1598), Yodogimi, e il figlio Hideyori. Protagonisti delle due pièces sono di fatto proprio Yodogimi e Katagiri Katsumoto (1556-1615), vassallo al servizio dei Toyotomi designato da Hideyoshi per affiancare il giovane erede, ma anche tramite dei rapporti con Iyasu: egli si prodiga invano per scongiurare lo scontro diretto e fatale con le forze dello shogunato Tokugawa. 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<sup>1</sup>. Così, egli offre sicuri punti di riferimento per la creazione di drammi storici e testi destinati al kabuki.

In generale, le nuove drammaturgie muoveranno i loro passi ignorando l'importanza della partitura del corpo dell'attore sulla scena. Coscientemente incuranti della concretizzazione nell'allestimento, sanciscono la preminenza dell'espressione verbale e la necessità di formare attori e interpreti adeguati a questa nuova visione di cui erano portatori. Sul piano espressivo ma anche storico-ideologico, dopo questa dimensione romantica o shakespeariana, il tono dominante sarà quello del realismo che si declinerà via via dal naturalismo al modello drammaturgico di Ibsen, dai drammi d'interni con l'esclusione della quarta parete alla compressione di tempo e unità di luogo, ai drammi familiari secondo la linea "morbida" di Ii Yohō, dal realismo di Stanislavskij al modello proletario del realismo socialista, dallo sperimentalismo del Piccolo Teatro di Tsukiji con le sue fratture interne, uno slancio verso l'esterno all'importazione dall'Europa, più tardi con alternanze a lavori di autori giapponesi, in una oscillazione tra teatro didascalico e teatro di divertimento, con una diramazione tra una rapida discesa verso la forte propensione o militanza politica o la supremazia, dichiarata o meno, alle pure ragioni dell'arte per l'arte, fino al realismo proletario dei teatri proletari, al realismo

immagine?

Onna keizu (Ii Yōhō, Kitamura Rokurō)

socialista proclamato dall'Unione Sovietica, al buio della guerra con la sopravvivenza del solo teatro di dichiarata autolimitazione alla dimensione estetica, per riprendere con il realismo della vita della gente nel dopoguerra, la valorizzazione del singolo e la liberazione dell'individualismo nella democrazia borghese postbellica.

<sup>1</sup> 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 lotta per il potere di Tokimasa e del figlio Yoshitoki.

tramite un centro di studi, presso la residenza di Tsubouchi Shōyō a Tōkyō, con sala sperimentale non aperta al pubblico e un'accademia drammatica (la prima mista, maschile e femminile). Mira a trasformare aspiranti attori dilettanti in professionisti per il teatro nascente intorno a due personalità di primo piano del periodo: Tsubouchi e il critico esteta Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918). Il primo, teorico del “romanzo”, amante del teatro, riformatore del kabuki tramite la composizione di drammi storici e danzati e traduttore di Shakespeare, auspicava una combinazione del teatro elisabettiano con il kabuki, una mediazione fra la tradizione nazionale e le esigenze realistico-razionali della nuova epoca. A lui si affianca Shimamura, critico ritornato dall'Europa che invece, con le intense impressioni dei palcoscenici di Londra e Berlino, affascinato dal credo naturalista, propugnava una “rivoluzione delle arti”, letteratura, arti figurative, teatro, alla luce di quello.

Nella fase dal 1909 la sezione teatrale guidata da Tsubouchi si concentrerà sulla preparazione alle diverse discipline dello spettacolo e realizzerà attività con saggi periodici. Tra i molti, sotto la loro guida gli allievi propongono *Amleto* e *Giulio Cesare* di Shakespeare, nel 1911 la prima rappresentazione in Giappone di *Casa di bambola* di Ibsen, e poi *Casa paterna* di Hermann Sudermann, suscitando entusiasmi, polemiche, interventi della censura. 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 (con il gruppo Shinkokugeki 新国劇); Tōgi Tetteki, musicista discendente da famiglia di antichissima tradizione *gagaku* ma anche attore di talento; Doi Shunsho 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.

Dal punto di vista registico le rappresentazioni del Bungei kyōkai – prima date in forma di saggio, poi trasposte per una settimana al Teikoku gekijō e quindi portate anche a Ōsaka – sotto la direzione di Tsubouchi risultarono difficili (per il linguaggio forbito

delle sue traduzioni di Shakespeare) e “antiquate”. La prima messa in scena di *Amleto* tuttavia rivelò il talento di Tōgi Tetteki e Doi Shunsho, che dimostrò una declamazione fresca, naturale, mai sentita prima di allora. La successiva rappresentazione di *Amleto*, del 1909, invece non incontrò, nel confronto con gli spettacoli più innovativi del Jiyū gekijō e in pieno boom di Ibsen, un'accoglienza altrettanto positiva rivelando i limiti dell'associazione. *Casa di bambola* invece, rappresentata nel 1911 su traduzione di Hōgetsu, con la passionale spontaneità dell'interpretazione di Matsui Sumako conquisterà la gloria e desterà scalpore, sia per i risvolti di critica contro la società e le rivendicazioni dell'universo femminile, sia per la presenza scenica della protagonista. In seguito, la rappresentazione di *Casa paterna* di Sudermann provocherà addirittura l'intervento della censura e Hōgetsu sarà costretto a modificare il finale in conformità con la morale tradizionale.

Ma a causa di contrasti interni tra docenti e giovani discenti, divisi tra i legami con la tradizione e le esigenze di novità, e sulla scia dello scandalo destato dalla scoperta della passione tra Hōgetsu e la giovane allieva Matsui Sumako, l'accademia si scioglie ben presto.

#### IL TEATRO LIBERO: IL JIYŪ GEKIJŌ

Nel frattempo, nel 1909, l'attore di kabuki Ichikawa Sadanji II – reduce da un lungo viaggio in Europa sotto la guida del drammaturgo e scenografo Matsui Shōyō<sup>9</sup> – e Osanai Kaoru, uscito da un'esperienza di *shinpa* con Ii Yōhō e Kawai Takeo, avevano inaugurato il Jiyū gekijō (Teatro libero) con la messa in scena di *John Gabriel Borkman* su traduzione di Mori Ōgai. È la prima, fedele e trionfale, rappresentazione in Giappone di Ibsen.

Osanai, già traduttore sotto la guida di Ōgai, deluso dagli abusi esercitati su testo e sceneggiatura dagli attori di *shinpa* (come nel kabuki 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, che Sadanji e Matsui Shōyō avevano visitato in Europa, e dunque al movimento sorto sul model-

lo del Théâtre Libre di André Antoine, il Jiyū gekijō realizza lavori di Wedekind, Gor'kij, Hauptmann, Maeterlinck, Shaw, Strindberg, Čechov. Sadanji, dopo aver introdotto nel Meijiza innovazioni sostanziali con un sistema di vendita di biglietti che escludeva le case da tè (*chaya*), con la consegna dei biglietti tramite *boys*, con i posti in larga parte in poltrone all'occidentale, nel caso del Jiyū gekijō adotta un sistema in forma di associazione/abbonamento, con due spettacoli sperimentali l'anno riservati agli associati (nel numero di millecinquecento) con i loro familiari o accompagnatori in teatri di volta in volta diversi (Yūrakuzo o altri), in maniera distinta rispetto agli impegni nel kabuki presso il Meijiza.

Ma in seguito all'allontanamento di Sadanji, sempre più impegnato negli spettacoli kabuki e scritturato come artista esclusivo dalla Shōchiku, l'esperienza si chiude con la rappresentazione de *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij su traduzione (dal tedesco) di Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960), allestimento che cerca di riprodurre scene e costumi, gestualità e movimento d'insieme così come Osanai stesso aveva visto al Teatro d'Arte di Mosca.

Nel 1919 dunque anche il Jiyū gekijō si sfalda, anche se quest'esperienza, pur contraddittoria nell'insieme, si rivela preziosissima per lo *shingeki*. Osanai che aveva curato alcuni adattamenti teatrali per la compagnia di Ii Yōhō – *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, *Hakai* di Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943), *Wagabai wa neko de aru* di Natsume Sōseki, *Tamakushige futari Urashima* di Mori Ōgai ecc. – era rimasto frustrato nelle sue concezioni di regia e sceneggiatura a causa delle libertà e predominio degli attori di *shinpa*, incuranti delle sue scelte interpretative. Stanco di quell'esperienza aveva auspicato l'epoca della “vera traduzione” del teatro occidentale, sulla scorta del lavoro di traduzione con Mori Ōgai, della scoperta di Ibsen, della riflessione sulle teorie registiche di Gordon Craig, e dunque grazie alla collaborazione e all'esperienza con Sadanji si avvia a un'attività creativa multiforme (romanzo, critica teatrale, cinema, testi drammatici) e infine alla fondazione dello Tsukiji shōgekijō (Piccolo Teatro di Tsukiji).

Il nuovo teatro di regia, sulla spinta delle riflessioni di Craig, va alla ricerca di una nervatura coerente nell'insieme degli elementi che coinvolgono la messa in scena di un testo drammatico, una visio-

ne d'insieme, unitaria, che solo il regista, attraverso una sua idea del testo prescelto, interpretando la concezione del drammaturgo, può dare, catturandone gli intenti creativi. Tuttavia, nonostante la scelta di autori e testi rivoluzionari, nonostante la collaborazione di Osanai, che concepiva la regia in modo moderno, la troupe del Jiyū gekijō di attori kabuki e di *onnagata*, imponeva restrizioni nella scelta del repertorio e limiti nell'interpretazione scenica.

Ciò nondimeno – a differenza del Bungei kyōkai che aveva avviato la formazione di nuovi attori per il nuovo teatro nella convinzione di Hōgetsu che da giovani dilettanti potessero nascere le nuove leve dell'arte attoriale per il teatro all'occidentale – Osanai sceglie di rivolgersi ad attori professionisti con vantaggi e limiti, di cui egli stesso era consapevole: già dotati di una loro solida formazione e addestramento alle arti, pur versatili sia sul piano dell'eloquio che del movimento scenico, pur armati delle migliori intenzioni nel senso della sperimentazione, avevano comunque un'impostazione di corpo e voce che era quella del kabuki, e i ruoli femminili erano ricoperti da *onnagata*. Osanai in questa fase sottolinea e si concentra dunque sull'assoluta supremazia e priorità del testo drammatico, sulla novità sul piano drammaturgico, ponendo in secondo piano le caratteristiche e qualità degli interpreti che quei testi avrebbero dovuto mettere in scena.

E in effetti la scoperta di Ibsen e della sua drammaturgia desterà profonda impressione e susciterà enorme interesse nei giovani intellettuali del periodo, attirando la massima attenzione sulla figura e sull'opera del norvegese. Portato per la prima volta sulle scene da Hanabusa Ryūgai 花房立外 (1872-1906) con un adattamento di un *Nemico del popolo* nel 1902, Ibsen intraprenderà l'ascesa in Giappone l'anno della sua morte. Nel 1907 infatti nasce lo Ibsen kai composto da intellettuali e dagli esponenti di spicco del naturalismo giapponese (*shizenshugi* 自然主義): Yanagita Kunio 柳田国男 (1875-1962), Iwano Hōmei 岩野泡鳴, Shimazaki Tōson, Tayama Katai 田山花袋, Masamune Hakuchō 正宗白鳥, Tokuda Shūsei 徳田秋声 ecc. e lo stesso Osanai. Da questo momento Osanai proclama l'aspirazione a un “teatro vivente” («L'arte che noi studiamo vogliamo che sia la vita stessa»).

In particolare la posizione dello scrittore-artista nei confronti

dell'umana esistenza e della società, la struttura del dramma condensata e compressa nelle tre unità, la descrizione realistica, la tensione nei dialoghi, la coscienza sociale manifestate dall'esempio di Ibsen destano ammirazione non solo degli scrittori ma degli intellettuali tutti. Al contempo i gruppi femminili, come il movimento della rivista «Seitō» 青鞮, si appellano alle figure di Nora e di Hedda Gabler per affermare le rivendicazioni di liberazione del movimento femminile.

#### IL TEATRO DELL'ARTE: IL GEIJUTSUZA DI SHIMAMURA HŌGETSU E MATSUI SUMAKO

Nel frattempo, nel 1913, dopo il repentino scioglimento del Bungei kyōkai, travolto dallo scandalo della relazione tra il regista Shimamura Hōgetsu (sposato e con figli) e l'attrice Matsui Sumako, i due, resisi indipendenti, fondano una propria troupe, il Geijutsuza 芸術座 (Teatro dell'Arte).

Sotto la guida di Hōgetsu, Matsui Sumako e l'attore Sawada Shōjirō portano al successo una riduzione da *Resurrezione* di Tolstoj, *Salome* di O. Wilde (con coreografia dell'italiano Giovanni Vittorio Rosi), *Casa di bambola* e altri lavori. Grazie alle canzoni inserite negli spettacoli (la popolarissima “canzone di Katjusha” in *Resurrezione*, ma anche la “canzone della gondola”, su testo di Yoshii Isamu) 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. Se fino ad allora i saggi del Bungei kyōkai e gli spettacoli del Jiyū gekijō avevano sempre attratto l'attenzione di una cerchia limitata, rappresentata da giovani, studenti, intellettuali, studiosi e appassionati di teatro, per la prima volta gli spettacoli di drammaturgia in traduzione si rivolgono a una platea assai più vasta conquistando proprio grazie alle canzoni, che vanno sulla bocca di tutti, si registrano in disco e poi sono trasmesse dalla radio, una diffusione ben più ampia.

La morte di Hōgetsu, per un'improvvisa complicazione dell'influenza spagnola, e il tragico suicidio di Matsui Sumako, impic-

immagine?



*Fukkatsu* (Resurrezione), *Geijutsuza* (Matsui Sumako)

cati alcuni mesi dopo, sconvolta dalla morte di lui al ritorno dal fallimento della sua interpretazione in *Carmen*<sup>10</sup>, pongono fine definitiva alle fortune della compagnia nel 1919.

Per una tragica coincidenza la morte di Shimamura avviene proprio mentre Sumako è impegnata nelle prove di *Sogno d'un mattino di primavera*, poema tragico di D'Annunzio (*Shunshōmu* 春曙夢 tradotto con il titolo di *Midori no asa* 緑の朝) su traduzione (con l'aiuto forse di Mori Ōgai) e regia di Osanai, per cui Osanai stesso scrive anche una canzone sulla scia del successo della canzone di Katjusha. 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 e altre: la “canzone del tabacco” (*Tabako nome nome*) che aggiungerà popolarità quasi quanto quella di Katjusha.

## 7. L'epoca Taishō, il periodo prebellico e bellico

### NUOVI GENERI: RIVISTA, COMMEDIA, OPERA E OPERETTA

Nel 1912 era iniziata l'era della "democrazia" dell'epoca Taishō: volgarizzazione e popolarizzazione del teatro e delle nuove idee, diffusione dello *shingeki* dall'intelligenza alle classi medie, albori della cultura di massa e riproduzione meccanica delle arti (fotografia, dischi, cinema, radio), potenziamento in senso imprenditoriale dell'industria dell'intrattenimento, sviluppo dei generi di spettacolo in senso commerciale e imprenditoriale sono le rapide conquiste della nuova era.

Debuttano in Giappone anche spettacoli e scuole di opera, operetta e balletto, nonché in ambito commerciale sbocciano troupes di rivista e le commedie musicali esclusivamente femminili di Takarazuka (1914) e Shōchiku kageki dan [skd] (1920)<sup>1</sup>, nonché i teatri e le commedie ero(tico)-gro(ttesco)-nonsense e d'operetta di Asakusa.

L'ingresso dell'opera nell'arcipelago risale già al 1894 quando un gruppo di stranieri dell'ambasciata austro-ungarica in Giappone rappresentò il *Faust*. Nel 1903 si ha la prima opera eseguita da giapponesi, l'*Orfeo e Euridice* di Gluck presso l'Università delle arti di Tōkyō e a questo seguono le prime opere composte da giapponesi come *Tokoyami* di Tōgi Tetteki e *Hagoromo* 羽衣 di Komatsu Kōsuke 小松耕輔 (1884-1966) ma sono prove ancora inevitabilmente piuttosto immature. È nel periodo Taishō con gli spettacoli al Teikoku gekijō (Teigeki *opera*) e l'opera di Asakusa (Asakusa *opera*) che si ha un'allargamento del pubblico e una certa risonanza con la nascita di un pubblico di fan appassionati

che vengono appellati con il soprannome di *peragoro*. Ad Asakusa prevalgono le operette come *Paradiso e inferno*, *Boccaccio*, *Le campane di Corneville*, e gli adattamenti di *Carmen*, la *Traviata* o altro ma la stagione fulgida finisce tra le rovine e le ceneri del terremoto del Kantō. Solo nel 1934 riaffiora l'interesse con la nascita del gruppo fondato da un tenore di padre scozzese, Fujiwara Yoshie 藤原義江 (1898-1976), che assumerà il nome di Fujiwara kagekidan. Questi, dopo l'esperienza a Asakusa e un soggiorno di studio anche in Italia, nel 1920 inizia un'attività ampia all'estero e in Giappone con una vera produzione di teatro musicale in patria, e avvia collaborazioni con Yamada Kōsaku 山田耕筰 (1886-1965) che a sua volta compone varie opere. Nel dopoguerra sia il Fujiwara kagekidan che altre compagnie, pur senza palcoscenici stabili fino alla nascita del nuovo teatro nazionale, Shinkokuritsu gekijō, conducono un'attività intensa fino al boom dell'opera, italiana innanzi tutto, negli anni recenti con visite periodiche dei nostri teatri lirici. Al contempo dall'opera ispirata a *Yūzuru* 夕鶴 (La gru della sera, 1949) di Kinoshita Junji, musicata da Dan Ikuma 團伊玖磨 (1924-2001), a Shimizu Osamu 清水脩 (1911-1986), anche lui discendente di una famiglia di musicisti del *bugaku*, celebre per le sue composizioni corali, che riprende lo *Shuzenji monogatari* (1954) dallo *shinkabuki*, al *Kinkakuji* 金閣寺 di Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 (1929-1997) mutuato dal romanzo di Mishima, alla rivisitazione della vendetta dei quarantasette *rōnin* nel *Chūshingura*, su musica di Saegusa Shigeaki 三枝成彰 (n. 1942) e testo di Shimada Masahiko, o altri lavori e compositori, anche in Giappone fiorisce un repertorio di teatro musicale che spesso sceglie soggetti giapponesi.

Nel campo dei teatri di intrattenimento e rivista che sorgono via via a Tōkyō nel quartiere di divertimenti di Asakusa ma anche nei grandi teatri di Tōhō e Shōchiku, spiccano le figure di artisti intrattenitori, attori-cantanti comici come Enoken エノケン (Enomoto Ken'ichi 榎本健一, 1904-1970) e Furukawa Roppa 古川ロッパ (古川緑波 1903-1961). Il primo, orfano e monellaccio, debutta giovanissimo nel canto e poi si avvia a divenire comico dalla *verve* incredibile, principe del *nonsense*, piccolo di statura ma con agilità e destrezza di una scimmia, ottimo cantante (incide molti

dischi); il secondo invece di nascita nobile, ma figlio cadetto, ha una formazione colta alla Waseda e diviene redattore nella rivista «Bungei shunjū» diretta da Kikuchi Kan, ma da dilettante con l'aspetto di intellettuale occhialuto dalla parola forbita e ironica e voce stentorea si lancia già maturo nel teatro nel 1932 dapprima come imitatore (di cui rappresenta un pioniere in Giappone)<sup>2</sup>, poi in ruoli comici tra i più vari. L'uno, idolo della città bassa, dei quarteri popolari, con la sua compagnia s'inserisce nel mondo vario e multicolore di Asakusa, dell'avanspettacolo e della rivista, con numeri, ballerine, giocolieri e altro, interpreta opere e operette, commedie, musiche e canzoni, si lega alla Shōchiku e esordisce presto anche nel cinema con serie che l'hanno per protagonista anche nel titolo “Enoken” (come il nostro Totò) per lo più musicali<sup>3</sup>, appare anche con Roppa dal dopoguerra e con Yanagiya Kingorō nel 1953 a costituire il grande trio della comicità. L'altro, invece, con un pubblico più intellettuale dei colletti bianchi della città alta, si esibisce a Asakusa ma lavora anche con Shōchiku per poi legarsi stabilmente con Tōhō, dove collabora con Kikuta Kazuo 菊田一夫 (1908-1973) – aspirante poeta che diventerà il drammaturgo di massimo rilievo nell'ambito del teatro d'intrattenimento, di musical e sceneggiatore televisivo – in commedie del *nonsense* e musicali, in parodie di classici come il *Chūshingura*, fonda sue compagnie, guarda a Chaplin e a Harold Lloyd con i suoi occhialini, incide dischi con canzoni umoristiche, trasmissioni in radio con imitazioni e interpreta film, anche se nel dopoguerra si avvierà verso una parabola calante. Si consolida grazie a questi due artisti e a una moltitudine di altri che ronzano loro intorno in Giappone il genere della commedia, che aveva esordito a Ōsaka nel 1904 con i fratelli Soganoya ma che ora appare trionfante a Tōkyō, anche durante la guerra.

Nell'ambito della rivista, tutt'oggi in auge tra un pubblico in assoluta prevalenza femminile, è il Takarazuka kagekidan, fondato nel 1914 nel Kansai dall'imprenditore delle linee ferroviarie Hankyū, Kobayashi Ichizō 小林一三 (1873-1957), che dopo aver costruito nella città di Takarazuka una stazione di bagni termali vi costruisce un teatro e sceglie di investire nella creazione di un gruppo femminile in cui lo scopo educativo si congiunge con

il divertimento. Le ragazze, dopo severissima selezione tra un numero ancor oggi elevatissimo di aspiranti, vengono formate a canto, ballo (occidentale e giapponese), recitazione e ogni arte necessaria alla esibizione in spettacoli di rivista che tuttora contano un repertorio vasto e consolidato spaziante tra i soggetti più disparati per lo più tratti da altri generi e adattati, sia europei, sia giapponesi (molti in epoca bellica di incoraggiamento per le truppe), tratti dall'opera lirica o di soggetto storico, ai manga per ragazze (*shōjo manga*) o ad altro. Il primo grande successo, che dà una svolta in tal senso, è la rivista *Mon Pari* モン・パリ (1927) e nel dopoguerra il secondo, ancor più strepitoso, è senza dubbio *Berusaïyu no bara* ベルサイユのばら (Le rose di Versailles, 1974) con protagonista la regina Marie Antoinette e un amante: storie prevalentemente romantico-sentimentali, con numeri di canto, danza e altro indirizzate al pubblico femminile giovane e non più. Le ragazze della troupe, che conducono la loro vita presso la sede in forma collegiale, sono divise in gruppi che allestiscono spettacoli distinti e nel corso della formazione vengono indirizzate a seconda delle propensioni, fisiche e vocali, verso ruoli maschili o femminili. Le interpreti dei ruoli maschili in particolare sono *star* oggetto di fanatica ammirazione da parte delle ammiratrici fino al ritiro dalle scene che, in genere, avviene per rendersi indipendenti o approdare a un buon matrimonio. Gli spettacoli costituiti da successioni di numeri di esibizione di ciascuna protagonista o di gruppo, quasi a mo' di saggio, sono di solito coronati da scene di danze collettive con proflui di lustrini, paillettes, piume e pizzi, decori scintillanti petali di fiori e piogge di stelle, in un balenio di gusto kitsch e in danze in linea per la gioia del pubblico di appassionati/e.

A differenza di Takarazuka, l'skd che nasce sulla scia nel 1920 a Ōsaka e nel 1928 a Tōkyō, più che ai ritmi del valzer d'atmosfera europea guarda al tempo del jazz di ascendenza americana; alla regia di Shirai Tetsuzō 白井鐵造 (1900-1983), che formatosi a Parigi scrive l'inno di Takarazuka (*Sumire no hana saku koro* すみれの花咲く頃 “Quando fioriscono le violette”, dall'originale di Franz Doelle) e produce circa duecento lavori e molte coreografie, contrappone le regie di Aoyama Sugisaku 青山杉

作 (1889-1956) reduce del glorioso Tsukiji shōgekijō. Nel 1928 SKD lancia una stella che sarà, fino al ritiro nel 1942, idolo di studenti e ragazze, Mizunoe Takiko 水の江瀧子 (soprannominata Tākī, 1915-2009), la “bellezza in abiti maschili”, che con il taglio alla maschiotta, lo stile degli abiti, propone un'immagine femminile inedita e la proietta verso una popolarità nazionale anche nell'ambito pubblicitario.

#### IL BALLETO E LA DANZA MODERNA

Un ruolo speciale nel radicamento e insegnamento di opera<sup>4</sup> e balletto gioca l'italiano Giovanni Vittorio Rosi (1867-?), allievo del celebre Enrico Cecchetti, chiamato nel 1912 da Londra al Teikoku gekijō, il più imponente e lussuoso teatro in stile occidentale sorto nella capitale nel 1911. Il maestro italiano realizza presso il Teikoku gekijō la prima scuola di balletto, avvia l'insegnamento di queste arti in Giappone, anche se poi, resosi indipendente al Royal kan Akasaka per opera e operetta, vedrà fallire la sua impresa 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 danza moderna, dai coniugi Takata Masao 高田雅夫 (1895-1929) e Seiko せい子 (1900-1977) a Ishii Baku 石井漢 (1887-1962).

In effetti in Giappone il trapianto del balletto viene quasi subito seguito in rapida successione dall'importazione della danza moderna, senza che il primo potesse essere metabolizzato: anche se l'una si propone come contestazione e negazione dell'altro, pur dissonanti sono entrambi percepiti come due universi inediti e assai distanti dalla tradizione nazionale eppure affascinanti per la visione giapponese dell'arte della danza e del corpo.

La prima rappresentazione di balletto risale al 1916 con la visita in Giappone della ballerina russa Elena Smirnova ma è l'apparizione nel 1922 di Anna Pavlova che desterà grande impressione e infinite suggestioni. Tuttavia, dopo l'arrivo di alcune insegnanti russe, il balletto accademico in Giappone 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 ecc.) e compagnie professionistiche di livello via via più elevato. Queste porteranno poi all'ascesa di ballerini di fama internazionale come la ballerina Morishita Yōko 森下洋子 (n. 1948), che danzerà anche con Nureev o per Bédart, e poi in anni recenti la ballerina Yoshida Miyako 吉田都 (n. 1965), il ballerino Kumakawa Tetsuya 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, mentre altre giovani promesse si segnalano per eccellenza in competizioni internazionali come il Prix de Lausanne.

Molti tra gli allievi formati alla rigida scuola di Rosi, bruciati dal sacro fuoco dell'arte di Tersicore, non demordendo, si rivolgeranno verso la Germania e l'America diventando i nuovi coreografi del Giappone nel segno della danza moderna, o alimenteranno il successo dell'opera di Asakusa come coreografi fino al suo svanire con il grande terremoto e incendio che distrugge Tokyo. Da annoverare tra questi pionieri è Ishii Baku che, formatosi al balletto sotto la guida di Rosi, dopo essersi recato in America e Europa e aver subito l'influsso della *Neue Tanz* in Germania, dell'euritmica di Dalcroze, dal 1916 crea lavori creativi e una “poesia danzata” che viene stimolata in maniera varia dal compositore Yamada Kōsaku e da Osanai Kaoru<sup>5</sup> e diverrà a sua volta maestro di artisti come Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010). Analogamente, Takada Seiko, recatasi in America e Europa nel 1922, anche dopo la morte del marito intraprende in Giappone la diffusione della danza in stile occidentale fondando una scuola molto feconda. Nella cerchia dei suoi allievi si conta Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900-1977), che con la moglie Miya Misako 宮操子 (1907-2009) studierà in Germania sotto la guida di Mary Wigman e porterà in Giappone la *Neue Tanz* di scuola tedesca, e tali stimoli si dirameranno, tramite allievi, fino anche a Hijikata Tatsu-

mi. Ma emergono anche figure isolate come Itō Michio 伊藤道郎 (1893-1961) che troverà il successo in America.

A sforzarsi di vivere con il corpo le espressioni di sentimenti delicati o potenti ma soprattutto più variegati, non più solo la bellezza, ma anche tristezza e bruttezza, e perfino sofferenza, strazio, angoscia, turpitudine, attraverso tecnica coreutica, procedimenti e innovazioni ardite basate sulla dinamicità, per dare vita a corpo e spazio tramite povertà e semplicità nei costumi di scena, mirando a creazioni scultoree più che pittoriche, orientandosi all'invenzione e sviluppo di nuovi movimenti, una nuova tecnica del corpo è proprio la *modern dance* d'oltremare. A partire dalla *Neue Tanz* in Germania o dall'America, emergono artisti e creazioni che intraprendono anche combinazioni con il balletto, procedono a congiunzione e fusione tra classico e *modern dance* e coreuti che padroneggeranno le tecniche di entrambe le scuole. Da tali presupposti, attraverso la progressiva cancellazione di vincoli rappresentati da stile (*kata*) e personaggio (ruoli), ci si orienta verso un'espressione personale più "naturale", o verso direzioni in cui si immagina di esprimere le proprie emozioni senza impersonare un personaggio, dando voce al sé anche tramite l'affiorare del subconscio. In Giappone, da un impulso cosciente di ribellione, lungi da forme e stilemi simmetrici, limpidi ma rigidi come cristalli della tradizione del balletto accademico, lungi dalle estetiche del *nō* o del kabuki, scaturiscono via via movimenti e dinamiche più liberi e individuali su cui si intesseranno *modern dance*, *shinbūyō*, *post modern dance*. Si abbandona anche il legame con la parola e con il racconto, che nella danza tradizionale giapponese era vincolo stringente e irrinunciabile, e pure suggestivo.

Anche il rapporto dialettico con la musica di accompagnamento, che Mary Wigman in Germania o Doris Humphrey in America avevano quasi eliminato, pone ora l'accento sul ritmo all'interno del corpo, nel tentativo di far percepire vitalità e ritmicità che pulsa e scorre al suo interno, nello sforzo di farne la forza propulsiva, il motore del movimento.

### Da Ibsen e la stagione naturalista ad altri influisi

Oltre alle compagnie, ai piccoli e grandi teatri, ai fermenti di eventi e ideologie provenienti dall'Europa (naturalismo, umanitarismo populista, razionalismo, socialismo idealista ecc.), dopo un lungo processo di maturazione nell'assorbire tecniche e concezioni stranieri, sul piano letterario il periodo vede fiorire una grande mole di testi drammatici di autori giapponesi che saranno interpretati dagli attori di scuola occidentale e da grossi nomi del kabuki, pièces che comunque guardano in maniera evidente ai modelli del dramma moderno d'oltremare. Molti sono gli scrittori che scrivono sotto la forte impressione della visione di *John Gabriel Borkman* di Ibsen, da Iwano Hōmei a Mayama Seika, da Nakamura Kichizō 中村吉藏 (1877-1941) a Kinoshita Mokutarō 木下幸太郎 (1885-1945), da Kikuchi Kan 菊地寛 (1888-1948) a Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), tra figure femminili come Nora di *Casa di bambola* o dilemmi e conflitti interiori e angosce laceranti sulle conseguenze di vizi, colpe ed ereditarietà come in *Gli spettri*.

Dall'imitazione di Ibsen nascono dunque gli *shakaigeki* 社会劇 (drammi sociali) di Nakamura Kichizō, Mayama Seika e altri. Su suggestioni da Maeterlinck o Schnitzler nascono i *jōchōgeki* 情調劇 (drammi di atmosfera) di Kubota Mantarō o dello hofmannsthaliano Kinoshita Mokutarō, con lavori come *Izumi somemomomise* 和泉屋染物店 (1911) che, tramite travagliate vicende familiari, fanno rivivere con delicatezza e nostalgia le atmosfere di Edo, lo spirito popolare autentico più schietto e generoso ma in via d'e-

stinzione dei quartieri della città bassa.

Ma molti dei drammaturghi più in vista del periodo sono anche grandi firme della letteratura: come dimostrano le prove più singolari di scrittori quali Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976), con lavori come *Sono imōto* その妹 (La sua sorella minore, 1915) che dipinge la situazione senza uscita e le traversie di un giovane artista pittore, divenuto cieco in seguito alla guerra, e della sorella che lo accudisce; Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965), con *Hōjōji monogatari* 法成寺物語 (Storia del tempio Hōjō, 1915) che, con vaghe suggestioni dalla *Salome* di Wilde, in un'ambientazione storica classica racchiude in nuce mille spunti dell'universo creativo che svilupperà nella sua narrativa, amore per la suspense e un rapporto uomo-donna sempre speciale, un estetismo e antinaturalismo che esaltano l'arte e l'artista; come Yamamoto Yūzō 山本有三 (1887-1974) 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, conflitti generazionali e il peso opprimente della famiglia per i giovani e le loro aspirazioni di vita, di amore, di arte, difficoltà sopportazioni e sofferenze delle don-

ne messe duramente alla prova dai vincoli familiari, da discriminazioni, dagli eventi storici, dai drammi familiari e privati. Si fa poi strada una pittura dei caratteri che si amplierà a dipingere la psicologia dei personaggi.

Un altro versante di ispirazione per gli artisti della cosiddetta corrente estetista, in contrapposizione ai naturalisti che guardano con ammirazione a Ibsen, è rappresentato ad esempio dal teatro irlandese, con John Millington Synge (1871-1909) o William Butler Yeats (1865-1939), nelle matrici di recupero delle tradizioni folkloriche, nel gusto per antiche leggende e miti popolari, nella ricerca delle radici del rinascimento irlandese, intriso di poesia tardoromantica di ispirazione mitologica, ispirato ai miti fondanti della cultura celtica, che con Yeats compiono un percorso di rarefazione e di estraniamento per approdare a un universo ripiegato e immaginifico, che lo avvicinerà anche al *nō*. A questi modelli si rivolge ad esempio Kume Masao 久米正雄 (1891-1952), che compone i suoi drammi in gioventù, o ancora Kikuchi Kan quando riscrive e adatta *Il ritorno del figlio prodigo* (1905) di St. John Hankin nell'atto unico *Chichi kaeru* 父帰る (Il papà torna) pubblicato nel 1917 e rappresentato nel 1920 grazie all'interpretazione di Ichikawa Ennosuke. Il che lo porta al successo. Il ritorno di un padre, fuggito di casa, a distanza di vent'anni mette in subbuglio la famiglia, tra madre e fratelli minori che vorrebbero riaccoglierlo e il primogenito che con il suo lavoro e mille sacrifici ha mantenuto la famiglia e non può perdonare la sua scomparsa: il padre, comprendendo i suoi sentimenti, riparte, ma alla fine, davanti allo strazio della

madre, anche il primogenito con il fratello minore lo rincorrono per riportarlo a casa. Il dramma si chiude senza chiarire se il padre potrà davvero tornare, ma nella versione rappresentata da Ennosuke si sceglie il lieto fine.

Intanto, sull'eco e sui clamori destati dalla rivoluzione russa e stimolato dallo sviluppo dei movimenti sindacali e proletari, a partire dal 1919 e con più intensità nel 1923, si profila all'orizzonte anche il *puoretaria engeki* (teatro proletario).

### Osanai Kaoru: regia e scrittura

Anche alla luce dell'esperienza, successi e fallimenti del Jiyū gekijō, appare evidente che due erano le strade percorribili nell'affermazione dei principi di un dramma moderno: la prima consisteva nel concentrarsi sulla continuità con le forme di teatro preesistenti e, censurandone gli aspetti premoderni, costruire un teatro che ne superasse le debolezze strutturali sul piano della drammaturgia; la seconda via, costruire un dramma moderno sulla premessa della stigmatizzazione delle forme teatrali del passato in quanto sistema incompatibile, da una posizione dunque di negazione totale e di aperta opposizione. Osanai Kaoru, anche in dibattiti con altri uomini di teatro, in questa fase intermedia sembra assumere ora l'una ora l'altra oscillando tra le due posizioni estreme. Inutile dire che in assenza di attori adeguati, di interpreti animati da passione, propensione e aperta disponibilità a partecipare a un nuovo teatro, è impossibile per un direttore di scena da solo concretizzare le proprie idee, principi o ideali sulla scena. E, d'altro canto, per attori come Sadanji si era aperta anche la possibilità di cimentar-

si in drammi nuovi anche all'interno del sistema di produzione di una grande impresa come la Shōchiku. In questa fase Osanai dunque alterna a dibattiti intensi scritti teorici sul teatro e sulla sua tecnica, su piccoli e grandi teatri, sulla sua esperienza e sulla regia o direzione artistica, e rivolge uno sguardo assai critico verso i gruppi esistenti: il Geijutsuza di Hōgetsu e Sumako per le concessioni alla popolarizzazione tramite le canzoni; lo Shin shakai gekidan 新社会劇団 di Nakamura Kichizō; lo Shinjidai gekijōkai 新時代劇場会 di Inoue Masao; il Kindaigeki kyōkai 近代劇協会 di Iba Takashi 伊庭孝 (1887-1937) e Kamiyama Sōjin 上山草人 (1884-1954). Quest'ultimi – Iba che poi opera nella campo del teatro musicale e lancerà l'Asakura opera, Kamiyama che si trasferirà in America e diverrà attore di cinema a Hollywood e poi in Giappone – hanno il merito di portare in scena tra il 1912 e il 1919 *Hedda Gabler* di Ibsen, il *Faust* di Goethe, *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, *Re Lear* di Shakespeare ma palesano evidenti limiti nella povertà degli allestimenti e nella scarsa preparazione degli attori che faticano a memorizzare le parti e si affidano ai suggeritori. Poi Osanai continua la scrittura per il teatro pubblicando *Daiichi no sekai* 第一の世界 (Il primo mondo, 1921) in cui affiorano, come fantasmi, stati d'animo di questa sua fase creativa ed esistenziale. Dopo opere in cui aveva rivisitato anche due personaggi del kabuki, lo *Yosaburō* (1919) tratto da *Yowa nasake ukina no yokogushi* e l'*Izaemon* (1920) da Chikamatsu, si concentra su un giovane studioso della *Divina commedia* dantesca Yamanaka che, vedovo, conduce lontano dal mondo un'umile

esistenza con la figlia e un giovane studente orfano. Ma, quando i suoi studi vengono riconosciuti e vince una borsa di studio, all'arrivo di giornalisti si rifà vivo anche un vecchio amico con la moglie (un tempo amata da Yamanaka) che chiede di far sposare il proprio figlio con la figlia. I due già si amano e Yamanaka acconsente ma lo studente, che a sua volta l'amava in segreto, parte: Yamanaka, tagliato ogni vincolo, ogni "regola" del mondo umano, può avviarsi così verso la dimensione dell'"eternità".

In questa fase dunque, nel profilarsi all'orizzonte di grandi imprese di produzione e grandi palcoscenici, e nella difficoltà di reggere compagnie di sperimentazione senza i necessari capitali o senza concessioni al teatro commerciale o popolare, come sottolinea Akita Ujaku 秋田雨雀 (1883-1962), per realizzare nuove imprese ad artisti/operatori di teatro come Osanai non sembra prospettarsi che l'alternativa tra: procedere solitari per la propria via tenendosi distanti dai "capitalisti di oggi", oppure entrare tra i "capitalisti" e convincerli dall'interno alla sperimentazione di un teatro innovativo. Ma, nel primo caso, nell'intento di combatterli non si hanno armi adeguate e, nel secondo, nel lottare dall'interno per convincerli, c'è il rischio di veder scemare via via le proprie energie: e in questo dilemma o si rimane inerti/inermi o ridotti a condurre un'esistenza di povertà.

In questa situazione di *empasse* tuttavia accade una svolta che Akita sembra presagire.

## IL PICCOLO TEATRO DI TSUKIJI: LO TSUKIJI SHŌGEKIJŌ

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 (se si esclude la sala di sperimentazione, ma non aperta al pubblico, del Bungei kyōkai), il Piccolo Teatro di Tsukiji, dotato degli apparati scenotecnici più avanzati con il *kuppel-horizont* e un palcoscenico polifunzionale. Il conte Hijikata, costretto dal terremoto a un improvviso rientro dal suo viaggio a Berlino ove aveva avuto modo di vedere il “teatro da camera” di Max Reinhardt, finanzia con i soldi destinati al suo soggiorno europeo la costruzione del teatro e convince Osanai, trasferitosi a Ōsaka in seguito alla catastrofe, a entrare nell'impresa organizzando la compagnia su nuovi presupposti. Una “sala di sperimentazione” o “laboratorio di teatro” che intende rivolgersi a un pubblico nuovo soprattutto di giovani studenti, formare nuovi operatori di teatro all'interno di una “comunità” – in cui ogni ruolo partecipa a genesi, prove e realizzazione degli spettacoli condividendo tutti i momenti di vita, dalla formazione e training degli attori alla ginnastica e danza ritmica di Dalcroze, alla recitazione, dall'addestramento ad abitudini, costumi, gesti e vita all'occidentale (anche tramite la visione di film) – organizzando palco, platea e biglietti senza gerarchie o distinzioni di classe, su un palcoscenico costruito e concepito secondo i criteri più aggiornati e funzionali.

Sotto la direzione artistica di Osanai e Hijikata si raccoglie dunque un gruppo articolato di tecnici specializzati: Aoyama Sugisaku per la regia, Wada Sei 和田精 (1893-1970) come tecnico del suono, attori come Shiomi Yō 汐見洋 (1895-1964), Tomoda Kyōsuke 友田恭助 (1899-1937), Asari Tsuruo 浅利鶴雄 (1899-1980) e altri che verranno formati, tra cui agli inizi due sole donne Yamamoto Yasue 山本安英 (1902-1993) e Tamura Akiko 田村秋子 (1905-1983), secondo le prospettive più innovative, che escludono però l'autore drammatico (previsto invece dal mondo teatrale della tradizione). Inizia così una grande stagione di “teatro moderno” che dura solo cinque anni ma che vede la rappresentazione di un'enorme mole di

testi (circa centoventi pièces) direttamente importati dall'Europa, dall'America o di autore giapponese. Gli spettacoli venivano via via allestiti a ritmo impressionante, all'inizio con cinque giorni di spettacolo, due di pausa e poi una nuova produzione, poi con altre formule e calendari, con tournées nelle province, con spettacoli anche al Teikoku gekijō, con rappresentazioni destinate ai ragazzi, con partecipazione ai primi radiodrammi o a film.

A Tsukiji, con le innovazioni delle scenografie costruttiviste di Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), che portava le novità dell'avanguardia dadaista con il gruppo MAVO e innumerevoli accorgimenti tecnici, continuano a essere proposti lavori dei già noti Shakespeare (*Il mercante di Venezia*, *Giulio Cesare*, *Sogno di una notte di mezza estate* ecc.), Ibsen (*Spettri*, ma soprattutto *Peer Gynt*) e Čechov (*Le tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*, *Zio Vanja* ecc.), Gor'kij (*L'albergo dei poveri*), Strindberg (*Temporale*, *La signorina Julie* e altro), ma non mancano nuove acquisizioni, dall'espressionismo tedesco con Georg Kaiser (*Dalla mattina fino a mezzanotte*) a Wedekind (*Risveglio di primavera*), Eugene O'Neill, il nostro Pirandello, con *Sei personaggi in cerca di autore* che incappa nella censura e viene rappresentato in forma riservata agli associati, Toller, Romain Rolland, Karel Čapek, George Bernard Shaw e molti altri.

Nel 1924 però il programma inaugurale raccoglie drammi di indirizzo affatto diverso: da un lato, *Il canto del cigno* di Čechov, a rispecchiare l'ammirazione di Osanai per Stanislavskij e Dančenko e il Teatro d'Arte di Mosca; dall'altro *Battaglia navale* di Reinhard Goering, che rivela gli interessi del giovane regista Hijikata per le avanguardie europee, l'espressionismo tedesco o Mejerchol'd. In realtà nelle oscillazioni tra i due poli è soprattutto grazie alle predilezioni di Hijikata 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 romantica, bensì il meccanismo drammatico si focalizza sulle masse, su individui anonimi trasformati, in guerra o nel lavoro, in moltitudine anonima, come in *Battaglia navale*. D'altro canto, gli spettacoli ispirati al Teatro d'Arte di Mosca sono riprodotti con meticolosa fedeltà da Osanai anche tramite consultazioni via lettera con Stanislavskij stesso.

Nel proclama del teatro Osanai aveva escluso recisamente la rappresentazione di drammi d'autore giapponese, affermando interesse solo per il "teatro in traduzione" e sottolineando il valore "teatrale" e non "drammaturgico" dell'attività della compagnia. Di fatto Osanai guarda ancora, come sempre, oltremare, dichiarandosi apertamente indifferente verso l'immatura drammaturgia nazionale e, solo più tardi, in una seconda fase, il Piccolo di Tsukiji metterà in scena anche testi di autori giapponesi, come *En no gyōja 役の行者* di Tsubouchi Shōyō, che sarà anche lo spettacolo con maggiori repliche e successo, *Hōjōji monogatari* di Tanizaki Jun'ichirō, *Aiyoku 愛欲* (Concupiscenza, 1926) di Mushanokōji Saneatsu<sup>6</sup>, con lo scandaglio sui sentimenti più cupi in un triangolo tra un pittore gobbo, la moglie e il fratello di lui. Ma anche inscena riproposizioni dal repertorio del kabuki con *Kokusen'ya kassen*<sup>7</sup> di Chikamatsu in versione riveduta e adattata da Osanai stesso (fascinazione per il kabuki stimolata dalla visita in Unione Sovietica) ma con regia di Hijikata, nell'intento di valorizzare la spettacolarità del kabuki, la musica orientale, la danza, acrobazie, *mie* e gestualità dei burattini. E infine l'ultimo allestimento prima della morte improvvisa di Osanai è *Banshun sōya 晩春騷夜* (Notte tempestosa di tarda primavera) di Ueda (Enchi) Fumiko 円地文子 (1905-1986), l'unica donna che scrive sotto la sua guida e poi diverrà affermata scrittrice. Per questi spettacoli, di più facile interpretazione per gli attori, Osanai raccomanderà in maniera incessante «Non cantare, recita. Non danzare, muoviti» fuggendo il timore di ricadere negli stilemi di recitazione e gestualità del kabuki. Tuttavia l'affermazione di Osanai di drastica indifferenza per la "letterarietà" dei testi di produzione nazionale scatena polemiche, viva indignazione e critiche dei drammaturghi stessi, in particolare Kikuchi Kan, Yamamoto Yūzō e Kishida Kunio 岸田国士 (1890-1954), espresse nel numero di luglio della rivista «Engeki shinchō» 演劇新潮 nel 1924.

Da questo nasce un dibattito che ha tra l'altro il pregio di stimolare orgoglio e creatività negli autori giapponesi. Se quest'ultimi evidenziano nei lavori del nuovo teatro l'incoerenza sostanziale tra produzioni alquanto disparate e in contraddizione estetica l'una con l'altra, o l'inaffidabilità delle traduzioni dei testi stranieri pro-

posti con frequenti errori, da parte sua Osanai, che mira ad affermare ragione d'essere, identità e sufficiente autonomia alla figura del regista teatrale, giustappone con altrettanto vigore non il tema della letteratura drammatica, quanto l'importanza dell'allestimento, della sua messinscena. Ma l'indirizzo del Piccolo, che tendeva a importare, tradurre e assimilare, con affanno ma il più fedelmente possibile, quanto viene dall'Europa, spesso senza discriminare tra posizioni antitetiche o in difficile convivenza tra loro, tale sincretismo – che aveva caratterizzato tutto il periodo Meiji – pur ambiguo e contraddittorio, ora rivelava strumenti più affinati e maturi. Lo Tsukiji fu comunque una formidabile fucina di produzioni ma anche di formazione e addestramento per tecnici e operatori di teatro, per attori e artisti che in molti casi alimenteranno le nuove formazioni teatrali coeve e future ma anche il cinema (il primo film sonoro giapponese, *Reimei 黎明*, del 1927, della Shōchiku fu realizzato proprio da attori della compagnia). La dicotomia tra modi di vedere il teatro antitetici sfumò ma, con la scomparsa della presenza catalizzatrice di Osanai nel 1929 e sotto la pressione interna del movimento marxista e di tensioni accumulatesi nel tempo, il Piccolo si frantumerà in più frange.

#### IL TEATRO PROLETARIO E IL PERIODO BELLICO

Il Giappone proseguiva la sua forsennata rincorsa verso la modernizzazione e, per difendersi, affermarsi e competere con le potenze occidentali, attraversa e sopporta sacrifici immani e una sequenza di guerre che si succedono a intervalli di una decina di anni o poco più: la guerra sino-giapponese nel 1894-1895, la guerra nippo-russa nel 1904-1905, l'intervento in Siberia nel 1918, la seconda guerra nipponcina e l'occupazione della Manciuria nel 1937, fino alla catastrofe del secondo conflitto mondiale con la guerra del Pacifico nel 1941. A riportare il teatro a confronto con la realtà sociale, politica ed economica del presente, a misurare le ideologie di derivazione occidentale con la situazione interna, peculiare dell'arcipelago, è infine il *puroretaria engeki* (teatro proletario), movimento che accoglie fermenti, sperimentazioni, elaborazioni teoriche e sceniche

**Parola e realismo, impegno e arte**

Tra coloro che avevano reagito alle dichiarazioni di Osanai, Kishida Kunio 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 e godibilità sofisticata dei dialoghi, scioltezza e spirito della conversazione. Sempre nell'ambito di una scrittura teatrale di mera parola, Kishida dissipa l'oscurità, la pesantezza plumbea del nord Europa, disperde le cupe nebbie e l'atmosfera opprimente, fatale e oscura, delle drammaturgie nordica, scandinava, belga, tedesca o russa, svelando al pubblico giapponese la freschezza nuova e l'arguzia, la leggerezza un po' frivola e un po' romantica del teatro francese dai dialoghi di sottile sensibilità e ironia. Sotto l'impressione degli spettacoli al Vieux-Colombier di Copeau egli dischiuderà nuovi orizzonti riuscendo ad esprimere, oltre a un gusto, una sua visione dolcemente poetica. Con *Chiroru no aki* チロルの秋 (Autunno in Tirolo, 1924), *Kami fūsen* 紙風船 (Palloncino di carta), *Ushiyama hōteru* (Hotel Ushiyama, 1929), *Sawa shi no futari musume* 沢氏の二人娘 (Le due figlie del signor Sawa, 1935), segna una stagione di scandaglio psicologico e pittura d'ambiente da medio-alta borghesia.

Tuttavia, nonostante i precoci tentativi di poesia drammatica di Kitamura Tōkoku, di Kōda Rohan o di Shimazaki Tōson, risoltisi in *lese drama*, gli adattamenti quasi accademici da testi occidentali di Kikuchi Kan, la svolta verso il dramma storico e il compromesso con il ka-

buki di Tsubouchi Shōyō, lo sviluppo originale dello *shinkabuki* (nuovo kabuki) di Okamoto Kidō, Mayama Seika e altri, i drammi rigidi e compatti di grandi conoscitori dei corrispettivi occidentali come Mori Ōgai, l'ispirazione hofmannsthaliana di Kinoshita Mōkutarō, i monodrammi – nuovi ma subito dimenticati – dei membri della corrente *Shirakaba* ecc., lo sviluppo di una "letteratura drammatica" giapponese offre esiti meno soddisfacenti di quanto non avvenga nel campo della narrativa. Anche i pochi, come Osanai, che muovono da un'esperienza vivida del palcoscenico, ricevendone continui impulsi e aspirando a quell'unità e armonia di visione che la regia può animare, nella scrittura rischiano di produrre applicazioni un po' meccaniche di teorie e ideologie elaborate in Europa e personaggi che sono prolungamento del proprio io individuale o puri strumenti di tali schemi teorici, senza giungere all'espressione di sé e della propria concezione del mondo attraverso personaggi altri da sé.

Forse sia le sperimentazioni più rappresentative dello *shingeki*, dal Bungei kyōkai al Jiyū gekijō, attraverso il Piccolo Teatro di Tsukiji fino al secondo dopoguerra, sia gli approcci più svariati con la scrittura teatrale di letterati romanzieri e poeti, fuorviati dagli isterismi della drammaturgia e dei palcoscenici europei, hanno condotto a vicoli ciechi, alla ricerca di uno spessore ideologico e di una "verità" che sulla scena non trova sostanza o che rimane estranea al territorio giapponese.

Il teatro è pur sempre importazione di ideologie, modi e storie dall'Occidente in nome di una dedizione assoluta alla causa e alle ragioni dell'arte, dimenticando però spesso il reale. In esso si manifesta una frattura tra l'io e il mondo, tra il singolo, con i suoi ideali estetici e la sua sete di individualismo, espresso nei suoi protagonisti, e la realtà frustrante di una modernizzazione illusoria.

Alcune immagini di teatro giapponese dell'epoca Taishō, che mostrano l'evoluzione del teatro verso il realismo e l'impegno sociale.

immagine?

Anche se nella maggior parte dei casi lo sbocco naturale di tali sfoghi individuali verso l'impegno o l'evasione è il romanzo, il malesere degli intellettuali delle epoche Meiji e Taishō si rivela anche nella drammaturgia. Nel testo teatrale però l'artista fatica ad esprimersi attraverso immagini distinte da sé; sembra mancargli la capacità di specchiarsi sul mondo; imprigionato in un linguaggio troppo letterario, sempre proiettato verso l'Europa, non riesce a confrontarsi con la realtà del nuovo Giappone, che intanto si fa sempre più cruenta, opprimente e contraddittoria.

immagine?

*Kaisen* (Battaglia navale), Tsukiji shōgekijō

interessanti benché precocemente recisi dal nazionalismo fascista e dal conflitto mondiale.

Questa è una svolta storica che, su presupposti dissimili da quelli dello *shingeki* e delle ideologie finora accolte dall'Europa, in maniera rivoluzionaria prospetta l'esigenza di guardare con spirito critico la modernità, la società e il mondo finora così stoicamente costruiti, avvallati o rifuggiti, aspirando a obiettivi concreti, anche esterni all'ambito roseo o disperato dell'arte, alimentati da istanze sociali e storiche precise. Il dinamismo e la forza dirompente del metodo del materialismo dialettico hanno strappato gli intellettuali dall'isolamento e dai castelli fatati dell'arte per farli urtare contro il problema politico, problema esterno al sé, avulso dai labirinti dell'individualismo e dai temi di arte e poetica finora frequentati. Il percorso ideologico degli esponenti del movimento del *puoretaria engeki* andrà dalla predominanza dei temi politici all'interesse per l'avanguardia, dal "realismo proletario" alla ricerca di un metodo critico improntato sul materialismo dialettico, per rinchiudersi infine negli schemi ideologici del modello sovietico, non trascurando neppure una dovizia di dibattiti intorno a scopi, metodi, natura e possibilità del realismo socialista e altro.

Pro e contro la visione marxista, sotto la spinta degli eventi che investono l'Europa (lo sconvolgente successo della rivoluzione russa e i fermenti del primo dopoguerra in Germania), l'emergere del teatro proletario in Giappone è rapido. Le compagnie di teatro proletario, pur con rozza o schematica semplicità, rigettando le vane sperimentazioni egocentriche destinate a un pubblico di soli letterati, risvegliano 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.

Già nel 1919 all'interno dei movimenti sindacale e anarchico si

formano i primi gruppi teatrali di lavoratori, guidati da Hirasawa, che rivendicano alla classe lavoratrice non più solo la fruizione ma anche la creazione dell'arte; ma con la sua uccisione questo movimento dilettantistico si spegnerà<sup>8</sup>. Nel 1921 la rivista «Tanemakuhito» 種蒔く人, fondata da Sasaki Takamaru 佐々木孝丸 (1898-1986) e altri, progetta, ora con strumenti più raffinati e a livello professionale, la rappresentazione dei drammi sulla rivoluzione di Romain Roland, subito bloccata dalla censura.

Nel 1923 il nascente Senkuza 先駆座 (Compagnia dei precursori) del drammaturgo Akita Ujaku e Sasaki Takamaru, con il sostegno di Shimazaki Tōson e Arishima Takeo (1878-1923), rappresenta il primo dramma proletario in cui si leggono evidenti influssi di marxismo ed espressionismo.

Ma sono solo le prime propaggini di un fenomeno che è ancora limitato a pochi intellettuali. Il grande periodo del movimento socialista inizia nel 1924, dopo il terremoto del Kantō, e si protrarrà per una decina d'anni: viene proclamata la "Federazione letteraria proletaria giapponese" promossa dalla rivista «Bungei sensen» 文芸戦線 (Fronte letterario) e viene costituito il Toranku gekijō トランク劇場, gruppo teatrale itinerante di Sasaki Takamaru, sempre presente nelle occasioni di lotta, nelle dimostrazioni, negli scioperi, nelle fabbriche. A esso partecipano tra gli altri anche alcuni attori usciti dal Piccolo Teatro di Tsukiji tra cui Murayama Tomoyoshi, pittore costruttivista di scuola tedesca e scenografo.

Nel 1925 viene fondato il Zen'eiza 前衛座 (Teatro d'avanguardia) di Murayama, Sasaki, l'attore Senda Koreya 千田是也 (1904-1994), lo scrittore Hisaita Eijirō 久板栄二郎 (1898-1976), che porta sul palcoscenico (tra gli altri) il *Don Chisciotte liberato* di Lunačarskij. In questa fase si segnalano artisti come Senda Koreya, già attore e regista al Piccolo di Tsukiji, il drammaturgo Akita Ujaku, lo scenografo Murayama Tomoyoshi, lo scrittore Hisaita Eijirō e soprattutto il drammaturgo e regista Kubo Sakae 久保栄 (1900-1958).

Intanto l'elaborazione teorica all'interno della nuova visione marxista divide gli intellettuali tra coloro che privilegiano il momento di lotta politica (*Puoretaria engeki*) e gli altri (Zen'ei gekijō 前衛劇場). Nel 1928, con la ricomposizione delle due linee nel Sayoku gekijō 左翼劇場 (Teatro di sinistra), viene costituito il Narupu ナ

ルプ (Federazione dell'arte proletaria di tutto il Giappone) che raccoglie teatri di Ōsaka, Kanazawa, Shizuoka, Kyōto, mentre opere di Murayama Tomoyoshi (*Bōryoku danki* 暴力団記, Diario di un gruppo violento, 1929)<sup>9</sup>, Miyoshi Jūrō 三好十郎 (1902-1958) e altri, oltre all'adattamento teatrale di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Enrich M. Remarque, destano vasta eco. 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, Miyoshi Jūrō, 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.

Viene costituito anche il Purotto プロット (Lega dei teatri proletari giapponesi), che sviluppa la visione del metodo dialettico materialista e la ricerca di un modo creativo adeguato. Nel 1930 viene costituita la Lega internazionale del teatro dei lavoratori (IATB). Con il passaggio alla Lega internazionale dei teatri rivoluzionari (IRTB) viene sancito il primato del "realismo proletario" (realismo socialista). Durante la guerra sino-giapponese, censura, arresti, interruzioni, perquisizioni nei teatri si ripetono sempre più insistenti e al Purotto viene impedita la partecipazione al primo congresso dell'Internazionale del 1931. Nel 1933 ormai gli spettacoli diventano impraticabili e nel 1934 il Purotto si scioglie.

Nascono il gruppo teatrale Shinkyō 新協劇団 (Nuova cooperazione), promosso da Murayama, uscito di carcere, che rappresenta opere di Kubo Sakae, Mafune Yutaka, Hisaita Eijirō, il *Faust* di Goethe, *Anna Karenina* di Tolstoj ecc., e quello di Shin Tsukiji 新築地 (Nuovo Tsukiji), attivo con testi di Miyoshi Jūrō – il dramma straziante di un pittore che affronta la perdita di tutto, il *tenkō*, la miseria, la rinuncia all'arte per curare la moglie malata, la morte di lei, sullo sfondo della guerra in Cina in *Bui* 浮標 (La boa, 1940) – Yamamoto Yūzō, Shakespeare e altri.

In questo buio periodo prebellico Mafune Yutaka si mette in par-

ticolare evidenza come scrittore con *Itachi* 鼬 (Donnole, 1934), dramma dialettale che, con crudezza, prospetta la decadenza tra i debiti di un'antica famiglia, povertà avidità e rancori in un villaggio rurale del Nordest anelando però a una valorizzazione dell'uomo, finalmente al centro dell'interesse e della trama, benché anche questo rientri in un indirizzo ancora letterario e realistico.

La vivace contrapposizione tra i due gruppi alimenta la vita spirituale del tempo, anche se la sopravvivenza dell'arte diventa sempre più difficile. I drammi storici sulla restaurazione Meiji e sullo sviluppo del capitalismo nazionale incontrano le esigenze dei giovani intellettuali e vengono quasi a compensare il vuoto di un'attività sociale concreta divenuta impossibile, fino a che gli arresti dei protagonisti di questi spettacoli conducono al forzato silenzio o al *tenkō* 転向 (conversione=abiura)<sup>10</sup>.

Con l'irrigidirsi del nazionalismo e l'esacerbarsi del clima bellico, nel 1940 tutte le compagnie vengono sciolte, con l'unica eccezione del Bungakuza 文学座 fondato nel 1937 da Kishida Kunio, Kubota Mantarō e Morimoto Kaoru e altri, che escludendo ogni propensione ideologica, negandosi ogni politicITÀ e proponendosi spettacoli di "piacere dello spirito", tenta di far sopravvivere una parvenza di vita teatrale creativa e riuscirà a continuare la propria attività senza interruzioni.

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, oltre a portare conforto alle truppe, più coraggiosamente e strenuamente tenta di opporre la sua forza, il richiamo di umanità e, con tutte le energie fisiche e mentali, di resistere a quella temperie che tumultuosa travolge e acceca, obnubila e annienta uomini, ideali e coscienze.

intera pagina



## 8. Il dopoguerra

### IL TEATRO REALISTA E LO «SHINGEKI»

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 che giunge fino al disseminato e fremente panorama odierno.

Nel dopoguerra il paese si ridesta gravemente provato, tra il senso di distruzione, prostrazione e perdita, e il senso di liberazione, di sollievo da un incubo e apertura con il vento di speranza della democrazia. Lo *shingeki* in particolare sembra aprire una pagina nuova e, pur tra mille difficoltà, attraversa una stagione di fervore che sembra proiettarlo verso una posizione dominante, di preminenza nella nuova realtà di apertura a Europa e America.

Si riprende il cammino del "teatro in traduzione" secondo gli statuti consueti del "realismo" che in varie gradazioni e accezioni 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 sommersa 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<sup>1</sup>.

È particolarmente significativo che, dopo il tetro quasi totale si-

lenzio della guerra, le compagnie di *shingeki* riprendano gli spettacoli in forma congiunta nel dicembre del 1945, con il sostegno del quotidiano «Mainichi», in *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, evento che nel riaffermare quella propensione irrinunciabile a un realismo rassicurante è al contempo emblema 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 alla fine di un mondo e al risorgere 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 e Shōchiku), 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, 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.

#### GRANDI TEATRI E GRANDI COMPAGNIE

I bombardamenti del 1945 avevano annientato a Tōkyō la maggior parte dei grandi teatri, Kabukiza, Shinbashi enbujō, Meijiza e altri, tra cui lo Tsukiji shōgekijō che era il tempio dello *shingeki*, e uno dei temi fondamentali, dopo il vuoto della guerra, era la ricostruzione. La Shōchiku in particolare soffre la perdita del Kabukiza e le difficoltà del kabuki sotto l'occupazione americana e del teatro dei burattini; più agevole la situazione della Tōhō i cui teatri erano stati miracolosamente risparmiati.

Anche con il sostegno di queste grandi società lo *shingeki* si arricchisce e innova, i grandi interpreti e uomini di teatro che avevano fatto la storia nel periodo prebellico tornano alla guida delle

compagnie con giovani validi collaboratori che li affiancano. Il Bungakuza, che aveva continuato la sua attività anche durante la guerra – anche se Kishida Kunio viene tenuto ora un po' in ombra per le compromissioni con il regime militarista degli anni prima – continua il suo percorso di “arte per l'arte” creando un centro di ricerca sul teatro francese e puntando su star di immensa presenza scenica come Sugimura Haruko 杉村春子 (1906-1997)<sup>2</sup> e altri, con drammi di Morimoto Kaoru come *Onna no isshō* 女の一生 (Una vita di donna, 1945), per poi ampliare via via il proprio repertorio accostando ai consueti autori nuovi talenti americani (da *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams a *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller) a nuovi lavori d'autore giapponese.

Lo Haiyūza 俳優座<sup>3</sup>, sorto sul finire della guerra, che ha tra i fondatori Senda Koreya, con questi e Tanaka Chikao cerca di continuare sulla linea del Piccolo di Tsukiji, si impegna nella formazione di nuove leve di attori, quindi oltre agli esistenzialisti francesi propone Brecht e farà conoscere i testi di Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993). Il Tōkyō geijutsu gekijō 東京芸術劇場, appena sorto, con un'impostazione accademica di ricerca, ha vita breve, si trasforma fino a risorgere come Gekidan Mingei 劇団民芸, volgendo dall'eredità del Shinkyō prebellico verso una popolarizzazione e professionalizzazione dello *shingeki* e attestandosi sotto l'egida del “teatro realista”.

Il gruppo Budōnokai ぶどうの会, nato intorno all'attrice Yamamoto Yasue, rivela le pièces di Kinoshita Junji 木下順二 (1914-2006), in particolare quelle risalenti a fiabe e racconti popolari portando *Yūzuru* a un successo straordinario con l'interpretazione di Yamamoto che impersona la protagonista superando ben oltre le mille repliche.

Il Bunkaza 文化座 del regista Sasaki Takashi 佐々木隆 (1909-1967), sorto nel periodo bellico, prosegue un suo percorso originale con *Sono hito wo shirazu* その人を知らず di Miyoshi Jūrō, dolorosa vicenda che coinvolge un obiettore di coscienza cristiano che in guerra si rifiuta di uccidere, con le tragiche conseguenze che colpiscono lui, i suoi familiari, la sua guida spirituale, ma anche il ribaltamento di valori e persone nel dopoguerra, consapevolezza e crisi attraversati con lucidità e durezza.

Il gruppo Shiki 四季 (1953), guidato da Asari Keita 浅利慶太 (n. 1933), dopo aver inscenato un repertorio “impegnato” su Jean Anouilh e Jean Giraudoux, introduce con successo i musicals di Broadway, costruendo un'industria di intrattenimento formidabile che miete pienoni, repliche su repliche, con attori sempre impeccabili, perfettamente sincronizzati negli insieme ma spesso uguali a se stessi. S'importano anche autori dell'esistenzialismo, da Sartre a Camus, il teatro epico brechtiano, il teatro dell'assurdo o l'*antithéâtre* da Ionesco a Samuel Beckett, fino a quell'*Aspettando Godot* che non manca di suscitare vasta risonanza sui palcoscenici giapponesi.

Ma se nel periodo prebellico le varie compagnie, a esclusione del Bungakuza, anche come reazione allo stato di oppressione del regime, avevano inclinato verso posizioni di sinistra, di ribellione e contrapposizione, nel dopoguerra tutte mostrano un atteggiamento assai più cauto verso temi politici espliciti. Questo si ripete fino a che accadimenti e circostanze della storia del paese non costringeranno comunque anche i gruppi più neutri a prendere posizioni o determineranno accessissimi dibattiti e fratture per divergenze di vedute all'interno della stessa compagnia. Sotto l'occupazione americana, con l'allontanamento da pubblici uffici di esponenti e simpatizzanti del Partito comunista giapponese, con la temperie dell'“epurazione dei rossi” (*red purge*) del 1950, con l'inizio della guerra in Corea, con le divisioni e conflittualità all'interno del Partito comunista, e infine soprattutto negli anni sessanta con le massicce e violente manifestazioni contro il rinnovo dei trattati di sicurezza imposti dagli Stati Uniti (Anpo), di fronte a questioni politiche di particolare gravità, di portata e implicazioni rilevanti per la vita del Paese, anche il Bungakuza – che pure prima durante e dopo il conflitto aveva mantenuto una posizione di neutralità per cui a fine guerra era stato anche sottoposto a critiche – subirà incrinature, defezioni e uscite, a conferma che i temi politici della vita di un paese e dei cittadini hanno sempre un legame incancellabile e inscindibile con il teatro e non potevano non riflettersi sulle compagnie dello *shingeki*.

#### ATTORI E FORMAZIONE

Indubbio è che lo *shingeki* comunque si consolida ponendo al centro, più che i testi drammatici, gli attori, grandi personalità e presenze sceniche che avevano superato un'ordalia di prove ardue nel periodo prima e durante la guerra. Alla fine del conflitto, gli artisti dispersi in varie direzioni, in tournée o ritirati, rientrano per svolgere la loro parte nel nuovo mondo dello *shingeki*: Hijikata Yoshi, che alla fine della guerra era stato finalmente liberato dopo quattro anni di prigionia per crimini politici, fu riaccolto in maniera trionfale; Murayama Tomoyoshi che era in Corea, alla notizia della fine della guerra era rientrato; altri, dei gruppi Shinkyō o Shin Tsukiji che erano stati arrestati subendo l'oppressione della censura, tornarono in attività; altri ancora, rifugiati o sfollati in campagna o in provincia ne avevano atteso la fine; altri ancora avevano ricevuto la notizia della sconfitta in tournée. Susukida Kenji 薄田研二 (1898-1972), attore di punta, protagonista di *Ennogyōja* al Piccolo di Tsukiji e poi guida carismatica in molti gruppi, sopravvive ma la sua compagnia di giro Sakuratai 桜隊 che era stata forzosamente dispersa, vede alcuni membri, tra cui il talentuoso Maruyama Sadao 丸山定夫 (1901-1945), suo compagno allo Tsukiji e amico di Enoken, vittime dal disastro nucleare. Kubo Sakae con l'attore Takizawa Osamu 滝沢修 (1906-2000) fonda subito il Tōkyō geijutsu gekijō, e poi il Mingei con Uno Jūkichi 宇野重吉 (1914-1988); Inoue Masao opera anche nello *shingeki* ma poi ritorna allo *shinpa*. Tema vitale per le vecchie e nuove compagnie di teatro che ripartono è la formazione di artisti e tecnici, l'elevazione della loro professionalità, la crescita di nuove generazioni. Nel dopoguerra nell'addestramento dell'attore grande influsso esercita il cosiddetto Stanislavskij *system* – con cui il Giappone vantava un legame diretto risalente ai rapporti tra Piccolo di Tsukiji e il Teatro d'Arte di Mosca – tecnica assurta a sistema e metodologia scientifica sistematizzata e irrigidita ad esempio negli Studios americani, dopo la morte del fondatore. Il gruppo Budōnokai guidato da Yamamoto Yasue con il regista Okakura Shirō 岡倉士朗 (1909-1959) ma anche altre accademie o luoghi di formazione, o registi, come Shimomura Masao 下村正夫 (1913-1977), lo adottano come base naturale per

immagine?

inscenare la dimensione del realismo dominante e per la ricchezza di suggestioni che può offrire. Ma anche attori giapponesi danno il loro contributo di provata e indubbia esperienza, oltre che offrire testimonianze concrete alle giovani leve: Senda Koreya con *Kindai haiyūjutsu* 近代俳優術 (Tecnica dell'attore moderno, 1949) o Takizawa Osamu con *Haiyū no sōzō* 俳優の創造 (La creazione di attori, 1948). Mentre Hijikata e Akita Ujaku costituiscono una loro accademia (Butai geijutsu gakuin 舞台芸術学院), lo Haiyūza avvia alla professione giovani che abbiano già una preparazione di base, e da questa scuola svilupperà poi l'indirizzo di teatro dell'Università Tōhō gakuen 桐朋学園. Da qui si dirameranno altre formazioni teatrali in maniera satellitare, e anche da queste disseminazioni affioreranno le prime ribellioni contro lo *shingeki*, con la formazione di gruppi ispirati al teatro francese neoclassicista e anti-Tsukiji, e con la nascita del movimento dei piccoli teatri.

### Drammaturghi vecchi e nuovi

Il teatro tradotto fa ancora la parte del leone di contro a una produzione drammaturgica nazionale che da "non stimolante" (agli occhi di Osanai) si fa via via più varia.

Sul piano della scrittura, i due esponenti, anche teorici, più prestigiosi e sensibili del teatro d'ispirazione occidentale del dopoguerra sono forse Kubo Sakae e Kinoshita Junji. Il primo, in nome di una visione marxista della realtà della storia, prospetta ancora il "realismo socialista", fatto di esattezza nei dettagli e di concretezza storica, e propugna la ricerca di un'immagine complessiva della società sulla base degli aspetti produttivi con "prospettive di sviluppo" e proiezioni verso il futuro. Con lucida attualità tocca i temi della scienza e della coscienza dello scienziato, della sua utilità sociale per il riscatto e progresso degli individui, sia negli ambienti rurali come in quelli industriali. Opere prebelliche come *Kazanbaichi* 火山灰地 (Terre di ceneri vulcaniche, 1938) di Kubo e *Hokutō no kaze* 北東の風 (Il vento di nordest, 1937) di Hisaita Eijirō, con conflitti, tempeste, bracci di ferro tra l'amministratore e i dipendenti coinvolti in lotte e rivendicazioni sindacali e mille difficoltà in una grande impresa di capitale, rimangono capisaldi e monumenti di questo teatro realista in cui il singolo viene visto in inevitabile rapporto di tensione con l'ambiente e la situazione sociale. Sul piano del realismo, nel periodo anteguerra si era sintonizzati su un realismo anticapitalistico, o un realismo riformista proiettato allo sviluppo, ed erano apparsi sia drammi di attualità sia drammi storici sul periodo

Meiji, sulla nascita del capitalismo giapponese, della grande industria nazionale e dei trust o corporazioni industriali (*zaibatsu* 財閥), drammi che danno un contributo consistente alla rilettura della storia del paese e dunque alla comprensione di quel percorso che ha condotto fino al precipizio e l'abisso del militarismo e della guerra.

E in sintonia con un realismo di fondo si collocano anche le opere di molti autori giapponesi di solida concezione e struttura: anche nel dopoguerra, Kubo compone *Ringoen nikki* 林檎園日記, una saga familiare in declino intorno a un meletto che nel richiamare il *Giardino dei ciliegi* dipinge uno scorcio della storia del paese vista dal mondo rurale, e *Nihon no kishō* 日本の気象, il quinquennio postbellico con speranze, timori, sofferenze dei giovani tra purghe rosse, problematiche di lavoro e sindacali, fede e dubbi sulla scienza; ma anche Hisaita Eijirō o Mafune Yutaka; o ancora Miyoshi Jūrō con *Sono hito wo shirazu*, o *Shinda umi* 死んだ海 (Il mare morto, 1952) di Murayama Tomoyoshi, sull'ambiente dei pescatori con tutte le problematiche sociali ma anche umane del dopoguerra, o anche opere più centrate in un ambito più individuale o familiare come *Onna no isshō* di Morimoto Kaoru. E anche vecchi e nuovi maestri della letteratura, della narrativa e della saggistica, come Dazai Osamu 太宰治 (1909-1948), Shiina Rinzō 椎名麟三 (1911-1973) e altri non trascurano incursioni nella scrittura per il palcoscenico. Assieme a questi trovano spazio nuovi drammaturghi emergenti come Kinoshita Junji, la giovane stella nascente del dopoguerra

Mishima Yukio, una donna di talento come Akimoto Matsuyo 秋本松代 (1911-2001) o, in ambito più "commerciale", Yashiro Seiichi 矢代静一 (1927-1998) o nella dimensione dell'umorismo anche Iizawa Tadasu 飯沢匡 (1909-1994) o Fukuda Tsuneari 福田恆存 (1912-1994), di dichiarata prospettiva conservatrice, con commedie satiriche gustose in tono *black comedy*.

Dall'altro lato, Kinoshita Junji rappresenta l'intellettuale impegnato, attento ai problemi sociali e politici che toccano l'attualità del Giappone contemporaneo: in linea di continuità con il realismo storico in *Fūrō* 風波 (Vento e onde, 1953), focalizzato sul dibattersi di dubbi e inquietudini di giovani della regione di Kumamoto di fronte ai mutamenti radicali del paese agli inizi del Meiji, o *Yamanami* 山脈 (Onde di monti, 1950), sulle sofferenze della guerra in provincia tra gli sfollati, in *Kami to hito no aida* 神と人の間 (1970), sul processo di Tōkyō, crimini di guerra e responsabilità. Ma soprattutto egli è tra i pochi a portare un soffio di novità nella coscienza e nel modo di fare dramma all'interno dello *shingeki* del dopoguerra con il "teatro-racconto popolare" che attinge al patrimonio dei racconti folklorici anche in forma dialettale o della fiaba: *Hikoichibanashi* 彦市ばなし (Storia di Hikoichi, 1946), *Yūzuru* e altri. Katō Michio 加藤道夫 (1918-1953), con *Nayotake* なよたけ (1946), ispirato al *Taketori monogatari*, con una storia d'amore perduto e impossibile e la sua sublimazione in poesia, si segnala come un drammaturgo poetico, con originalità di stile e lirismo. Ma la sua carriera e la sua ricerca si chiudono in giovane età con il suicidio, così come il maturo

maestro Kubo Sakae.

Un posto speciale occupano anche i lavori "surrealisti" di Abe Kōbō in cui, a partire dal 1973, mettendo mano anche a regia e allestimento, l'autore è venuto elaborando un suo modo scenico-drammatico significativo, tra pantomime e performance, mirando con evidenza negli intenti a una sorta di recitazione straniata orientata al modello del teatro brechtiano. Romanziere affermato anche a livello internazionale, interessato a surrealismo, marxismo e esistenzialismo, Abe ha scritto testi teatrali di successo come *Yūrei wa koko ni iru* 幽霊はここにいる (Gli spettri sono qui, 1958), *Tomodachi* 友達 (Amici, 1967) o *Bō ni natta otoko* 棒になった男 (L'uomo divenuto un bastone, 1969) ma presto esauriti.

L'apparizione dell'astro di Mishima Yukio che, se da un lato rivisita la tradizione con atti unici tratti dal nō in una sorta di attualizzazione (i famosi "nō moderni", *Kindai nōgakushū* 近代能楽集, 1956-1968)<sup>1</sup>, dall'altro scrive con raffinatissima sapienza imitazioni "neoclassiche" di teatro di parola, spesso architetture statiche di sofisticata eloquenza in un linguaggio altisonante che mira al modello della più classica drammaturgia europea, il neoclassicismo francese, in versione femminile (*Sado kōshaku fujin* サド公爵夫人, 1965)<sup>2</sup>, abbinandovi costruzioni provocatorie sulla lucida spietatezza della politica in versione maschile (*Waga tomo Hitora* 我が友ヒットラー, Il mio amico Hitler, 1968). Ma aveva anche alternato prove ironiche sul Giappone Meiji quali *Rokumeikan* 鹿鳴館 (1956), presentato dal Bungakuza, a prove più coinvolgenti come *Kurotokage* 黒蜥蜴 (Lucertola nera,

1961), sull'originale poliziesco di Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-1965) con una *femme fatale* protagonista di furti e nefandezze in un'atmosfera di sensualità e decadenza. Nel dopoguerra grande sviluppo ha anche il movimento del teatro indipendente, che si sviluppa spesso all'interno dei teatri nei luoghi di lavoro, da cui emergono anche autori di talento come Miyamoto Ken 宮本研 (1926-1988).

### Nuove tendenze

Tra le nuove tendenze provenienti da oltremare si diffonde l'onda breve dell'esistenzialismo francese, con Sartre e Camus, i cui testi drammatici vengono rappresentati uno dopo l'altro e che si riflettono anche in autori giapponesi come Tanaka Chikao e Shiina Rinzō. Quindi su suggestione della teoria teatrale di Brecht anche il tema dello straniamento nel teatro epico viene ampiamente discusso e trasposto da artisti come Senda Koreya, ma anche in drammi "allegorici" di Abe Kōbō, nella raffigurazione dell'alienazione dell'individuo della società contemporanea sempre più capitalistica e consumistica, e in parte anche in Fukuda Yoshiyuki 福田善之 (n. 1931) ad esempio in *Sanada fūunroku* 真田風雲録 (1963) che dipinge la situazione politica delle contestazioni Anpo ricollocandola nel periodo delle grandi guerre con protagonisti guerrieri ed eroi di quegli anni ruggenti ricorrendo a metodi brechtiani.

Sotto la spinta del governo di occupazione americana viene promosso anche il cosiddetto *producer system* che mira a rappresentazioni su lunga durata con moltissime repliche proposte da un comitato di esperti

con il sostegno pubblicitario di tre grandi quotidiani e, anche se non ha funzionato in Giappone, ha consentito di proporre e far conoscere gli autori americani coevi, come *Un tram chiamato desiderio* da parte del Bungakuza o *Morte di un commesso viaggiatore* da Takizawa Osamu nel Mingei e altri.

Sul piano logistico le compagnie di *shingeki* postbelliche non possiedono un proprio edificio teatrale, ma da parte delle grandi società di produzione esse si vedono aprire le porte dei grandi teatri, Yūrakuzo, Teikoku gekijō, Tōkyō gekijō, mentre il kabuki per un lasso di tempo rimane bloccato. Ma ben presto le compagnie *shingeki* si trovano a potersi esibire solo in un numero limitato di sedi. Di fronte a questa situazione lo Haiyūza si orienta verso la costruzione di un proprio edificio teatrale che viene portato a compimento con sacrifici, grazie ai fondi raccolti tramite uscite in cinema e televisione degli attori, nell'aprile del 1954, dando vita al secondo teatro stabile dopo lo Tsukiji, palcoscenico che si apre non solo alla compagnia ma anche alle scuole e accademie satellite e altri gruppi.

Se lo *shingeki* appare come il genere principale e istituzionale del dopoguerra, nel frattempo anche il kabuki si rinsalda e gli attori si esibiscono nei diversi generi spesso accolti in spettacoli di grandi produzioni e di altri drammaturgi: Osaragi Jirō, Mishima Yukio, Kinoshita Junji, Enchi Fumiko vi dedicano opere apposite.

Al contempo il Zenshinza che, staccandosi dalla soggezione alla Shōchiku, in maniera autonoma aveva proceduto sul doppio binario di teatro contemporaneo e kabuki,

con una svolta sceglie di lasciare i grandi teatri e come compagnia di giro volgersi verso il pubblico dei giovani e adolescenti nelle scuole con *Les Misérables* o con *Il mercante di Venezia* disseminando l'amore per il teatro e il suo fascino.

Ma anche il teatro commerciale di intrattenimento produce spettacoli talvolta di qualità con i lavori di Kikuta Kazuo – *Tōkyō aishi* 東京哀詩 (Elegia di Tōkyō, 1948) o l'adattamento di *Biruma no tategoto* ビルマの壱琴 (L'arpa birmana, 1959) – che ricoprirà un ruolo importante nelle produzioni di teatro d'intrattenimento popolare della Tōhō, o anche Shibuya Tengai II 渋谷天外 (1906-1983), che risalendo alla tradizione del *niwaka* di Ōsaka, divenuto allievo di Soganoya Jūrō, da attore si cimenta anche con grande prolificità nella scrittura per Shōchiku (Shōchiku *shinkigeki* 松竹新喜劇) superando gli schemi della consueta commedia di “buoni sentimenti” per dar respiro a una nuova “commedia” di pregio, con particolare sensibilità per i costumi e per la società del dopoguerra, colti con uno sguardo lucido e ironico. Questa tradizione di Ōsaka viene poi ereditata da un attore di immediata simpatia come Fujiyama Kanbi 藤山寛美 (1929-1990).

Anche lo *shinpa* con Hanayagi Shōtarō e Mizutani Yaeko si rianima e quest'ultima in particolare non disdegna di esibirsi in opere contemporanee, non solo nei “classici” del repertorio *shinpa*.

Lo Shinkokugeki che, avviato da Sawada Shōjirō aveva attraversato una stagione di successi, con i suoi eroi lupi solitari, i suoi samurai spadaccini e le sofferte vendette risolutive, i mitici combattimenti

o duelli con le spade, con la morte di Sawada aveva perduto smalto. Nel 1947 con Hōjō Hideji riafferma il successo con la trilogia *Ōshō* 王将 (Il re degli *shōgi*) sulla vita movimentata di un giocatore di *shōgi* e sulla scia di quel fragoroso trionfo con Shimada Shōgo 島田正吾 (1905-2004) e Tatsumi Ryūtarō 辰巳柳太郎 (1905-1989), traccia un filone di *roman* al maschile, con eroi di cappa e spada ma anche di fuorilegge e mafiosi (*yakuza*) di ambientazione coeva che conquistano il cuore del pubblico giovanile per trasferirsi come sempre nell'ambito del cinema o degli sceneggiati televisivi. In effetti, lo *shingeki* ha formato artisti di sicura professionalità fornendo personale qualificato a cinema, televisione, sceneggiati e teatro di intrattenimento.

#### Il teatro e le bombe atomiche

L'evento storico e tragico senza precedenti delle due bombe atomiche precipitate da aeroplani dell'esercito americano sulle città di Hiroshima e Nagasaki, seminando vittime, terrore e orrore che si reitera ancor oggi tramite conseguenze imprevedibili ma inesorabili sui discendenti delle vittime di un tempo, non può lasciare indifferenti autori direttamente o indirettamente coinvolti con l'immane tragedia. Tra questi, sin da subito, oltre all'universo della scrittura in prosa, in diari, registrazioni, testimonianze, romanzi, qualcuno sceglie anche la forma meno immediata del dramma. Il primo esemplare di scrittura teatrale sul tema della bomba di Hiroshima è *Shima* 島 (L'isola) di Hotta Kiyomi 堀田清美 (n. 1922) che, pluripremiato, riattiva l'attenzione della società su questo tema in un approccio

immagine?

lirico dilatato anche a una più profonda dimensione religiosa buddhista, focalizzando lo sguardo/scena su una comunità di personaggi che deve ricomporre i pezzi della tragedia tra disperazione, sensi di colpa, ansie e timori per un futuro difficile da costruire. Analogo anelito religioso percorre *Maria no kubi* マリアの首 di Tanaka Chikao, che tocca le ferite della bomba atomica di Nagasaki da una prospettiva cattolica, anche se con un linguaggio originale che trascolora verso la dimensione buddhista in un intricato intreccio di personaggi: un gruppo di cattolici che in segreto cercano di ricomporre la statua della Madonna danneggiata dalla deflagrazione; un'infermiera in parte sfregiata che la notte si prostituisce; una coppia con il marito malato e la moglie che si dibatte, chi si suicida prima d'essere assalito dalla malattia, politici o medici, studenti e picciotti. Tanaka Chikao va approfondendo le sue tematiche esistenzialiste – un esistenzialismo originale, non ateo ma animato da una prospettiva che affonda le radici nella città di Nagasaki ove, in forma sommersa, il cristianesimo portato dai missionari si è preservato nonostante le spietate persecuzioni del periodo Tokugawa. A questi due esempi di prima grandezza si sono poi susseguite prove di altri, ugualmente toccanti, compresi nuovi no che, forse più di ogni altro genere, a mo' di requiem riescono a dare voce e forma al dolore immenso di vittime, sopravvissuti e spettatori inermi, smarriti e attoniti.

<sup>1</sup> In tutto nove atti unici di cui cinque nella traduzione italiana: *Cinque nō moderni*, Milano, Guanda, 1984.

<sup>2</sup> Traduzione italiana *Madame De Sade*, Milano, Guanda, 1983, p. 120.

## 9. Note sulla contemporaneità

### TRADIZIONI E SPERIMENTAZIONI

La presenza autorevole e imponente di un'altissima tradizione scenica non manca di stimolare fermenti e azzardi molteplici. Dopo la fase di pesante censura dell'occupazione americana, che infierisce soprattutto sul repertorio dei drammi di vendetta del kabuki, 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 ripiegarsi in una stanca iterazione e una dimensione austera di rigidità e consumo ripetitivo, tenta di infondere nuove creatività nelle discipline artistiche – danza, musica, canto ecc. – che lo compongono, e soprattutto di dispiegarsi verso nuove combinazioni e accostamenti<sup>1</sup>.

In ambito musicale, non pochi compositori di musica contemporanea, come Fukushima Kazuo 福島和夫 (n. 1930) con *Chūyū* 中有 (1955), Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996) con *Mizu no kyoku* 水の曲 (Melodia d'acqua, 1960), o Yuasa Jōji 湯浅譲二 (n. 1929) con la *musique concrète* di *Aoi no ue* 葵上 (1960), Ichiyonagi Toshi 一柳慧 (n. 1933) con *Puratiyahara* プラティヤハラ (1963), Mayuzumi Toshiro che attinge anche al gagaku con *Bugaku* (1962) o altri<sup>2</sup>, per primi all'avanguardia si cimentano nella sperimentazione della musica del nō, così come molti non resistono al fascino e si misurano con le architetture di grappoli di suoni del *gagaku*.

Ancora, Takechi Tetsuji nel 1955 cura la rappresentazione di *Pierrot lunaire* su musica di Arnold Schönberg avvalendosi di gestualità e danza di attori nō come Kanze Hisao e di kyōgen come Nomura Mansaku<sup>3</sup>. E in ambito coreutico con *Dōjōji* (1957) Takechi

ripercorre in tre diversi stili il mito dell'attaccamento irriducibile della giovane donna che insegue il monaco che ha rifiutato il suo amore giungendo a incenerirlo nella campana del tempio sotto cui si è celato, affiancando in un'unica rappresentazione la danza giapponese tradizionale (*buyō*), il *mai* del nō e infine il balletto occidentale<sup>4</sup>.

Alla ricerca di comuni radici del teatro che congiungono l'estremo oriente alle matrici della cultura mediterranea ed 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 Mannōjō 野村万之丞 (ora Man), Nomura Mansaku, Hōshō Kan e altri, negli anni settanta propone rappresentazioni di tragedie greche e romane con attori e tecniche del nō o del kyōgen, polarizzando l'attenzione in particolare sull'uso della maschera e del suo potere magico<sup>5</sup>, o sulla presenza catalizzatrice del coro, 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 Atsushi (1909-1942)<sup>6</sup> in collaborazione con Watanabe Moriaki 渡邊守章 (n. 1933) e altri traduttori e registi tra cui Yamazaki Masakazu 山崎正和 (n. 1934) che scriverà anche un dramma originale, *Zeami*.

Proprio Takechi Tetsuji, figura controversa eppure di rilevante originalità, che infine approderà al settore sempre prospero e creativamente sperimentale del cinema porno (celebre il suo *Hajitsumu* 白日夢 dall'originale di Tanizaki girato nel 1964), tenta un aggiornamento dei teatri della tradizione e al contempo anima la rivalutazione del kabuki del Kamigata. Di contro al progressivo accentramento degli spettacoli verso Tōkyō, e il peso sempre più preponderante del kabuki di Edo e del suo repertorio, egli cerca di riattivare la pratica delle peculiarità stilistico-interpretative 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 elocuzione e danza, di quel repertorio.

Un ulteriore passo verso il sommovimento, nell'ambito dell'a-

vanguardia più estrema dei piccoli teatri che a partire dagli anni sessanta giocano un ruolo portante nell'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* トロイアの女 (Le troiane, 1974) o *Bakko-su no shinnyo* バッコス の信女 (Le baccanti, 1978, poi *Dionysus* デイオニュソス). Egli riscrive il mondo di Euripide alla luce di una linea compositiva ferrea avvalendosi della maestria di Kanze Hisao, o di un'attrice di carisma e follia come Shiraiishi Kayoko 白石加代子 (n. 1941), quasi a suggerire una metafora del Giappone del dopoguerra. La rielaborazione del canone occidentale (tragedia greca) rivisitato in ambito giapponese avviene proprio grazie a impulsi dalla tecnica del nō, la sua «violenza frenata»<sup>7</sup>, a cui l'autore guarda nel fondare la sua tecnica attoriale: una figura d'attore in cui la solidità della presenza scenica e del movimento si ancora sui piedi. L'importanza della camminata e della percussione/battito del suolo, del contatto con il suolo, origine di energia inesauribile che dal corpo si trasfonde alla terra e da questa si ripropaga al corpo, sono tratti portanti attinti dal nō ma ancor prima risalgono alle origini dell'arte scenica giapponese nel rito del *kagura* 神楽, in cui forze ctonie si innervano per attirare energie celesti (uranie) tramite l'attore/medium/sciamano. Non si ritrova qui dunque un uso dei classici quali pretesti o spunti di riflessione, di dibattito su di essi e sulle azioni dei personaggi in rapporto all'oggi, ma quali “testi” per dare nuova linfa a un teatro rigenerato.

Anche nel teatro del silenzio di Ōta Shōgo e altre esperienze di contaminazione che conducono al presente, si riconosce un richiamo evidente all'arte del nō: in *Komachi fūden* 小町風伝 (Leggenda di Komachi, 1977) è l'immagine di Ono no Komachi, poetessa altera per bellezza e intelligenza che, decaduta nella vecchiaia, riappare protagonista di molti nō di grande spessore tragico, diventa nel palcoscenico di Ōta una vecchia miserabile al cui cospetto silente, su tempi lentissimi, si susseguono visioni, sogni, “ricordi del passato” che appaiono e svaniscono.

Più di recente Okamoto Akira 岡本章 (n. 1949) con il gruppo teatrale Renniku kōbō 錬肉工房, dai suoi legami intercorsi con Kanze Hisao e con Ōno Kazuo, sul modello di Mishima ha avviato

una 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 gruppo 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 fini fotografi, artisti contemporanei come Sugimoto Hiroshi 杉本博司 (n. 1948) si sono dedicati con nuova sensibilità alla regia 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)<sup>8</sup>. 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 sofisticato di luci e oscurità e scegliendo un allestimento di gusto semplice ed essenziale, dissimile da quello tramandato nei consueti spettacoli del repertorio, e in tal modo ha proiettato in primo piano la presenza fascinosa e inquietante dei burattini ridando loro nuova luce. 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 coppie d'amanti suicidi avvalendosi dei burattini e della recitazione e *shamisen* dell'illustre arte del bunraku, ma anche lui con una scenografia e una regia del tutto nuove.

In questo ambito, nel teatro di figura, il Giappone vanta una varietà immane di tradizioni, di cui il bunraku non è che la manifestazione più illustre; ma rilevante è anche la presenza delle marionette con fili con la compagnia dello Yūkiza 結城座 che si rifà al *sekkyō jōruri* di Edo, con Yūki Magosaburō 結城孫三郎 (n. 1934, primogenito del x), il cui capostipite fondò il suo teatro nel 1635 partendo con la recitazione in stile *sekkyō* per poi riconvertirsi, con il declino del *sekkyō*, a repertorio e stile del *Gidayūbushi*. Il teatro nel 1842 viene trasferito come gli altri nel quartiere Saruwaka, per declinare nel tardo periodo Tokugawa. Ma in epoca Meiji il nome di Magosaburō ix viene acquisito da un marionettista figlio di un maestro di lanterna magica (*utsushie* 写絵), Morokawatei Sen'yū

両川亭船遊 (1840-1902), che ne ha sviluppato l'arte in senso moderno, e il x e xi ne hanno seguito le orme. Magosaburō xi, artista versatile, ha praticato danza giapponese sotto la guida di grandi maestri di scuola Nishikawa e poi Hanayagi, ha anche studiato kabuki con Takechi Tetsuji, nō con Kanze Hideo, kyōgen con Shigeyama Sennojō, e ha seguito l'arte della lanterna magica, doti artistiche ampiamente valorizzate nei suoi spettacoli in cui le marionette vengono mosse a vista anche in compresenza con figure umane, manovratori e attori. Dal 2005 con Yūki Isshi 結城一糸 (n. 1948, terzogenito di Magosaburō x) e la compagnia ribattezzata Isshiza 一糸座 (resasi indipendente dallo Yūkiza) sono protagonisti di spettacoli di alta suggestione e raffinata sperimentazione. Sempre nell'ambito del teatro di figura, con pupazzi animati più per un pubblico di bambini, si contano un'infinità di formazioni e sedi che praticano le tecniche più varie: dal Ningyō gekidan Pūk 人形劇団ブーク allo Hitomiza ひとみ座 a molti altri. Tra il numero sterminato di artisti creatori di bambole, a operare anche nel mondo del palcoscenico spicca il genio mirabile di Tsujimura Jusaburō 辻村寿三郎/辻村ジュサブロー (n. 1933) che realizza bambole, burattini, ma anche costumi per spettacoli teatrali, in preziosi tessuti, e ha collaborato con molti registi tra cui Ninagawa Yukio. Da menzionare è anche Yotsuya Shimon che, dopo aver calcato la scena nella compagnia di Kara Jūrō, oggi produce per lo più fantocci meccanici di suggestiva e inquietante bellezza.

#### LA DANZA E IL CORPO: HIJIKATA TATSUMI E IL BUTŌ

Nella ricerca della centralità del corpo – non il “corpo sociale” degli individui nei loro ruoli precostituiti nella società, bensì il “corpo di carne”, la fisicità sensuale e provocatoria del danzatore-attore, corpo osteso sulla scena, o il corpo che recupera le movenze e le valenze della gestualità del retroterra autoctono, della 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)<sup>9</sup>. Questi, dopo una formazione nel balletto accademico e alla *Neue Tanz*, trasferitosi a Tōkyō, attraversa le spere-

mentazioni più varie fino a che non si esibisce con grande scandalo assieme a Ono Yoshito 大野慶人 (n. 1938), il figlio di Ono Kazuo, in *Kinjiki* 禁色 (Colori proibiti, 1959). Egli ingaggia danze di erotismo, di malattia e di morte, cariche di violenza inusitata, di una carnalità in cui fiammeggia una passionalità veemente declinata in ogni espressione fisica, di conturbante furore, umorismo grottesco e oscenità, scatenando la forza perturbante del corpo nella sua nudità e nel suo dinamismo. Muovendo dapprima dalla riflessione su maestri europei, dalla crudeltà di Artaud alle provocazioni oscene di 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. Se nel balletto accademico il corpo, slanciato e proiettato verso l'alto, persegue una leggerezza che si libra, un'estensione di braccia e gambe distesi e proiettati verso il cielo, fino a sollevarsi sulle punte o saltare in balzi leggiadri, mirando perennemente all'*élévation*, nella concezione autoctona, primigenia, del movimento in Giappone invece la postura base è ancorata alla terra, sulla solidità della figura stante sul suolo, con una stabilità orizzontale poggiata sui lombi e con il battito del piede<sup>10</sup>. È questa che coglie l'energia che dalla terra irradia, energia che pervade il corpo e lo percorre come elettricità, è il battito che ne sprigiona le forze ctonie, come nella Grecia antica. La danza di Hijikata nella sua febbricitante e invasata dinamicità, richiama i poteri delle danze sciamaniche, delle danze di lavoro, le espressioni popolari, funzionali o dionisiache, che si scatenano ai ritmi di tamburi e musica, rievoca riti e canti nelle estati giapponesi, la possessione dei vivi e gli spiriti dei morti, l'universo della spiritualità del Giappone rurale con le sue radici più antiche.

La presenza impressionante di Hijikata e la sua rivoluzione del corpo polarizzano attenzione e ammirazione di uomini di teatro e intellettuali-letterati come Mishima o Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987)<sup>11</sup>, poeti e pittori come Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979) ma anche nuovi uomini di teatro poliedrici come Kara Jūrō, suo allievo, poeti invaghiti dei carrozzoni di meraviglie come Terayama Shūji, giovani aspiranti attori e poi drammaturghi come Satō Makoto, futuri registi come Ninagawa Yukio, grafici emergenti che disegneranno 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 麿赤児 (n. 1943), suo allievo, che diventerà a sua volta danzatore e *leader* carismatico del gruppo *butō* Dairakudakan 大駱駝館, nonché una schiera di altri allievi o seguaci, come Kasai Akira 笠井勲 (n. 1943), Murobushi Kō 室伏鴻 (1947-2015), Tanaka Min 田中泯 (n. 1945) o Carlotta Ikeda カルロッタ池田 (1941-2014) che pure si distaccano e procedono per percorsi propri.

Attraverso la vitalità delle origini del corpo materico che pulsa d'energia del cosmo, con Hijikata e gli altri si compie la rivendicazione della violenza dei corpi e delle passioni contro la ragione o la supponenza della parola, l'eros come *trance*, nell'esaltazione fisica, frenetica, indubitabilmente "dionisiaca", movenze e estetica stravolgenti che distruggono l'armonia equilibrata e geometrica dell'accademia o del balletto e, con il corpo, liberano la mente. Infrange barriere tra bello e brutto, elegante fine o truce e sgradevole, grottesco buffo, con provocazioni irriverenti, contorsioni e pose volutamente antiestetiche, antisimmetriche, con gesti di fragilità, decadenza e caduta, contorcimenti al suolo e pose striscianti, atteggiamenti bassi e irriverenti. Il corpo si presenta deformato, destrutturato, distorto o accartocciato, rattrappito o torturato, impedito e imbrigliato da malattia, vecchiaia, debolezza, debilitazione o cecità, percorso da vento e intemperie, impedito dal freddo o da costumi ingombranti<sup>12</sup>, un corpo da mendicante o da assatanato, mosso in movimenti millesimali, tremiti minimi o convulsivi, contro una precisione sorvegliata: il corpo non è mezzo o strumento bensì esso stesso al centro della creazione.

Nelle sue esibizioni occhieggia una creatività che oscilla tra immagini attinte dall'arte contemporanea, surrealismo cubismo espressionismo e molto altro, Francis Bacon e Picasso, Klimt e Dalì, Egon Schiele, artisti e immagini che ricorrono nei *butōfu* 舞踏譜, ossia nei quaderni di coreografia originalissimi di Hijikata.

È dunque la danza con Hijikata che, prima tra tutte, stimola proprio una nuova visione del corpo, e non si possono ignorare le

interazioni anche con le arti figurative<sup>13</sup>: è in questa fase che nasce la proliferazione di collages e l'originale stile pop art di grafici come Yokoo Tadanori, in 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 l'esibizionismo muscolare di Mishima così come la figura di Hijikata che si staglia sul paesaggio desolato del Tōhoku.

Ma questo far ruotare la performance intorno alla centralità del corpo porta al recupero del nucleo primordiale dell'anima giapponese, di un'identità mai perduta. A ribellarsi a tradizioni e stili che si erano consolidati anche in Giappone, a risalire al corpo primordiale autoctono del Giappone che rappresenta il punto di ri-partenza, a cercare un'estetica fino allo *shock* anche attraverso la nuova riscoperta di quelle radici è una nuova danza che viene chiamata *butō* 舞踏 per distinguersi dal *buyō* tradizionale. Il *butō* è corrente che viene consolidandosi sul solco del magistero di Hijikata Tatsumi e, in maniera differente, dell'arte inimitabile di Ōno Kazuo. Il movimento *butō*, di cui è difficile delinearne i contorni, senza dubbio con Hijikata fa percepire violentemente la pressione possente e stimolante della danza e guarda alle sue radici primordiali, alle correnti di *mai* e *odori* peculiari del Giappone, ma in termini di ribellione. È la nascita di una nuova consapevolezza che, all'interno delle relazioni di tensione con la tradizione, riscopre le radici proprie, però su una coscienza estetica differente rispetto al *nō* o al *kabuki*, attraverso la riscoperta di una fisicità che trasuda un'estetica ricca di mutamenti e la visione di un nuovo corpo.

Nella genealogia che risale a Hijikata e a Ōno, per alcuni versi sembrano essere ereditati un corpo, una postura stabile sui lombi (*kamae* 構え), un battito del piede ecc., vicini ai fondamenti del *nō* o del *mai*, e ancora una fisicità sensuale che sono tramandati dagli albori del *kabuki* nelle figure dei giovinetti (*wakashu*), degli *onnagata* e dei personaggi maschili, ma superandone il processo di estetizzazione, nel senso di un ritorno a un fisico e una sensibilità liberati, nell'emancipazione di un eros spinto fino al grottesco e al disturbante.

Nel caso di Ōno Kazuo, l'esperienza della danza si ri-profila solo

in età relativamente tarda, al rientro dalla guerra. Nelle sue danze egli cerca di vivere, di ri-vivere figure/fantasmici che affiorano dai ricordi, la madre, la celebre danzatrice La Argentina, altre immagini, rimaste impresse dalla gioventù. In esse si compie una “metamorfosi” in cui il danzatore si trasforma in qualche oggetto/persona, attraverso la fisicità di un corpo nudo che è “desolato”: con pochi tratti fuggenti interpreta tramite la danza, concentrando l'espressione nell'essenza di spazio e corpo; indossando costumi semplici lascia immaginare quelle figure ridotte all'estrema purezza e condensazione, scegliendo una via evocativa. Nel butō di Ōno, il corpo del danzatore, vagando tra i confini di vita e morte, lascia suggerire le emozioni, l'essenza dell'esistere: il danzatore, più che l'espressione, vive il proprio sé nudo, il proprio corpo fisico, le proprie intermittenze del cuore e viene costruendo un nuovo spazio e tempo<sup>14</sup>. E nella sua fase tarda il butō di Ōno diviene danza del corpo vecchio, di un corpo avvizzito, quasi immagine derelitta di una divinità della longevità che sembra assimilarsi all'*Okina* o alle divinità del *nō* e impetrare per tutti longevità e benessere<sup>15</sup>.

Alcuni critici distinguono tra butō delle tenebre (*ankoku butō* 暗黒舞踏), incarnato da Hijikata, e butō cosiddetto “bianco” (*butō blanche* come si è definito in Francia) che risalirebbe a Ōno. In entrambi, pur con forme dissimili, nel danzare follemente si possono cogliere chiaramente l'anelito al significato della sacralità della danza, il ritorno a cerimonie agricole e di danze del lavoro nell'agricoltura, l'invasamento che si trasmette in una danza liberatoria (possessione), l'avvicinamento a un *odori* carico di estasi di uno stato di follia (*monogurui*) come posseduto da qualcuno, da divinità o spirito, e ancora gli aspetti che nella cultura europea si definiscono dionisiaci, la loro malia misteriosa, ma tutto con una sensibilità contemporanea. In entrambi si ricorre spesso al bianco che ricopre non solo il viso ma il corpo, che nei discepoli del butō è però per lo più denudato e interamente coperto di biacca; la posizione dei piedi convergenti all'interno (*ganimata* 蟹股) viene accentuata al massimo, il volto e il torso, gli arti contorti portano all'estremo del grottesco, in una rivolta antiestetica, nella negazione della grazia esteticamente finissima e sofisticata della danza tradizionale (*buyō*); ma al contempo nello strisciare a terra e nel

contorcersi e rattrappirsi si procede anche in aperta contestazione con l'*élévation* del balletto europeo.

Ma anche se vi sono una frattura e una distanza incancellabili tra le danze della tradizione (*buyō*) e il butō contemporaneo, sul piano del ritorno alle radici, nell'aspirazione a un corpo giapponese, se ne possono riconoscere nitidamente i comuni fondamenti, anche se riconquistati tramite un linguaggio coreutico coscientemente ribelle. Si pone l'accento sulla ritmicità che palpita all'interno del corpo e ci si sforza a che questa diventi la forza propulsiva, il motore.

Nel Giappone odierno, tuttavia, la corrente del butō sembra aver perso sempre più i suoi contorni e essersi disciolta all'interno di quell'oceano amplissimo della danza contemporanea (*kontenporarī dansu*) che in Giappone è perennemente in movimento, mossa da un'energia inesausta, con esponenti di rinomanza internazionale come Teshigawara Saburō 勅使川原三郎 (n. 1953) e mille altri.

#### IL TEATRO STUDENTESCO E GLI ANNI SESSANTA

Mentre il mondo dello *shingeki*, finora rigorosamente non commerciale, viene a innestarsi nel sistema di produzione culturale costituito, e i confini che lo discostano dallo spettacolo di consumo si assottigliano, dai sotterranei, dai piccoli bar, spuntano gruppi e spettacoli che lanciano un'offensiva contro lo *shingeki* e minacciano una “rivoluzione” integrale del teatro come era stato finora inteso. È il teatro al tempo chiamato in Giappone *angura* アングラ (abbreviazione di “underground”)<sup>16</sup>, che dagli anni sessanta sommuoverà la creatività e l'espressività sui palcoscenici. Nonostante anche lo *shingeki* continui ad aggiornarsi con l'avvicinamento di esistenzialismo, teatro epico brechtiano e poi teatro dell'assurdo; nonostante gruppi teatrali, autori e artisti si trasformino con dinamicità, l'*angura* rappresenta rispetto a tutto ciò qualcosa di assolutamente nuovo: teatro ricco di sorpresa, al di fuori degli schemi prestabiliti, progetta un distacco integrale dall'esistente. In aperta rottura con lo *shingeki*, con le sue grandi compagnie e il suo realismo – anche quello marxista, pure di alta coscienza civile ma di fatto rigido e accademico, e comunque in qualche modo “estraneo”

all'esperienza giapponese, di maestri come il Kubo Sakae di *Kazanbaichi* – contro il sistema di produzione culturale e di intrattenimento (sistema produttivo, formativo e creativo, nonché drammaturgico) dei grandi teatri organizzato in industria, contro lo *star system* e il sistema di pubblicità, vendita dei biglietti, imponenza di produzioni e facilità di incassi. I “piccoli teatri” sorgono nel pieno di una crisi che ha trasformato le compagnie di *shingeki* in compagnie 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. Si affrancano dalle figure di autori di teatro professionisti e “letterati”, superati di fatto ormai anche da drammaturghi che emergono dal mondo del lavoro, che sul piano dell'aderenza alla quotidianità del nuovo sistema sociale capitalistico in crescita esponenziale sanno trasporre con convincente competenza le esperienze personali, le problematiche quotidiane di quell'ambiente. Essi affiorano dal dilagare delle contestazioni sull'onda dei gruppi che brulicano nell'universo studentesco, e che in quanto a inventiva portano una visione del teatro inusitata. Dall'impulso alla libertà di espressione, contro il sistema delle grandi compagnie, Bungakuza e Haiyūza per prime, impernate sulla figura dell'attore in gerarchie e scelte sempre più standardizzate, in uno stato di carenza di drammaturghi innovativi, contro lo *shingeki* che troppo dipende da nuove acquisizioni o svolte che rimbalzano dal mondo teatrale occidentale, essi si rivolgono a un pubblico giovanile che cerca qualcosa che parli della nuova realtà dell'arcipelago. In effetti lo *shingeki*, sin dai suoi primi passi, si era concentrato su formazione, traduzione e ri-produzione della modernità del teatro europeo, dando precedenza assoluta agli aspetti della “tecnica” più che dell'“invenzione”, assegnando dunque un ruolo predominante all'attore e poi alla regia<sup>17</sup> e ciò trova conferma anche nel dopoguerra. Ma, alle radici di questa ribellione s'inerva il movente della dimensione politica che, più che dai testi prodotti da drammaturghi lavoratori, nelle esperienze aziendali, prorompe dalle compagnie studentesche, reduci da manifestazioni violentissime contro il rinnovo dei trattati di sicurezza (Anpo)<sup>18</sup> che confermavano la soggezione del Giappone all'America vincitrice. Dalla sconfitta e dalla delusione politica in seguito al falli-

mento di queste lotte del movimento studentesco, dello schieramento del partito comunista e degli intellettuali, affiora l'impulso a rielaborare questi accadimenti, convergendo verso un crescendo creativo rivoluzionario: il senso di impotenza viene a tramutarsi in una dirompente forza innovativa, in un'incessante riflessione su fondamenti, sorgenti e strumenti del teatro, in sperimentazioni creative di azioni, luci e colori e di temi “scandalosi”, non più legati alla denuncia delle drammatiche condizioni dei lavoratori del periodo prebellico.

#### L'ATTORE E IL CORPO, LA SCRITTURA IN SCENA, I LUOGHI DEL TEATRO

Questa generazione di giovani artisti fa teatro su nuovi presupposti quali: il valore assoluto e incondizionato del corpo, il rivolgimento della struttura drammatica secondo logica e sensibilità “alternative”, la ricerca di nuovi luoghi e spazi di comunicazione tra attore e pubblico.

Il riscatto del corpo dell'attore, della gestualità in contrapposizione al testo, è denominatore comune: nella teoria del “corpo privilegiato” di Kara Jūrō, nelle “discipline del corpo” di Suzuki Tadashi. L'attore stesso e il suo gesto sono dramma: la gestualità viene liberata dalla soggezione alla letteratura e il testo teatrale è scritto dal corpo. I nuovi gruppi cercano una propria identità tramite la creatività nell'azione scenica vista in prospettiva multidimensionale, non solo di parola ma di corpo nel tempo e nello spazio, nell'interazione con altri corpi e altre menti e passioni. Il punto di partenza primario e inevitabile sono il corpo e l'attore, i testi scritti con il corpo e l'invenzione, i luoghi e lo spazio, senza bisogno degli spazi precostituiti, noleggiati o ceduti dalle industrie di produzione, dove incontrare il pubblico e condividere azione, visione, tempo, idee ed emozioni.

L'intreccio del testo, spesso contrappunto di schizzi e diagrammi, si fa più complesso collocando il racconto in un tempo mitico, come in Terayama, infrangendo in continuazione la sequenza regolare di passato-presente-futuro, come nelle trame multiple e

incastonate l'una nell'altra negli eventi scenici di Kara, o trasferendosi in una dimensione in cui illusione e sogno si sovrappongono e così via. La logica ferrea e razionale, prevedibile e rassicurante dello *shingeki* viene sconvolta e ritorna in primo piano l'elemento finora disdegnato della "situazione", che nasce dalla casualità del viaggio e dell'incontro, su cui si sperimentano combinazioni di imprevedibile efficacia. Tutti questi motivi richiamano in parte la tradizione teatrale autoctona che l'*angura*, se non esplicitamente, torna a ripensare. Gli artisti perseguono la multidimensionalità delle azioni drammatiche: anche con il ricorso a *collages*, *pastiche*, citazioni e contaminazioni sempre nuove, si sperimenta una scrittura alternativa dei linguaggi scenici in svariate maniere: il "teatro nel teatro", il canto e la musica in antitesi, in alternativa e in combinazione con la parola. Attraverso *collages* di testi diversi – altra tecnica sperimentata con successo – Suzuki Tadashi cita ritagliandole opere le più disparate, classici dei generi più diversi; le scenografie di Ninagawa Yukio propongono in nuovo ammanto l'orrore di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* o la poesia dei suicidi d'amore di Chikamatsu, o traducono Shakespeare in immagini familiari al pubblico giapponese, onese.

La scrittura non è un processo avulso dal palcoscenico, anzi si ricollega ai tre motivi di innovazione sopra delineati e in particolare alla riscoperta del potere di fascinazione carnale dell'attore la cui presenza violenta e sensuale domina il palcoscenico. Terayama con il suo Tenjō sajiki realizza un laboratorio teatrale che vuole essere un grottesco "baraccone delle meraviglie" dove nani e giganti, gobbi e belle donne, mostruosità e fantasmi, esibendosi destino stupore ed emozione. Kara, recuperando l'unità di scrittore-attore-regista, calca le scene dichiarando sé e il proprio gruppo *kawara kojiki* 河原乞食 (mendicanti del greto del fiume): nome con cui erano chiamati con dispregio gli attori erranti, saltimbanchi e prostituti, da cui era nato anche il kabuki delle origini. Sia nel Tenjō sajiki di Terayama sia nel Jōkyō gekijō (Teatro della condizione) di Kara in primo piano sono addirittura degli *onnagata* o attorimaschi in vesti femminili: nel primo Maruyama (poi Miwa) Akihiro 丸山 (美輪) 明宏, in ruolo di travestito, nel secondo Yotsuya Shimon 四谷シモン (n. 1944). Anche sul piano della scenografia,

della dimensione visiva delle immagini, con entrambi i gruppi collabora la rivelazione Yokoo Tadanori che dipinge a colori puri e "volgari" poster e scenari tramite collages di attraente, immediata impressività, divenendo uno dei grafici più popolari e alla moda. Anche ai confini con lo *shingeki*, frattanto, si propone un recupero dell'immaginario 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, con *Hitachibō Kaison* 常陸坊海尊 (Kaison, monaco di Hitachi, 1964) o con le riscritture ispirate ai suicidi d'amore di Chikamatsu, *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.

Il nuovo movimento, tra il proliferare di compagnie e luoghi di azione/spettacolo, sceglie non solo i sotterranei o le piccole sale ricavati in anfratti, angoli oscuri della metropoli, ma anche e soprattutto la mobilità degli spazi scenici, in teatri tenda, luoghi emblematici all'aperto, in strada. Così lentamente anche il luogo teatrale viene trasformandosi: dai piccoli teatri in sotterranei o bar (Waseda shōgekijō di Suzuki Tadashi, ma anche il teatro di Terayama a Shibuya) nasce l'esigenza di spazi mobili, precari o aperti. Kara nel 1967 esordisce con l'*akatento* (tenda rossa), tenda mobile sotto cui trovano rilievo il dinamismo e la forza selvaggia e prorompente dei suoi spettacoli. Nel 1970 Satō Makoto, dopo varie esperienze *underground*, comincia a girare il paese in autocarro con il *kurotento* (tenda nera) proclamando un teatro popolare dai forti connotati politici. Suzuki Tadashi dal canto suo nel 1976 trasporta il Piccolo di Waseda in un villaggio isolato all'interno del Giappone dove sperimenta e organizza festival internazionali. Nel 1975 Terayama Shūji, il più radicale di tutti, con *Nokku* ノック (Knock) addirittura espande il teatro ("happening") nello spazio senza limiti della città, confondendo il confine della vita con l'ambito della scena, ove gli individui divengono inconsapevolmente attori e pubblico, entrambi aggrediti nella loro quotidiana esistenza.

### La prima generazione e gli anni sessanta

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) il tema politico è irrinunciabile. In giro per il paese con la sua Tenda nera egli ha continuato a proporre tematiche di aperta contestazione, con una pentologia centrata su Nezumi kozō Jirokichi 鼠小僧次郎吉 (1797-1832)<sup>1</sup>, figura di bandito che aleggia nell'immaginario popolare sin dal kabuki e che il drammaturgo fa "riapparire" con uno stile visionario. Ribellandosi al militarismo del passato e alle oppressioni del presente, il bandito Nezumi Kozō incarna i sussulti solitari e collettivi di coloro che aspirano al riscatto in una "rivoluzione" sempre disattesa. La contestazione dell'istituzione imperiale (richiamata alla responsabilità del conflitto), le aspettative di un mitico Nezumi Kozō di cui vari personaggi decidono di assumere le sembianze per dare speranze alle sofferenze della gente comune, si coniugano alle immagini delle farfalle, i sogni del popolo sempre ingannato e ricondotto verso l'alveo di un nuovo sistema politico-economico di assoggettazione. E il gruppo, sorto dalla scissione dallo Haiyūza, attraverso le sperimentazioni nel Jiyū gekijō con Kanze Hideo, è corroborato anche nell'apparato critico ideologico dalla rivista «Dōjidai engeki» 同時代演劇 (1970-1973) con la versione internazionale «Concerned Theatre Japan», e da Tsuno Kaitarō 津野海太郎 (n. 1938) e David G. Godman. In *Kigeki Abe Sada* 喜劇阿部定 (1973) e *Abe Sada no inu* 阿部定の犬 (Il cane di Abe Sada, 1975) il gruppo maschile con star don-

ne mette 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, con le musiche composte da Kurt Weill per *L'opera da tre soldi* di Brecht. Nella trilogia *Kigeki Shōwa no seikai* 喜劇昭和の世界 (Commedia, il mondo Shōwa, 1972-1979) costruisce una sua storia del Giappone contemporaneo in cui si palesa il continuo distacco tra il popolo e la "rivoluzione", e d'altro canto l'irriducibile resistenza al sistema che guida il cammino del leader, che non rinuncia al ruolo di "stimolatore storico" e cerca di risvegliare le coscienze. Dopo un periodo di silenzio e riflessione Satō si riattiva all'insegna del teatro asiatico in vari festival internazionali e si dedica alla regia di opere musicali, soprattutto del repertorio tedesco. Anche il Jōkyō gekijō 状況劇場 di **Kara Jūrō** 唐十郎 (n. 1940), nella sua celebre "Tenda rossa" che, tra dure contestazioni, si conquista una base nei pressi di un santuario shintoista, Hanazono jinja 花園神社, a Shinjuku nel cuore dei quartieri di divertimento della capitale, torna a valorizzare il corpo con il suo *tokkenteki nikutairon* 特権的肉体論 (teoria del corpo privilegiato). Egli riafferma il valore dell'esperienza itinerante dei *kawara kojiki*, artisti mendicanti portatori del "perturbante" nella quotidianità della comunità 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.

I drammi di Kara muovono da rac-

conti che manifestano propensioni a uscire dalla realtà, inanellando storie dentro storie, incastonando mondi dentro mondi o dimensioni del reale, anche se sempre interconnessi con eventi dell'attualità che hanno segnato storie individuali e collettive nel paese. L'immaginazione rapsodica rifiuta la logica di coerenza costruttiva della drammaturgia occidentale a cui aveva guardato lo *shingeki*: intorno a un episodio gravitano intrecci multipli di più cerchie di personaggi, per rinunciare alla linearità cronologica. Di contro alle scelte di mobilità sottotende, nel cuore della metropoli o in tournées avventurose e estenuanti, **Suzuki Tadashi** 鈴木忠志 (n. 1939) all'inizio esordisce con il Waseda shōgekijō 早稲田小劇場 nei pressi dell'università Waseda in seno all'ambiente studentesco. Ma nel 1976 compie una svolta radicale e imprevedibile: fonda una sua scuola (SCOT) nel villaggio di Toga, assai distante dalla capitale, nel profondo della prefettura di Toyama, in un'area sempre più soggetta a spopolamento. I moventi sono recuperare il senso primario e sacrale del teatro, instaurare un rapporto autentico con la comunità rurale e con il pubblico metropolitano che occorre a Toga. In controtendenza egli fugge da Tōkyō e incastona i suoi spettacoli in uno spazio "sacro", pulsante di 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 suggestivo palcoscenico all'aperto. Mediando tra un repertorio di classici, europei e non, anche in forma di collage<sup>2</sup>,

revitalizzati in chiave grottesca da una recitazione e dominio del corpo costruito con un severo addestramento radicato nei teatri della tradizione innestati con metodologie e linguaggi innovativi, egli mira all'essenza dell'arte scenica, un ritorno alle radici imprescindibili, al rito-incontro di attori/sciamani con la comunità in momenti stimolanti di confronto con altre troupes internazionali in occasione dei festival organizzati a Toga. Egli richiede alla compagnia preparazione, rigore e ferrea disciplina secondo un metodo ammirato a livello internazionale.

Ma se Kara è autore, regista e attore protagonista, Suzuki è regista (ma anche attore) e Satō è autore e sceneggiatore di drammi, **Terayama Shūji** 寺山修司 (1935-1983) invece è l'unico che muove dalla poesia, da una formazione che è non di corpo bensì di parola. Egli con il gruppo Tenjōsajiki 天井棧敷 (1967) si avvia ad affermare un teatro come esposizione di "corpi speciali", strani, bizzarri, come baraccone delle meraviglie con donne cannone, nani, mostrosità, la carnalità delle figure umane e lo scandalo del "diverso". Operando in mille attività creative e ludiche, poesia e cinema, nel teatro rivela una carica distruttiva e conturbante, con lavori ove prevalgono vizi familiari, risvolti erotici, incesti, passioni e vendite (*Kegawa no Marī* 毛皮のマリー, *Shintokumarū* 身毒丸 e altri), per giungere poi fino all'assenza e frantumazione della storia. Avvia dunque le più radicali provocazioni d'avanguardia proiettando il teatro sempre fuori di sé, fuori dalla necessità del testo, fuori dal professionismo attoriale, affidandosi

alla drammaticità di corpi “stravaganti”, proiettati sulla scena nella loro crudezza, fuori dall'edificio teatro, inteso come luogo dell'incontro attore-pubblico, per giungere al teatro in strada, disperso nella metropoli, fuori dagli schemi attore/spettatore/uomo comune confondendo i confini e scompaginando le sfere. Cercando di agire contro un teatro racchiuso tra le quattro mura, reso marginale dal mondo della comunicazione, radicale e spregiudicato, proietta le gesta degli attori in uno spazio ai margini o in orizzonti enormi, atlantici (*Nuhikun*).

Dallo stesso humus prende l'avvio la carriera del più importante regista dei grandi teatri nel Giappone d'oggi: **Ninagawa Yukio** 蜷川幸雄 (n. 1935) che, dopo aver debuttato come attore e collaborato fino al 1973 con il drammaturgo Shimizu Kunio, viene accolto nei grandi teatri d'intrattenimento della Tōhō, dove si afferma per le sue soluzioni sceniche di grande imponenza. Con capacità di dar forma possente e vividamente vicina all'esperienza giapponese egli si misura con il grande repertorio classico: da Shakespeare alle tragedie greche, da adattamenti drammatici di testi tradizionali, scritti contemporanei come i *nō* moderni di Mishima Yukio o i lavori di Akimoto Matsuyo e molti altri, da Izumi Kyōka ad autori suoi coevi, Kara Jūrō, Shimizu Kunio, Noda Hideki, ma anche da Hugo a Čechov, da Ibsen a Brecht. Sempre disponibile a ridefinire i suoi spettacoli con un nuovo stile, egli ama avvalersi di giovani star del mondo dello spettacolo, le stelle del momento, affiancandole ad artisti/e di provata padronanza scenica e avvicinando così il pub-

blico giovanile più sprovveduto al grande teatro. Nelle sue produzioni l'approccio con i classici è spregiudicato eppure rispettoso (senza tagli indebiti dei testi drammatici) e suggestivo nella resa visiva. L'architettura smisurata negli scenari, grandiosità di gradinate, enormi costruzioni o strutture in verticale, masse di individui che si impongono per presenza e dinamismo d'insieme, il volteggiare o precipitare di fiori, neve, petali o pulviscoli, rielaborati dalla tradizione, sono la cifra delle sue produzioni che attingono a un bacino iconografico difforme e vastissimo. I corpi degli attori, strutture artificiali imponenti e dispersioni casuali e incessanti di forme naturali, sono lì a segnare naturale e artificiale, il trascorrere del tempo e delle esistenze. Se Suzuki richiama il rigore e l'essenzialità austera del *nō*, Ninagawa invece eredita la profusione barocca e fuggevole del kabuki e l'esaltazione dell'attore stella dal fascino fulgente.

Il quadro della generazione si completa con le figure di due drammaturghi ruvidi e taglienti come **Betsuyaku Minoru** 別役実 (n. 1937), che esordisce collaborando con Suzuki Tadashi, e **Shimizu Kunio** 清水邦夫 (n. 1936) che invece aveva debuttato con Ninagawa. In Shimizu la partenza è politica, con *Shinjō afururu keihakusa* 真情あふるる軽薄さ (Una leggerezza tracimante vero sentimento, 1969) in uno spettacolo di impatto travolgente: il pubblico in fila fuori dalla sala senza accorgersi si ritrova proiettato nel pieno di un dibattito tra forze “politiche” contrastanti, tra un servizio d'ordine che si impone sulla gente in coda, chi si ribella alla sottomis-

sione e chi, confuso tra la folla, si rivela spia/agente poliziesco e ordina senza riguardi la repressione di chi si oppone all'ordine costituito. Rende così palpabile al pubblico, involontariamente coinvolto, la violenza incontrollata delle manifestazioni, i meccanismi del potere e del controllo sociale. Diventa poi un drammaturgo affermato, oltre che regista, tanto da fornire i suoi testi anche a 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 abbandonati della metropoli, ruderi, rovine, sale dismesse, avvalendosi dell'atmosfera di desolazione rivivificata dal dinamismo dei suoi spettacoli.

In Betsuyaku il linguaggio scabro, volutamente dimesso, evita la battuta di grande impatto che pronunciata in una guglia emozionale s'imprima nella mente, 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 di fiaba, vittime della bomba atomica, storie che muovono da giochi di parola o proverbi, si sviluppano sintesi drammatiche sulle dinamiche interne tra individui, in famiglia o in comunità religiose e gruppi, sui rapporti tra individuo singolo e città, nel linguaggio, nell'educazione

e nella scuola, nel segno della sobrietà, ma segnate da incrinature, crimini insondabili, frantumazioni e evoluzioni imprevedute verso l'assurdo o il nonsenso.

### La seconda generazione e gli anni settanta

La generazione attiva a partire dagli anni settanta scandaglia il mondo attraverso gli occhi di chi ha perso speranza e guarda con amarezza; riflette la fase di sradicamento delle aspettative ideologiche e tuttavia in realtà tratta temi politici, anche se con una prospettiva disillusa votandosi all'ironia e all'umorismo. È la generazione del disincanto, rigorosa e analitica, lucida e amaramente comica.

Tra gli autori comici, ironici, parodistici vi è **Inoue Hisashi** 井上ひさし (1934-2010): pur essendo drammaturgo emerso dall'ambito dello *shingeki*, da scrittore di soggetti per i teatri di spogliarello o di divertimento di Asakusa, è divenuto, per l'umorismo delle sue commedie del nonsenso, per l'originalità del *pastiche* linguistico e per la vivacità dello spirito critico, uno degli scrittori di teatro più noti e riconosciuti. Drammaturgo vecchio stampo che crede nella supremazia della parola, sa padroneggiare giochi e battute incessanti: l'aspetto ludico, che risale manifestamente alla tradizione letteraria del periodo Edo, gioca un ruolo determinante, e la ricchezza di invenzioni e 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<sup>3</sup>.

Ma in ambito teatrale in senso pieno e con toni 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 un bagaglio pregresso di discriminazione e umiliazioni. In un tono beffardo Tsuka esplicita una schiettezza inusuale in Giappone, mettendo di fronte anche alle sconfitte, a delusioni e al ridicolo. Una matrice di irriverenza e satira aumenta la mordacità, il grottesco nelle situazioni e nelle battute alimenta le punte velenose ed eversive (*Atami satsujin jiken* 熱海殺人事件, Caso d'omicidio a Atami, 1975). Simile eppure differente è il teatro di **Takeuchi Jūichirō** 武内統一郎 (n. 1947), dalla risata amara e il black humour, con parodie e pastiche di brani noti in combinazioni stravolgenti. 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 individui umiliati dalle delusioni e rientrati nei ranghi sociali, e tuttavia ancora avvinghiati all'ideale della lotta, legati dall'amicizia, prostrati ma ancora pronti a combattere, Tsuka invece non ha né pietà né simpatia: dà vita a bizzarre tipologie umane, a surreali schemi di comportamento su cui si impone un ironico svelamento. L'umorismo di Tsuka, come di Hisashi, è giocato anche sulle parole con minime varianti, denuncia sociale, sarcasmo tagliente. Ma conduce un lavoro rigoroso anche nel processo con cui gli attori si preparano nelle prove: il testo viene

ricostruito via via dagli attori stessi che se ne impadroniscono e lo riscrivono per renderlo poi sul palco al momento della rappresentazione come cosa propria. Con un processo estenuante – e non a caso dalla sua compagnia sono usciti interpreti versatili, professionisti lanciatisi poi con successo a tutti i livelli – le prove divengono un momento formativo più della scrittura e della rappresentazione stessa.

In questo torno di anni sale alla ribalta anche **Ōta Shōgo** 太田省吾 (1939-2007) con il Tenkei gekijō 転形劇場 (sciolto nel 1988) che, ispirandosi al palcoscenico nō, arriva 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 pacata quiete ove le presenze, i gesti e il tempo sono al centro. Con lo snodarsi di quadri, di scenari desolati, di masse di terra e discariche di oggetti abbandonati in *Chi no eki* 地の駅 (La stazione della terra, 1985), di sabbia su cui sono personaggi come li abbandonati e di cui rimangono le impronte in *Kaze no eki* 風の駅 (La stazione del vento, 1986), approda 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, scivola e si muove con lentezza dilatata. Sola con i suoi silenzi, intorno le trascorrono figure che disegnano piccoli eventi che sono allucinazioni, sogni, visioni nel loro divenire, senza fretta per poi svanire. La stazione dell'acqua è il trascorrere di personaggi intor-

no a una fontana, viaggiatori che vanno e vengono, lasciano oggetti o attraverso il contatto con l'acqua vedono riemergere il passato. Teatro dell'essenziale e del tempo che passa, centellinando pause e dilatando i tempi si carica di fluida intensità: in un'onda incessante di pensiero ed emozione consente allo spettatore di percepire l'esistere nel tempo dei nostri pensieri e del nostro agire o parlare.

Dopo il disincanto dagli anni rugenti si attraversa anche la "crisi dei sentimenti" che digrada fino all'oggi. Un caso speciale sono tra questi **Okabe Kōdai** 岡部耕大 (n. 1945), e **Yamazaki Tetsu** 山崎哲 (n. 1946). Nei drammi di Okabe, l'energia delle province, lo spirito sprezzante e vivido di Matura, a sud nel 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 omogeneità della società giapponese. Lo sprizzare di potenza dei corpi negli scontri verbali e fisici, nel dinamismo di energie che assorbono il fervore del sole del sud, riconfermano l'alto valore del corpo assieme alla vividezza delle parlate, dei dialetti. Nella divergenza tra un universo maschile anche distruttivo, fatto di scontri accesi da potenza e orgoglio, e l'universo femminile affidabile e saggiamente ancorato alla concretezza della vita, si consuma un teatro fatto di dialoghi e 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, mentre la donna riesce a dare solidità all'esistenza – eppure la loro

energia esce vincente nel paragone con il vuoto umano e sociale della crescita economica prodigiosa delle metropoli.

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 sommuovono le coscienze della società, animano il nucleo di molti suoi testi. Autodistruttiva volontà di rivalsa verso gli altri, discriminazioni e vessazioni, individui sensibili e disturbati nei rapporti con gli altri, esplosioni di violenza repressa e crudeltà, i casi più sconvolgenti della cronaca diventano materiale in scena, anche se sempre con una prospettiva imprevedibile e inusitata, che lancia una luce trasversale su ragioni e moventi degli accadimenti. Yamazaki mescola i toni alti della tragedia con l'urgenza dell'attualità, mostrando riluttanza di fronte all'enormità del male: riesce più di molti psicologi, sociologi, commentatori televisivi, educatori, a far riflettere su ragioni, spesso imperscrutabili, e responsabilità. In una recitazione in cui le parole faticano a uscire dalle labbra, come incagliate, in un rapporto straniato tra linguaggio e corpo, egli condensa una psicologia fortissima all'interno del racconto di cronaca, senza assecondare gusto dello scandalo o voyeurismo, bensì presenta i risvolti di violenze represses, implorose che poi d'un tratto esplodono. Precipitati in una realtà degradata, contaminata da echi televisivi, gli avvenimenti della cronaca acqui-

siscono una provocatoria immediatezza al di là di qualunque costruzione drammaturgica o filtro critico.

### La terza generazione e gli anni ottanta

La terza generazione, che si fa breccia negli anni ottanta, si ispira alla leggerezza di giovani cresciuti nel pieno benessere del Giappone ebbro di crescita di quegli anni, non avendo esperito la stagione tumultuosa delle lotte. 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 si accede solo dopo accesissima selezione), non è lo spirito rivoltoso, contestatore o politicizzato, lo studente che si lancia nel teatro e che qui trova una sua strada nel contesto culturale nel ruolo di ribelle. 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. Le messinscena sono costruite su una rapidità da gioco elettronico o film d'avventura o d'animazione: l'attore protagonista (Noda che riassume in sé inventore delle storie, attore protagonista, anima del gruppo teatrale, regista e scenografo) corre all'impazzata in azioni trasformazioni e metamorfosi. Ibridazioni colte di suggestioni storiche e letterarie oscillano tra l'avventura meravigliosa, l'universo mitico di Wagner, la fantascienza e la favola, il dominio dell'adolescenza infinita: viaggi adolescenziali di formazione, smarrimento spaziale e interiore accostano alla dimensio-

ne onirica il percorso d'iniziazione, di scoperta di sé e degli altri. In un proliferare di eventi, materie avventurose o mitiche trovano spazio con tempi contratti e ritmo crescente in scenografie imponenti. Foreste segniche, ramificazioni e peripezie si susseguono fino al finale quando per un momento tutti i fili scomposti si sciolgono e, dopo una frenetica caccia al tesoro, i protagonisti si fermano a riflettere e approdano a un messaggio di umanità profonda. Trame d'avventura, episodi a sfondo sentimentale con incursioni estemporanee nei dintorni della fantascienza, apporti del mondo televisivo, culminano nel lieto fine con valenza esistenzializzante in una ricerca di sé d'atmosfera romantica. Questa estetica di velocità e fantasia, di rapporto ludico con le cose, in cui molta gioventù giapponese senza dubbio si riconosce per comune formazione, riferimenti culturali, immaginario letterario, filmico, fumettistico, musicale e televisivo, regala agli spettatori emozioni che vanno oltre lo svago o il profondo intrattenimento. Senza critica evidente all'attualità, il teatro di questa generazione "spensierata", o forse ossessionata o disperata (travolta dallo studio frenetico per l'accesso alle scuole migliori), 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. Molteplici sono gli influssi esercitati sul suo mondo visionario dai fumetti per ragazze della popolarissima Hagio Moto 萩尾望都 (n. 1949) (con *Hanshin* 半神), a scrittori "decadenti" quali Sakaguchi Ango 坂口安吾 (1906-1955),

di *Sakura no mori no mankai no shita* 桜の森の満開の下<sup>4</sup>, o Dazai Osamu (1909-1948) di *Hashire Merosu*, da Shakespeare (*Riccardo III*, *La dodicesima notte*) a Wagner dell'*Anello dei Nibelunghi* con la trilogia *Stonheenge* 石舞台星七変化 ossia *Byakuya no walküre* 白夜の女騎士, *Suissei no Siegfried* 慧星の使者, *Valhalla jōhatsu* 宇宙蒸発<sup>5</sup>.

Noda 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 al festival di Edimburgo o di New York, e si prende un anno di studio (1992-1993) che lo conduce a Londra. Ritemprato dal soggiorno londinese, torna più maturo per intraprendere con sicurezza il ruolo non più solo di autore-regista-attore di un proprio gruppo ma per fare anche il regista per altri autori e compagnie. Nel 2001 inizia anche la collaborazione con l'attore kabuki Nakamura Kankurō (Kanzaburō XVIII) cimentandosi alla sua maniera in regie per il repertorio kabuki. In questi anni di boom affiora una tendenza al gigantismo nelle installazioni scenografiche ereditate da Ninagawa o anche da Terayama, in molti altri gruppi del Giappone, come l'*Ishinha* 維新派 di Ōsaka la cui compagnia costruisce da sé degli spazi scenici all'aperto "ultrateatrali" di spettacolari installazioni e metropoli del futuro<sup>6</sup>, 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 speri-

mentale *Ameya Norimizu* 鮎屋法水 (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 faraonica degli 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 s'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); il senso ludico con *Daisan butai* 第三舞台 di Kōkami Shōji 鴻上尚史 (n. 1958) o la spettacolarità di *Daisan erochi* di Kawamura Takeshi 川村毅 (n. 1959); i gruppi femminili *Aoi tori*, *Nitoshia*, *Jitensha kinkurīto* e altri; 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 di 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 la sperimentazione multiculturale e 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.

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 jiyū gekijō オンシアター自由劇場 di Kushida Kazuyoshi ora al Cocoon Kabuki, 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 (1940-2011), narra le vicende di una pionieristica banda di musicisti jazz allontanatisi dal clima sempre più 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 Hideo 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 il Tōkyō vaudeville show, Tōkyō kandenchi e Tōkyō ichikumi, tutte e tre compagnie improntate a una vena umoristica fondata sullo spirito di affiatamento tra gli interpreti. Non di meno dal coacervo creativi di Terayama Shūji erano scaturiti anche 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; dalla compagine che con J.A. Seazer, compositore che con i suoi ritmi rock psichedelici aveva musicato molti spettacoli del maestro, in qualche modo eredita il lascito di Terayama, l'Enge-

ki 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 che esce da collaborazioni con tutti i grandi della prima generazione e prosegue la sua fucina creativa.

Più acuminata critica sociale rispetto a Noda si percepisce nel fondo delle pièces di **Watanabe Eriko** 渡辺えり子 (n. 1955), autrice e attrice a un tempo dei suoi lavori con gruppi femminili, oltre che interprete in drammi o sceneggiati televisivi. Con somiglianze con Kara per l'incastonarsi di storie una dentro l'altra, con affinità generazionali con Noda Hideki per il ricorso a protagonisti adolescenti, tuttavia le sue opere, con personaggi giovani ma anche di mezza età delusi, 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 – sono specchio di un'evoluzione esistenziale 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, dimensione onirica e presenze fantasmatiche con trapassi di dimensione tra vi-

vi e morti. E nella maturità questi motivi lasciano spazio a rimorsi e rimpianti, temi di 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 richiede la partecipazione diretta degli attori alla creazione del testo spettacolare in un processo di crescita progressiva di attore e personaggio.

Tra le esaltanti novità degli anni ottanta 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.

A questa svolta strutturale, nel mondo fittizio delle scene si era accompagnata una propensione a voli dell'immaginazione, anche proiettati verso universi di un futuro imminente, verso visioni apocalittiche, ambientazioni tra rovine di una guerra post-atomica, presenze di umani e androidi, da Daisan butai a Daisan erochika, in un contesto di sempre più vasta circolazione dei media, di diffusione di 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, presentato 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 esempio con Ikuta Yoroju 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 al globo terrestre proiettato verso un destino di rovina. Ma certamente si ispira anche al precursore del genere, *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 richiamava in quegli anni quello di Chernobyl e oggi, ahimé, quello di Fukushima – e tratteggia una metropoli protetta sotto una cappa enorme, trasparente morbida e estensibile che per molti versi è specchio della società giapponese. Così il gruppo Daisan erochika in *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.

### Gli anni novanta e oltre

Nel 1991 si assiste allo scoppio della bolla finanziaria e il panora-

ma socioeconomico muta repentinamente volto. Negli anni novanta in compenso avviene la massiccia entrata in campo delle amministrazioni o degli enti pubblici locali che investono 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 fino a pervenire a livello di potere centrale all'istituzione dell'Ente per la promozione delle Arti e la Cultura (Japan Arts Council) che, oltre a sovrintendere ai teatri nazionali, inizia a offrire contributi e sovvenzioni ai piccoli gruppi teatrali.

Alla spettacolarità e prodigalità di fantasia creativa nel pieno della bolla speculativa, dopo lo scoppio, per reazione si avvia una ristrutturazione e ricostruzione del senso del teatro e delle sue manifestazioni secondo almeno tre direttrici: la riscoperta della tradizione e del classico; il ritorno al "racconto"; la predilezione per un teatro silenzioso<sup>7</sup>. Il recupero dei classici, iniziato sull'onda lunga già negli anni ottanta, prosegue nello *shingeki*, nel teatro commerciale di intrattenimento, nei grandi teatri, ma si riverbera anche nelle produzioni fervide 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 con il suo umorismo di qualità, o nella troupe nippono-coreana

Shinjuku ryōzanpaku, con *Ningyo densetsu* 人魚伝説 (La leggenda degli uomini pesce/sirene, 1990). Così la forte propensione al racconto riemerge nei lavori di autori come Sakate Yōji 坂手洋二 (n. 1962), con il gruppo Rinkōgun 燐光群, 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, sobrio, in passato in parte anticipato da artisti come Betsuyaku Minoru o 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 autoritaria 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 calamitati da 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 per la singola produzione con una compagnia radunata *ad hoc*<sup>8</sup>, con ospiti provenienti da altri gruppi o indipendenti e, nel senso inverso, si assiste a uscite di membri verso produzioni di altri. Aumentano così anche gli attori *free-lance* che arricchiscono in tal modo il proprio bagaglio interpretativo, superando la tendenza 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<sup>9</sup>. Tra le cause di queste metamorfosi, si possono individuare l'appannarsi del carisma dei leader, maggiori mobilità e opportunità di interscambio, trasformazioni sociali nelle dinamiche di gruppo, mutamenti del pubblico che più che la ripetizione di un repertorio consolidato predilige l'incessante novità di nuove produzioni, con rinnovate combinazioni di interpreti, accostamenti e mescolanze inediti, sotto la direzione artistica di registi emergenti o affermati messi incessantemente alla prova. Ma – e questo è il rischio di questi tentativi – non sempre il composito eterogeneo di artisti provenienti da diverse formazioni e metodi in tensione dialettica trovano un giusto equilibrio e producono un risultato convincente. 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 negli attori di volta in volta coinvolti nei loro spettacoli, li sottopongono

a estenuanti "prove all'impronta", in cui la ripetizione sempre variata mira a spogliarli progressivamente di espedienti pregressi, dello stile personale assurdo ad abitudine, per giungere 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) e, più di recente, **Okada Toshiki** 岡田利規 (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 sessanta o ottanta, alla velocità e vivacità dei predecessori, egli contrappone la realtà delle cose così come sono, facendo recedere la soggettività e facendo parlare le cose stesse nella loro semplicità e drammaticità. Così prospetta un teatro pacato, silenzioso, un eloquio "naturale" di cui ha anche teorizzato una sua estetica e tecnica. In passato, nello sforzo di introduzione e traduzione del teatro euroamericano, sia nello stile, sia nel tono, sia nella struttura logica dei dialoghi si sono prodotte forzature che hanno allontanato il linguaggio del teatro dalla lingua giapponese corrente e gli attori nella recitazione e nei gesti hanno elaborato forme distorte: egli propone dunque una riforma nel linguaggio e nella recitazione riapprossimandosi alla quotidianità delle persone comuni fatta di un tempo coperto da momenti calmi e sereni, freddi e distanti. La semplice presenza degli uomini in scena di per sé è sufficientemente teatrale, ricca di sorprese e i suoi spettacoli si presentano dunque recitati con to-

ni sommessi: 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. Il suo intento è ricostruire sul palcoscenico una parola "naturale". Tuttavia, con un modo smalzato ad uso d'occidente e con una teoria a uso del Giappone, negli anni recenti ha culminato con sperimentazioni provocatorie di umano e robotico, portando sulla scena degli androidi 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, 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 altre civiltà, nel segno dell'accesa propensione a meccanizzazione e robotica, la messa in scena fugge in senso inverso rispetto ad altri gruppi: persegue l'emblema dell'ultramodernità, la supremazia dell'elettronico-tecnologico, annulla sentimento, "teatralità" e finzione in nome dell'artificiale. Con automi perfettamente programmati e soggetti al loro programmatore/regista, la vacuità dello sguardo, dialoghi secchi, culminano nell'egemonia della tecnica trasformatrice e disumanizzante.

Okada Toshiaki, alla guida del gruppo *chellitsch* チェルフィッチュ, distorsione del termine selfish, scrive sul palcoscenico storie appena abbozzate infestate da un gorgo di voci faticose, spezzate, ripetitive, sinfiozzanti e cariche di ossessioni.

Evitando il senso che ogni espressione del volto dà alla parola, risolvendo le voci in monologhi-narrazioni ripetitive, movenze inconsulte sbilanciate iterate e stravaganti, in un linguaggio sperimentale che sembra satira delle scorie di un goffo linguaggio aziendale o degli analocuti inconcludenti del linguaggio sciatto e intercalato, iperrealistico, nelle parlate e nei gerghi giovanili. Gli sviluppi delle vicende, già molto destrutturate, se esistono, si intrecciano con i commenti su di essa di molteplici "personaggi", ad esempio *Sangatsu no itsukakan* 三月の5日間 (2004), tra una coppia in un motel da giorni a fare sesso e in interazione con amici sullo sfondo della guerra in Iraq. Negli assoli degli attori, narrazioni di "personaggi" anonimi di cui si perde l'identità, il teatro non scruta la realtà esterna né sprofonda nell'inconscio, ma traccia una partitura di balbuzie, gesti di nevrosi, toni di pacato buonsenso intrecciati ad argomenti dissennati e tic nervosi nei gesti. Le frasi incessantemente incompiute sono accompagnate da reiterati gesti condotti con disinvoltura o inavvertita scompostezza, inquieti quasi schizofrenici. Okada, tramite voce e logorrea degli "attori/personaggi", tramite i loro movimenti scoordinati, forse lascia far breccia a un inconscio dei gesti riflessi, voce del disagio e della sofferenza, ma assai di rado ne fa strumento di intervento sociale.

Ma le ultime generazioni vanno anche oltre: non mancano infatti le pièces più estreme, in sintonia con "maledetti" e iconoclasti come i britannici Sarah Kane o Martin McDonagh, o il tedesco Marius von Mayenburg, dagli stupri al can-

nibalismo, orrori, squartamenti ed efferatezze, ma in stile surreale dall'intento comico, con gag truci. Ad esempio in drammaturchi registi come KerarTno Sandorovicchi ケラリーノ・サンドロヴィッチ (n. 1963), con il Gekidan Kenkō 劇団健康, poi Nairon ナイロン100°C, o Matsuo Suzuki 松尾スズキ (n. 1962) e il suo Otona keikaku 大人計画, che rivolge una risposta irriverente al teatro tranquillo degli anni novanta con *psychohorror*, uccisioni, bullismi e discriminazioni, che sono ereditati anche dal più giovane seguace Nagatsuka Keishi 長塚圭史 (n. 1975): in *Hataraku otoko* はたらくおとこ (2004) sembra riprendere il melo di Kubo Sakae qui contaminato, avvelenato con sostanze nocive e sviluppato in una successione di scene di gusto comico splatter, o *Last show* (2005) con efferatezze su donne incinte, infanti e animali, risolti in incubi o fantasie con il gusto del divertimento (?). O ancora Miura Daisuke 三浦大輔 (n. 1975) dirige commedie amare come *Koi no uzu* 恋の渦 (Vortici di passione, 2006) con case di appuntamenti, sesso, vuoto e squallore, o Mizoguchi Makiko 溝口真希子 (n. 1976) in *Onna no michi* 女のみち (La via della donna, 2006), che scruta con distacco attrici di video per adulti nelle fasi di preparazione e attese. In assenza di guerre, a differenza dell'ex Jugoslavia, sono il sesso e la violenza privata, più che droghe e psicofarmaci, a dare espressione e sfogo a una disperazione giovanile senza uscita.

<sup>1</sup> Bandito che, secondo la leggenda ripresa in kabuki o in romanzi storici anche in epoca moderna, si sarebbe opposto ai potenti del regime e avrebbe distribuito a poveri molta parte

del frutto dei suoi furti alla Robin Hood.

<sup>2</sup> Celebri sono *Gekiteki naru mono wo megutte* 劇的なるものをめぐって (1969) e *Il* (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 dal repertorio *shinpa*, 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 impennato 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 (*Sakurahime azuma bunshō* e *Sumidagawa hana no goshozome*). In *Shite shite dōja* (1968), invece, il gruppo aveva tratto materia dal kabuki *Narukami*.

<sup>3</sup> C. Mazza, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscara, 2012.

<sup>4</sup> Sakaguchi Ango, *Sotto la foresta di ciliegi in fiore e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1993.

<sup>5</sup> Kisaragi Koharu, *Shitsugo no dandizumu - Noda Hideki*, in *Toshi minzoku no shibai koya*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1987. Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami, 1995, pp. 194-206.

<sup>6</sup> *Gendai engeki 60's-90's*, *Bessatsu Taiyō*, Tōkyō, Heibonsha, 14.3.1991, p. 65.

<sup>7</sup> Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, cit., pp. 238-246.

<sup>8</sup> Così già Tsuka Kōhei o in gruppi particolari come Jitensha kinkurito che scritturano di volta in volta gli attori da affiancare al cast fisso delle attrici della compagnia.

<sup>9</sup> Yoneya Naoko, *Gendai engeki no atarashii ugo-ki*, in *Gendai engeki 60's-90's*, cit., pp. 160-163.

forse è meglio spiegare a parole e non con (!?).

Temiamo che così sembri un sospenso redazionale

## FLUIDITÀ E DISSIPAZIONE

Negli anni più recenti difficile è districarsi tra manifestazioni e metamorfosi proteiformi di una scena contemporanea sempre mutevole e cangiante. Arduo è riconoscere in questo crogiuolo alcuni snodi fondamentali della storia del teatro o della danza contemporanea, o individuare le caratteristiche più spiccate, tra varietà, interdisciplinarietà, interazioni e contaminazioni.

In un vastissimo arco cromatico si stagliano esiti multiformi: tra proposte delle vicende shakespeariane o di altri classici del canone occidentale, sempre rispettose, mai dissacranti; tra una comicità esuberante che predilige il *nonsense* o l'assurdo; tra ricerche sull'identità, con anonime figure che provano e cambiano nevroticamente, che si agitano inquiete sui palcoscenici e fuori; con gli estremi di una dimensione verbale scabra e una volontà di restituire sentimenti più universali anche solo tramite la presenza di uomini sulla scena.

Da un lato si manifesta la permanenza rassicurante 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. Se nella tradizione, nel kabuki o nel teatro dei burattini, si presentava anche la magia nel frastornare lo spettatore tra una mole 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, Asia, l'oltremare o i palcoscenici sparsi nella metropoli.

In tale arcobaleno tematico e spirituale, in una temperie ludica formata da migliaia di individui, ognuno è 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 competenza e in-

teragisce con attori, collaboratori, musicisti, professionisti di provata destrezza.

In una ricognizione del caleidoscopio multicolore forse si possono elencare solo alcuni snodi tematici: 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 molteplici, accostamenti di dissimili, intermittenze, collages fascinosi; la permanenza di tracce cospicue di linguaggi sperimentali, d'avanguardia e conformismo, ma non omogenee, bensì irregolarmente distribuite e dosate. Nelle manifestazioni della scena si riscontra una sensazione di provvisorietà, la presenza di formule ancora in fase di elaborazione; sia nella danza che nel teatro traspaiono molteplicità di sguardi e prospettive più che prodotti finiti, metamorfosi figurative del reale sempre sfuggenti. Anche nel contemporaneo si oscilla e vacilla tra i due poli: da un lato, l'arte antica del levare, il suggerire per sottrazione e riduzione all'essenziale, che trova nel *nō* il suo esempio più illustre; dall'altro, talvolta riaffiora la profusione di colori immagini e segni che sono del kabuki, ma entrambe sono completamente reinventate. 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 ottanta, anche con effetti umoristici, e riproposti ora da Hirata Oriza sull'onda dell'ulteriore 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 banali, che in apparenza mirano a rendere tutto 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.

A queste propensioni estetiche si affiancano originali prove individuali o di gruppo intorno a una produttività incessante 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 delle sofferenze dei singoli e della collettività.

La vita interiore, liberata da ogni peso, diventa esperienza struggente di una ricerca dell'infinito che intreccia ricordo e riflessione poetica, ovvero sfuma in pura e gelida leggerezza. L'assenza apparente di un nucleo tematico che non sia l'autenticità delle esistenze presenta solamente ombre, allusioni, ricerca di semplicità, autenticità, sgomento e inquietezza, l'accontentarsi del finito, dell'incompiuto, della discontinuità innegabile dell'esistenza.

L'enorme dovizia di gruppi ed 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 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 (meta)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, in una negazione dell'azione con una ulteriore affermazione del pensiero, della riflessione, ma in definitiva della parola. Si compiono sforzi per strappare i grandi classici del teatro dai loro contesti, per farne taglianti schegge di vita. Ovvero si vuole scavalcare la finzione per cercare di arrivare alla verità, in un teatro che graffia e fa male, che vorrebbe essere il massimo della verità ma è al tempo stesso il massimo dell'artificio. In effetti, spettacoli che giocano sull'incessante passaggio dal testo al commento del testo, in uso in Italia dove prevale la razionalizzazione e un'incessante e invadente discorsività, in Giappone sono sostituiti da un prevalere dell'ico-

nico, 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.

In Giappone, in rivolta contro il grigiore 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, nell'impulso verso il gioco, 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 una relazione sempre presente con la realtà. La visionarietà delle trame o delle coreografie si congiunge con una fluidità tecnica e una scioltezza, lentezza e ossessione, venati talvolta da un fondo cupo di realtà ma mai da un minimalismo arido.

Gli immaginari di un futuro imminente o incombente, di metropoli o di ere post-atomiche dopo l'incidente di Černobyl, d'altro canto, con Fukushima sono tornati attuali. Ma ora, superando luoghi comuni, lo sguardo sul fluire del mondo ricorre come visione cosmica tesa a ricreare microcosmi in fuggevole divenire. Sui palcoscenici non si compie dunque nulla di fragoroso ma si percepisce il senso perdurante della precarietà delle cose e dell'incertezza, e la ricerca di meraviglia e emozione, quasi infantile, contro la desolazione antilirica del presente.

Nella pratica della scena, la presenza di un “tutto studiato”, ossessivamente provato e reiterato, prevale su un “tutto all'improvviso”, l'imprevisto, anche se non mancano gruppi che perseguono la recitazione all'impronta, come Aoi tori o altri, che perseguono il brivido dell'incontro degli interpreti come in una *jam session*.

Si propende verso il tema cruciale della vita, l'esistenza, o sul rapporto amore-morte, o verso tentativi di deformare il tempo, prolungandolo in lentezza rallentata o comprimendolo in brevità iperaccelerata, in una ricerca che concentra percezione e riflessione proprio sullo scorrere del tempo, ma talora finisce con lo smarrire la strada delle emozioni 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 vibra 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.

La policromia dei sensi, anche fondendosi con l'ipertecnologia, genera una coreutica/azione scenica che persegue 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, 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 sofisticata freddezza, di limpido nitore.

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 incontrovertibile e irrinunciabile dell'esperienza diretta

immagine?

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 e anche la molteplicità e l'inquietudine, la professionalità e anche la spontanea e finissima delicatezza del mondo della scena, e fuori della scena, il piacere di inventare valorizzando la creatività individuale e i diversi linguaggi in una ricerca vorticoso, estenuante, quasi forzata, di novità e mutevolezza. Ripercorrere le tappe del panorama culturale di una società in rapido cambiamento, ridisegnare il mondo della scena nel Giappone odierno, dovrebbe aiutare a far percepire i modi in cui le pratiche umane forgiano il mondo, l'immaginario e la conoscenza che di esso abbiamo. Il presente volume privilegia alcuni momenti legati al cambiamento, con piglio interdisciplinare, cercando di dipingere un affresco dell'orizzonte in cui il teatro si trova immerso e mostrare in filigrana la molteplicità, nel tentativo di comprendere un mondo che si rivela sempre più complesso laddove laboratori di idee, cantieri di tendenze, mille azzardi s'innervano lungo infinite linee di ricerca.

## Note al testo

sificazione è basata su stato sociale, attività, genere, età e funzione all'interno della *fabula*. Gli attori, specializzati nel rispettivo ruolo, sono andati via via aspirando a sempre maggiore versatilità e interpretando anche ruoli diversi per sesso. A ciascun ruolo sono abbinati trucco, acconciatura, costume, recitazione, stile esecutivi e gestualità, carattere ecc. specifici.

<sup>4</sup> Nei diciotto, assieme alle opere antiche dei primi Danjūrō, egli inserisce anche *Kanjinchō*.

<sup>5</sup> Vedi vol. 1.

### 3. L'epoca moderna - I teatri della tradizione

<sup>1</sup> Nel periodo Tokugawa ogni contatto (commerciale e non), limitato a Olanda e Cina, avveniva solo a Dejima, presso Nagasaki.

<sup>2</sup> Kawatake Toshio, *Kindai engeki no tenkai*, Tōkyō, Nihon hōshō shuppan kyōkai, 1982, pp. 23-24.

<sup>3</sup> È questo uno degli slogan del periodo, assieme a *fukoku kyōhei* 富国強兵 (paese prospero ed esercito forte) e all'imperversante... *kairyō* 改良 (miglioramento di...). Qui vi si ricorre per designare i primi anni della restaurazione.

<sup>4</sup> Fino alla rappresentazione integrale dell'*Amleto* di Shakespeare a opera del Bungei kyōkai nel 1906, quasi la totalità dei testi teatrali occidentali, per lo più shakespeareiani (*Il mercante di Venezia*, *Giulio Cesare*, *Re Lear* ecc.), ma anche l'*Avaro* di Molière, *Le Cid* di Corneille, *Maria Stuarda* e *Guglielmo Tell* di Schiller, *Emani* di Hugo, *Tosca* di Sardou, *La signora delle camelie* di Dumas ecc., vengono riscritti con luoghi, nomi, consuetudini e costumi giapponesi, conservando solo la trama e il contenuto originali.

<sup>5</sup> Si veda il volume 1.

<sup>6</sup> Il monte degli aceri: collinetta all'interno del castello di Edo ove si trovava il mausoleo di Tokugawa Ieyasu e poi dei suoi discendenti, gli addetti a servizi e manutenzione ma anche il *gakuso* (ufficio dei musicisti) e la biblioteca.

<sup>7</sup> Il condottiero, che aveva predilezione per la scuola Konparu, praticò ed eseguì il nō, e in riconoscimento di tale passione molti furono i drammi a lui dedicati. Tokugawa Ieyasu invece, sin prima di conquistare il dominio sul paese, aveva un legame consolidato con la scuola Kanze e il *tayū* del tempo, Kanze Kokusetsu 観世黒雪 (1566-1627), ebbe dunque un ruolo di primo piano tra le scuole e avviò nel 1620 la pubblicazione della centuria (in cento fascicoli) dei cento brani più popolari del repertorio secondo la tradizione della sua scuola che incontrerà straordinario successo consolidando la primazia sulle altre. Ma alcuni *shōgun* come Tsunayoshi o Ienobu invece favorirono in varie forme la scuola Hōshō e anche nella fase tarda, ad esempio l'ultimo *kanjin nō* di grande portata, che in genere era concesso come

privilegio al caposcuola dei Kanze, viene eseguito dal caposcuola degli Hōshō.

<sup>8</sup> L'ultimo fulgido esempio era stato concesso al caposcuola Hōshō, Hōshō Tomoyuki 宝生友于 (1799-1863) nel 1848 con spettacoli per quindici giorni a cui avevano assistito oltre 58 mila spettatori.

<sup>9</sup> Iwakura Tomomi è una delle figure centrali della restaurazione imperiale contro il governo Tokugawa e nella nuova organizzazione del paese nei primi anni Meiji. Dal 1871 al 1873 si reca come ambasciatore in Europa e in America per una revisione degli "iniqui trattati" del 1858.

<sup>10</sup> È stato anche maestro di *utai* (recitazione del nō) dello scrittore Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916).

<sup>11</sup> B. Ruperti, *La creazione di nuovi nō in epoca moderna. Il fascino inesauribile di un'arte*, in «Prove di drammaturgia», marzo 2012, pp. 12-18. Attualmente tra i tesori nazionali viventi, dopo la morte di Katayama Yūsetsu 片山幽雪 (1930-2015), si contano gli *shite* Mikawa Izumi 三川泉 (n. 1922), Tomoeda Akiyo 友枝昭世 (n. 1940) e Umewaka Genshō 梅若玄祥 (n. 1948), l'attore *waki* Hōshō Kan 宝生関 (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 oltre 1200.

<sup>12</sup> Ora presente solo a livello regionale nelle province di Niigata e Yamaguchi.

<sup>13</sup> Nel 2013 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 Okura attiva a Kyōto.

<sup>14</sup> 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 XVI secolo e ben presto modificato (in pelle di gatto o cane) in Giappone secondo la forma attuale e poi sviluppato in varianti a seconda del genere musicale.

### 4. Kabuki e shinkabuki

<sup>1</sup> Linguaggio ornato di parole che non corrispondono alla ragione, alla logica o al vero. Il linguaggio "fittizio" e "ingannevole" della parola teatrale, poetica o del racconto.

<sup>2</sup> Negli *osatoshi* governativi vi è anche preoccupazione che gli spettacoli offendano la sensibilità di persone nobili o di stranieri tra il pubblico e che offrano del paese un'immagine disdicevole.

<sup>3</sup> Posti della platea partiti da riquadri in legno al cui intorno, su stuoie e cuscini, potevano

prendere posto più persone (tuttora utilizzati per esempio in alcune aree della platea negli incontri-spettacolo di sumō).

<sup>4</sup> Individuo che assiste attori e interpreti nel mondo del nō, del kabuki e della danza. Ponendosi dietro all'esecutore, quando necessario, lo aiuta nei cambi d'abito in scena, porge o riceve ventagli o altri oggetti necessari alla danza. Nei drammi, in genere in abiti neri (come pure il suggeritore, ma bianchi se il palcoscenico è ricoperto di neve, azzurri nel caso di scena sul mare), con cappuccio per nascondere il volto, entra in scena e fa da ombra agli interpreti collocando o portando via oggetti rimasti sul palcoscenico, sistemandone le vesti ecc. In questo caso viene chiamato *kurogo*. Negli atti danzati, invece, il *kōken* nel kabuki ha particolare tenuta da cerimonia (*kamishimo*), non nasconde il volto con il cappuccio e porta una parrucca. Nel caso di incidente all'interprete o al danzatore il *kōken* lo sostituisce. Gli è anche di ausilio per effetti speciali: gli illumina il volto con una candela (*tsuraakari*), lo aiuta nel cambio rapido di costume in scena (*hayagawari*, *hikinuki*), solleva i lembi della veste per ottenere un effetto di *tableau vivant* (*bukkaeri* o altro) e altro. È figura importante per aiutare l'attore a realizzare in ogni occasione forme e pose perfette ed esteticamente efficaci.

<sup>5</sup> 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.

### 5. La danza

<sup>1</sup> Kawatake Toshio, *Engeki gairon*, Tōkyō, Tōkyō daigaku shuppankai, 1978, pp. 102-134.

<sup>2</sup> Si veda il volume 1.

<sup>3</sup> Itaya Tōru, *Furitsuke no rekishi*, in *Iwanami kōza Kabuki-Bunraku*, vol. V, Tōkyō, Iwanami, 1998, pp. 195-214.

<sup>4</sup> B. Ruperti, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Roma, Aracne, 2014, pp. 61-87.

<sup>5</sup> Allieva prima della scuola Fujima e danzatrice con il nome di Yaeji 八重次, Fujikage Shizue 藤陰静枝 fu anche moglie nel 1914 dello scrittore Nagai Kafū e fondò nel 1931 una scuola indipendente per assumere poi, nel 1957, il nome di Seiju.

### 6. Incontri con l'Occidente

<sup>1</sup> Sorta di canto-filastrocca-stornello di stampo satirico e di protesta inventato da Otojirō, scandito del ritornello *opekepe* in dialetto di Hakata (città di origine dell'attore).

<sup>2</sup> Il suo primo viaggio in Europa, a Parigi, risale al 1893.

<sup>3</sup> Teatro costruito e inaugurato nel 1889, ristrutturato nel 1911 e distrutto da un incendio nel 1921. In fase di ricostruzione, nel 1923 viene danneggiato dal terremoto del Kantō e nel 1925 ricostruito nella forma attuale. Distrutto da un bombardamento nel 1945 è riedificato nel 1951. Ingentito nel 2014 tuttora è il "tempio" del kabuki.

<sup>4</sup> Il più celebre tra i brani danzati ispirati al nō *Dōjōji* è *Kyōganoko musume Dōjōji* 京麩子娘道成寺. (1753) danzato a Edo dall'onnagata Nakamura Tomijūrō I 中村富十郎 (1719-1786) con musica di *nagauta*, versi di Fujimoto Tobun. Sadayakko, che era stata allevata in una casa di geisha, sapeva danzare ma la sua versione fu certo adattata.

<sup>5</sup> La prima donna a salire su un palcoscenico nel 1891 è stata probabilmente Chitose Beiha 千歳米城 (1855-1918), anch'essa geisha poi moglie di un sostenitore del "movimento di miglioramento del teatro" e membro della compagnia di li Yōhō. Sotto la direzione di questi l'opera di Yota Gakkai *Seitō bidan shukujō no ayatsuri*, oltre a proporre la prima attrice giapponese, viene a rispecchiare il "realismo" proposto dal "movimento di miglioramento del teatro" con una rappresentazione di soli parole e gesti, senza musica né danza. Prima di questo anche Danjūrō aveva cercato di avviare al palcoscenico le proprie figlie ma di fronte alle forti resistenze del mondo conservatore del kabuki si era dovuto limitare a proporre per brani di danza.

<sup>6</sup> L'interesse nei confronti di Chikamatsu e gli studi sulla sua opera erano cominciati con Tsubouchi Shōyō ma è grazie a li Yōhō che, negli anni tra il 1902 e il 1906, vengono rappresentati alcuni suoi *sewamono* come drammi moderni, solo di dialogo e senza narrazione e musica, rispettando i costumi dell'epoca e rivelandone così l'attualità.

<sup>7</sup> Di questi romanzi, tra i più noti della letteratura del tempo solo di *Hotoigogisu* di Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868-1927) vi è una traduzione in italiano (Tokutomi Roka, *Nami e Takeo*, Milano, Treves, 1919). Il primo è romanzo tra i più popolari di Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), l'ultimo è versione teatrale del romanzo *Giketsu kyōketsu* di Izumi Kyōka.

<sup>8</sup> Protagonista, tra l'altro, anche del film *L'arpa birmana* di Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008).

<sup>9</sup> Matsui Shōyō aveva già collaborato con il padre Sadanji I. Sadanji II 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 Mejerchol'd e con il regista cinematografico Eisenstein che dal kabuki ricaverà non pochi elementi di riflessione.

<sup>10</sup> Takada Masafumi, *Il teatro italiano in Giap-*

*pone 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.

#### 7. L'epoca Taishō, il periodo prebellico e bellico

<sup>1</sup> La compagnia di rivista Shōchiku sorta nel 1928, passata dall'operetta a un repertorio di compagnia danzante di rivista, chiude nel 1996 sotto la pressione del crescente successo dei musicals e della compagnia rivale Takarazuka.

<sup>2</sup> Fino ad allora in Giappone era esistita solo l'arte del *kowairo* 声色, ossia di imitazione degli attori kabuki e del loro eloquio nelle scene madri.

<sup>3</sup> Per il pubblico italiano nota forse è la sua interpretazione nel film di Kurosawa Akira *Quelli che camminavano sulla coda della tigre* (1945), sorta di "parodia" di *Kanjinchō*.

<sup>4</sup> Sulla storia della diffusione e consolidamento dell'opera in Giappone: *Grand Opera*, Tōkyō, Ongaku no tomosha, vol. 30, spring, 2003, pp. 26-87.

<sup>5</sup> Hasegawa Roku, *Shiteki hyōden Ishii Baku*, in «*Yasō, Ankoku butō Dance Review 1920-80 Japan*», n. 9, 1983, pp. 100-105.

<sup>6</sup> Tra i fondatori della rivista «*Shirakaba*» (Betulla bianca, 1910), cui faceva capo il gruppo omonimo accomunato da interessi estetici e da idealismo umanitario vissuto con coerenza, nei suoi drammi, oltre a un umanitarismo di stampo tolstoiano, a una visione positiva dell'uomo, a un'aspirazione all'armonia dell'umanità con l'universo, si trova l'affermazione di un forte individualismo e uno stile di particolare modernità e originalità nei dialoghi.

<sup>7</sup> Si veda il volume 1.

<sup>8</sup> Nati sotto l'influsso della Clarté, questi gruppi dimostrano inadeguatezza alle istanze dei lavoratori, limiti nella recitazione, vicina allo *shinpa* e fragilità nei testi.

<sup>9</sup> Tratta di un episodio realmente accaduto di contrapposizione tra un gruppo di lavoratori delle ferrovie cinesi in sciopero e il governo militare, incidente conclusosi con la sopraffazione dei primi.

<sup>10</sup> Il termine designa la forzata rinuncia alle posizioni ideologiche comuniste. Il rinnegamento della dottrina marxista e il rientro nell'ideologia imposta dal potere sono stati in alcuni casi oggetto di romanzi-confessione, è il caso di Murayama Tomoyoshi.

#### 8. Il dopoguerra

<sup>1</sup> *Nihon bungaku shinshi, Gendai*, in *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, Tōkyō, Shibundō, 1986, pp. 153-166.

<sup>2</sup> Celebri sono anche le interpretazioni in film di grandi registi, da Ōzu Yasujiro 小津安二郎 (1903-1963) a Kurosawa Akira (1910-1998).

<sup>3</sup> Tra i fondatori spicca l'attrice Higashiyama Chieko 東山千栄子 (1890-1980) che anche nel cinema ha lasciato interpretazioni indimenticabili: ad esempio quello della madre in *Tōkyō monogatari* di Ōzu.

#### 9. Note sulla contemporaneità

<sup>1</sup> Hata Hisashi, *Nōgihō zentei no gendai engeki*, in *Iwanami kōza Nō-kyōgen*, III *Nō no sakusha to sakuhin*, Tōkyō, Iwanami, 1980, pp. 363-381.

<sup>2</sup> L. Galliano, *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 1998.

<sup>3</sup> Okamoto Akira, Yomota Inuhiko (a cura di), *Takechi Tetsuji, Dentō to zen'ei*, Tōkyō, Sakuhinsha, 2012, pp. 350.

<sup>4</sup> In questa rappresentazione ai suoi esordi sale alla ribalta il danzatore Hijikata Tatsumi. Morishita Takashi, *Hijikata Tatsumi no 'Seimen'*, *Nakanishi Natsuyuki no 'seimen'*, in *Hijikata Tatsumi + Nakanishi Natsuyuki Seimen*, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Art Space, 2012.

<sup>5</sup> Watanabe Moriaki, *Kamen toshintai*, Tōkyō, Asahi shuppansha, 1978, pp. 9-62 e pp. 65-121.

<sup>6</sup> Nakajima Atsushi, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1989.

<sup>7</sup> Suzuki Tadashi, *Burēki no bōryoku*, *Bessatsu Taiyō Nō*, winter, 1978, p. 180.

<sup>8</sup> B. Ruperti, *Sugimoto Bunraku "Sonezaki shinjū"*, *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*, Roma, Istituto giapponese di cultura, 2013, pp. 44-62.

<sup>9</sup> K. Centonze (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 278.

<sup>10</sup> Gunji Masakatsu, *'Nobiru' to 'kagamu' to, Yasō Ankoku butō*, in «*Dance Review 1920-80 Japan*», n. 9, 1983, pp. 58-61.

<sup>11</sup> Scrittore, studioso di letteratura francese che ha rapporti di amicizia con Mishima e Hijikata. Prolifico autore di saggi e traduttore di testi "scandalosi" da Georges Bataille all'opera del marchese De Sade, per cui subirà anche un famoso processo per oscenità.

<sup>12</sup> Ichikawa Miyabi, *Butō - Kaisetsu*, in *Gendai engeki 60's-90's*, *Bessatsu Taiyō*, Tōkyō, Heibonsha, 14.3.1991, p. 145.

<sup>13</sup> Con figure d'artisti che spaziano da John Cage a Ichihyanagi Toshi 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 Ichihyanagi*, *New York e Fluxus*, in *Il Giappone che cambia*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 179-190.

<sup>14</sup> Nishidō Kōjin, *Kongetsu eranda besuto tsuri*, in «*Teatoro*», 8, 1998, pp. 10-13.

<sup>15</sup> Gunji Masakatsu, Ichikawa M., Yamaguchi M. taidan, *Mai to odori no sekai*, in *Is, Panoramic mag.*, vol.16, 1982, Research Institute of Modern Culture, Pola, p. 4.

<sup>16</sup> Termine che nasce nel cinema e nella musica e nell'ambito teatrale in particolare indica una produzione in contrapposizione a quella commerciale: l'*angura* giapponese è accostabile all'off off Broadway americano, anche se questo non vi ha esercitato alcun influsso.

<sup>17</sup> Nishimura Hiroko, *Nihon no dōjidai engeki*, in *20seiki no gikyoku II, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen*, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002, pp. 7-29.

<sup>18</sup> 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. Nonostante le opposizioni violente delle compagnie studentesche, dei partiti all'opposizione, di sindacati e gruppi di cittadini, dopo gravi incidenti, il trattato viene firmato.

## Bibliografia

## I. TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

- Nihon no dentō geinō kōza*, *Buyō Engeki*, Nihon geijutsu bunka shinkōkai, Kokuritsu gekijō (hen), Tōkyō, Tankōsha, 2009.
- 20seiki no gikyoku*, *Nihon kindai gikyoku no sekai*, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 1998.
- 20seiki no gikyoku II*, *Gendai gikyoku no tenkai*, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002.
- 20seiki no gikyoku III*, *Gendai gikyoku no henbō*, Nihon kindai engeki shi kenkyūkai hen, Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2005.
- Theater Japan*, The Japan Foundation, 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.
- Cagnoni P., *Scritti teatrali*, Venezia, Cafoscarina, 2006.
- Jortner D., McDonald K., Wetmore K.J. (eds.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006.
- Leiter L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2006.
- Ortolani B., *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Ōzasa Yoshio, *Nihon gendai engekishi*, voll. 5, Tōkyō, Hakusuisha, 1985-1998.
- Ōzasa Yoshio, *Shin Nihon gendai engekishi*, voll. 5, Tōkyō, Chūōkōronsha, 2009-2010.
- Rimer J.T., Mitsuya Mori, Cody Poulton M. (ed.), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Ruperti B. (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014.
- Savarese N., *Il teatro euroasiatico*, Bari-Roma, Laterza, 2007.
- Savarese N., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari-Roma, Laterza, 2009.

- Waseda daigaku Tsubouchi hakase kinen Engekihakubutsukan, *Engeki hyakka daijiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1960 e 1983, 6 voll.
- Suwa Haruo, Sugai Yukio (a cura di), *Kōza Nihon no engeki*, voll. 5-6-7-8, Tōkyō, Benseisha, 1996-1997.

## 2. LA FINE DEL PERIODO TOKUGAWA

- Iwanami kōza, *Kabuki - Bunraku*, voll. 2-3, Tōkyō, Iwanami, 1997.
- Brandon J., Leiter S.L. (eds.), *Kabuki Plays On Stage. Volume 3: Darkness and Desire, 1804-1864*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Ruperti B., *L'arte dell'attore nel teatro kabuki*, in *Ritratti d'Oriente*, Roma, Istituto giapponese di cultura, 2004, pp. 67-88.
- Ruperti B., *Il kabuki: le immagini e la scrittura*, in M. Fagioli, B.L. Petretto, *Kabuki. L'arte del teatro nel Giappone dei Tokugawa*, Cagliari, Edizioni Punto A, 2005, pp. 29-41.

## 3. I TEATRI DELLA TRADIZIONE

- Endō T., Sasamoto T., Miyamaru N., *Zusetsu Gagaku nyūmon jiten*, Tōkyō, Kashiwa shobō, 2006.
- Iwanami kōza, *Nō-kyōgen*, voll. 8, Tōkyō, Iwanami shoten, 1987.
- Brandon J. (ed.), *Nō and Kyōgen in the contemporary world*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- Casari M., *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, Clueb, (collana Lexis. Teatro in Asia e in Africa), 2008.
- Casari M., *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro Nō con il maestro Umewaka Makio*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2001.
- Konparu K., *The Noh theater: principles and perspectives*, s.l., Floating World Editions, 2005.
- Nishino Haruo, Hata Hisashi, *Shintei zōho Nōkyōgen jiten*, Tōkyō, Heibonsha, 1999.
- Ruperti B., *La creazione di nuovi nō in epoca moderna - Il fascino inestimabile di un'arte*, in «Prove di drammaturgia», anno XVII, n. 1, febbraio 2012, pp. 12-18.
- Scholz-Cionca S., Balme C. (eds.), *Nō Theatre Transversal*, München, ludicum, 2008.
- Aburatani Mitsuo, Kobayashi Seki, *Kyōgen handobukku*, Tōkyō, Sanseidō, 2000.
- Kenny D., *A Guide to Kyogen*, Tōkyō, Hinoki shoten, 1986.
- Iwanami kōza, *Kabuki - Bunraku*, vol. 9, Tōkyō, Iwanami, 1997.
- San'yūtei Enchō (a cura di M. Mastrangelo), *Le lanterne di peonie*, Venezia, Marsilio, 2014.

## 4. KABUKI E «SHINKABUKI»

- Azzaroni G., *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 534.  
 Azzaroni G., *L'arte del kabuki. Tredici lezioni di Ichikawa Ennosuke III*, Firenze, La casa Usher, 1994.  
 Kamimura I., *Kabuki Today. The Art and Tradition*, Tōkyō, Kodansha International, 2001.  
 Leiter S.L., *New Kabuki Encyclopedia: A Revised Adaptation of Kabuki Jiten*, Westport, Greenwood Press, 1997.  
 Tschudin J.J., *Le Kabuki devant la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.

## 5. LA DANZA

- Gunji Masakatsu, *Odori no bigaku*, Tōkyō, Engeki shuppansha, 1959.  
 Nishikata Setsuko, *Nihon buyō no sekai*, Tōkyō, Kōdansha, 1988.  
 Ruperti B., *Kabuki to buyō: mai, odori, henge*, in K. Centonze, *Avant-gardes in Japan, Anniversary of Futurism and Buto: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Cafoscarina, 2009, pp. 181-213.  
 Watanabe Tamotsu, *La danza giapponese*, Perugia, Ali&No, 2001.

## 6. «SHINGEKI» E 7. TAISHŌ

- Akiba Tarō, *Nihon shingeki shi*, Tōkyō, Risōsha, 1955-1956 (1971), 2 voll.  
 Kawatake Toshio, *Kindai engeki no tenkai*, Tōkyō, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 1982.  
 Mastrangelo M., Milasi L., Romagnoli S. (a cura di), *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Roma, Aracne, 2014.  
 Matsumoto Kappei, *Nihon shingekishi: shingeki binbō monogatari*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1966.  
 Nagahira Kazuo, *Kindai gikyoku no sekai*, Tōkyō, Tōkyō daigaku shuppankai, 1972.  
 Ochi Haruo, *Meiji Taishō no gekibungaku, Nihon kindai gikyoku shi he no kokoromi*, Tōkyō, Hanawa shobō, 1971.  
 Poulton M.C., *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900-1930*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.  
 Powell B., *Japan's Modern Theatre: a Century of Change and Continuity*, London, Routledge-Curzon, 2002.  
 Rimer J.T., *Toward a Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, Princeton, Princeton University Press, 1974.  
 Ruperti B., *Gli anni del Meiji: l'incontro con l'Occidente*, in «Sipario», nn. 507-508, gennaio 1991, pp. 20-26.  
 Sugai Yukio, *Kindai Nihon engeki ronsō shi*, Tōkyō, Miraisha, 1979.  
 Tschudin J.J., *La ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L'Harmattan, 1989.

## 8. IL DOPOGUERRA E 9. NOTE SULLA CONTEMPORANEITÀ

- Gendai engeki 60's-90's*, Bessatsu Taiyō, Tōkyō, Heibonsha, 14.3.1991.  
 Centonze K. (a cura di), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Buto: Performing Arts and Cultural Practices between Tradition and Contemporariness*, Venezia, Cafoscarina, 2010.  
 Coci G.L. (a cura di), *Japan Pop, Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne, 2013.  
 Coci G.L., *Abe Kōbō sutajio to Ōbei no jikken engeki*, Tōkyō, Sairyusha, 2005.  
 Eckersall P., Scheer E., *The Ends of the 60's: Performance, Media and Contemporary Culture*, Sidney, UNSW and Performance Paradigm, 2006.  
 Eckersall P., *Theorizing the Angura Space: avant-garde performance and politics in Japan, 1960-2000*, Netherlands, Brill, 2006.  
 Eckersall P., Uchino T., Moriyama N., *Alternatives: Debating Theatre Culture in The Age of Con-fusion*, Brussels, PIE Peter Lang, 2004.  
 Goodman D.G., *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, New York, Columbia University Press, 1986.  
 Goodman D.G., *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the Return of the Gods*, New York, M.E. Sharpe, 1988.  
 Ishii Tatsuo, *Shintai no rinkaiten*, Tōkyō, Seikyūsha, 2006.  
 Ōzasa Yoshio, *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, Tōkyō, Gekishobō, 1980.  
 Ōzasa Yoshio, *Dorama no seishinshi*, Tōkyō, Shinsuisha, 1983.  
 Ōzasa Yoshio, *Gendai engeki no mori*, Tōkyō, Kōdansha, 1993.  
 Ōzasa Yoshio, *Sengo engeki wo utsu*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 2001.  
 Rolf R.T., Gillespie J.K. (ed.), *Alternative Japanese Drama: ten plays*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992.  
 Ruperti B., *Il teatro della contemporaneità: il realismo stanislavskiano e il suo superamento*, in «Sipario», n. 509, marzo 1991, pp. 76-81.  
 Scholz-Cionca S., Leiter S.L. (ed.), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden-Boston, Brill, 2001.  
 Scholz-Cionca S. (ed.), *Fünf Theaterstücke aus Japan (1994-2004)*, München, Iudicium, 2008.  
 Scholz-Cionca S., Regelsberger A. (ed.), *Japanese Theatre Transcultural: German and Italian intertwinings*, München, Iudicium, 2011.  
 Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu: gendai engeki wa kataru*, Tōkyō, Riburopōto, 1983.  
 Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995.  
 Senda Akihiko, *Gendai engeki no chōryū*, Tōkyō, Shōgakkan, 2001.  
 Senda Akihiko, *Sainō no mori: gendai engeki no tsukuritetchi*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 2005.  
 Takaya T. (ed. and trans.), *Modern Japanese Drama: an Anthology*, New York, Columbia University Press, 1979.  
 Uchino Tadashi, *Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, Salt Lake City, Seagull, 2009.

Indice analitico  
di artisti, attori,  
autori

Abe Kōbō 安部公房  
Akimoto Matsuyo 秋本松代  
Akita Ujaku 秋田雨雀  
Amagatsu Ushio 天児牛大  
Ameya Norimizu 飴屋法水  
Aoyama Sugisaku 青山杉作  
Asari Keita 浅利慶太  
Asari Tsuruo 浅利鶴雄  
Arashi Yoshisaburō VI 嵐芳三郎  
Azuma Tokuyo 吾妻徳徳

Baba Bunkō 馬場文耕  
Bandō Mitsugorō III 坂東三津五郎  
Bandō Mitsugorō VII  
Bandō Tamasaburō V 坂東玉三郎  
Betsuyaku Minoru 別役実

Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門  
Chinen Masafumi 知念正文  
Chitose Beiha 千歳米坡

Dan Ikuma 團伊玖磨  
Danshūrō Enshi 談州楼燕枝  
Doi Shunsho 土井春曙

Eguchi Takaya 江口隆哉  
Emoto Akira 柄本明  
Enchi Fumiko 円地文子  
Enomoto Ken'ichi 榎本健一  
Enomoto Torahiko 榎本虎彦

Fujikage Seiju 藤蔭静樹  
Fujima Kan'emon III (Kansai) 藤間勘右衛門 (勘齋)

Fujima Kanjūrō VI 藤間勘十郎  
Fujima Kan'ō 藤間勘翁  
Fujima Masaya 藤間政弥  
Fujiwara Yoshie 藤原義江  
Fujiyama Kanbi 藤山寛美  
Fukuchi Ōchi 福地桜痴  
Fukuda Tsuneari 福田恆存  
Fukuda Yoshiyuki 福田善之  
Fukushima Kazuo 福島和夫  
Funahashi Seiichi 舟橋聖一  
Furukawa Roppa 古川ロッパ (古川緑波)

Gojō Tamami 五条珠実

Hanabusa Tarō 英太郎  
Hanayagi Juraku II 花柳壽楽  
Hanayagi Jusuke II 花柳寿輔  
Hanayagi Shōtarō 花柳章太郎  
Hanayagi Sumi I 花柳寿美  
Hanayagi Tokubee 花柳徳兵衛  
Hanayagi Toshinami 花柳寿南海  
Hasegawa Shigure 長谷川時雨  
Hasegawa Shin 長谷川伸  
Higuchi Ichiyō 樋口一葉  
Hijikata Yoshi 土方与志  
Hirasawa Keishichi 平澤計七  
Hirata Oriza 平田オリザ  
Hirosawa Torazō 広沢虎造  
Hisaita Eijirō 久板栄二郎  
Hōjō Hideji 北条秀司  
Hōshō Arata/Shin 宝生新  
Hōshō Kan 宝生閑  
Hōshō Kurō XVI 宝生九郎  
Hōshō Tomoyuki 宝生友子  
Hotta Kiyomi 堀田清美

Iba Takashi 伊庭孝  
Ichikawa Chūsha VII 市川中車  
Ichikawa Danjūrō VII 市川團十郎  
Ichikawa Danjūrō VIII  
Ichikawa Danjūrō IX  
Ichikawa Danjūrō XI  
Ichikawa Danjūrō XII  
Ichikawa Danzō IV 市川団藏  
Ichikawa Ennosuke II 市川猿之助  
Ichikawa Ennosuke III

aggiunto Kiritake  
Kanju ro: nel  
testo è Kiritake  
Kanju ro III,  
inserire III?  
Inserire ideogram-  
ma

Ichikawa Kodanji IV 市川小団次  
Ichikawa Kumehachi 市川九女八  
Ichikawa Sadanji I 市川左団次  
Ichikawa Sadanji II  
Ichikawa Suisen II 市川翠扇  
Ichimura Uzaemon XV 市村羽左衛門  
Ichiyana Toshi 一柳慧  
Ii Yōhō 伊井蓉峰  
Ikuta Yorozu 生田萬  
Inoue Hisashi 井上ひさし  
Inoue Masao 井上正夫  
Inoue Yachiyo IV 井上八千代  
Iizawa Tadasu 飯沢匡  
Ishibashi Renji 石橋蓮司  
Ishii Baku 石井漢  
Iwai Hanshirō IV 岩井半四郎  
Iwai Hanshirō V  
Iwamatsu Ryō 岩松了  
Iwata Toyoo 岩田豊雄  
Izumi Kyōka 泉鏡花

Jitsukawa Enjaku II 実川延若

Kamiyama Sōjin 上山草人  
Kanagaki Robun 仮名垣魯文  
Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次  
Kanō Yukikazu 加納幸和  
Kanzaki Hide 神崎ひで  
Kanze Motoakira 観世元章  
Kanze Hideo 観世栄夫  
Kanze Hisao 観世寿夫  
Kanze Tetsunojō VIII 観世鏡之丞  
Kara Jūrō 唐十郎  
Kataoka Nizaemon XI 片岡仁左衛門  
Kataoka Nizaemon XIII  
Katō Ken'ichi 加藤健一  
Katō Michio 加藤道夫  
Katori Sennosuke 香取仙之助  
Katsura Bunji 桂文治  
Katsura Bunraku VIII 桂文楽  
Kawaguchi Matsutarō 川口松太郎  
Kawai Takeo 河合武雄  
Kawakami Otojirō 川上音二郎  
Kawamura Takeshi 川村毅  
Kawarasaki Chōjūrō IV 河原崎長十郎  
Kawarasaki Kunitarō V 河原崎國太

郎  
Kawatake Shinshichi II 河竹新七 (Mokuami 黙阿弥)  
Kerar'no Sandorovicchi ケラリーノ・サンドロヴィッチ  
Kikuchi Kan 菊池寛  
Kikuta Kazuo 菊田一夫  
Kineya Sakichi IV 芹屋佐吉  
Kino Hana 木野花  
Kinoshita Junji 木下順二  
Kinoshita Mokutarō 木下幸太郎  
**Kiritake Kanjūrō**  
Kisaragi Koharu 如月小春  
Kita Roppeta XIV 喜多六平太  
Kiritake Monjūrō I 桐竹紋十郎  
Kishida Rio 岸田理生  
Kitahara Hakushū 北原白秋  
Kitamura Rokurō 喜多村緑郎  
Kitamura Sō 北村想  
Kitamura Tōkoku 北村透谷  
Kōdan Rohan 幸田露伴  
Koike Hiroshi 小池博史  
Kōkame Shōji 鴻上尚史  
Kokontei Shinshō V 古今亭志ん生  
Komatsu Kōsuke 小松耕輔  
Kubo Sakae 久保栄  
Kubota Mantarō 久保田万太郎  
Kumakawa Tetsuya 熊川哲也  
Kume Masao 久米正雄  
Kushida Kazuyoshi 串田和美

Mafune Yutaka 真船豊  
Maruyama Sadao 丸山定夫  
Matsui Shōyō 松井松葉  
Matsui Sumako 松井須磨子  
Matsumoto Kōshirō V 松本幸四郎  
Matsumoto Kōshirō VII  
Matsumoto Kōshirō VIII  
Matsumoto Osamu 松本修  
Matsuo Suzuki 松尾スズキ  
Mayama Seika 真山青果  
Mayuzumi Toshirō 黛敏郎  
Midorori Mako 緑魔子  
Mishima Yukio 三島由紀夫  
Mitani Kōki 三谷幸喜  
Miura Daisuke 三浦大輔  
Miwa Akihiro 美輪明宏

Miya Misako 宮操子  
 Miyamoto Ken 宮本研  
 Miyazawa Akio 宮沢章夫  
 Miyoshi Jūrō 三好十郎  
 Mizoguchi Makiko 溝口真希子  
 Mizuki Tatsunosuke 水木辰之助  
 Mizunoe Takiko 水の江瀧子  
 Mizutani Yaeko I 水谷八重子  
 Mizutani Yaeko II  
 Morikawa Bakoku 森川馬谷  
 Morishita Yōko 森下洋子  
 Mori Ōgai 森鷗外  
 Morimoto Kaoru 森本薫  
 Morita Kan'ya XII 守田勘弥  
 Morita Kan'ya XIII  
 Morokawatei Sen'yū 両川亭船遊  
 Murayama Tomoyoshi 村山知義  
 Murobushi Kō 室伏鴻  
 Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤

Nagai Kafū 永井荷風  
 Nagatsuka Keishi 長塚圭史  
 Nakamura Fukusuke V 中村福助  
 Nakamura Ganjirō I 中村鴈治郎  
 Nakamura Jakuemon IV 中村雀右衛門  
 Nakamura Kan'emon III 中村翫右衛門  
 Nakamura Kanzaburō XVII 中村勘三郎  
 Nakamura Kanzaburō XVIII  
 Nakamura Kichieemon I 中村吉右衛門  
 Nakamura Kichieemon II  
 Nakamura Kichizō 中村吉藏  
 Nakamura Nakazō I 中村仲藏  
 Nakamura Tomijūrō I 中村富十郎  
 Nakamura Tomijūrō V  
 Nakamura Utaemon III 中村歌右衛門  
 Nakamura Utaemon V  
 Nakamura Utaemon VI  
 Nakayama Shinpei 中山晋平  
 Nakamura Shōko 中村祥子  
 Namiki Gohei III 並木五瓶  
 Namino Kuriko 波乃久里子  
 Nawa Seizaemon 名和清左衛門

Ninagawa Yukio 蜷川幸雄  
 Nishikawa Koisaburō II 西川鯉三郎  
 Nishikawa Senzō X 西川扇藏  
 Noda Hideki 野田秀樹  
 Nomura Man 野村萬  
 Nomura Mansai II 野村萬斎  
 Nomura Mansaku II 野村万作  
 Nomura Manzō 野村万藏  
 Nozawa Kizaemon II 野澤喜左衛門

Okabe Kōdai 岡部耕大  
 Okada Toshiki 岡田利規  
 Okamoto Akira 岡本章  
 Okamoto Kidō 岡本綺堂  
 Okamoto Mansaku 岡本万作  
 Okamura Shikō 岡村柿紅  
 Ōno Kazuo 大野一雄  
 Ōno Yoshito 大野慶人  
 Onoe Baikō IV 尾上梅幸  
 Onoe Baikō VI  
 Onoe Baikō VII  
 Onoe Eizaburō 尾上栄三郎  
 Onoe Kikugorō III 尾上菊五郎  
 Onoe Kikugorō V  
 Onoe Kikugorō VI  
 Onoe Kikugorō VII  
 Onoe Kikunojō I 尾上菊之丞  
 Onoe Shōroku I 尾上松緑  
 Onoe Shōroku II  
 Osanai Kaoru 小山西薫  
 Osaragi Jirō 大佛次郎  
 Ōta Shōgo 太田省吾

Ryūsanji Shō 流山児祥

Sadayakko 貞奴  
 Saegusa Shigeaki 三枝成彰  
 Saitō Ren 齋藤麟  
 Sakata Tōjūrō 坂田藤十郎  
 Sakate Yōji 坂手洋二  
 Sakurama Kyūsen 櫻間弓川  
 Sakurama Sajin (Banma) 櫻間左陣 (伴馬)  
 Sanshōtei Karaku I 三笑亭可楽  
 San'yūtei Enchō 三遊亭円朝  
 Sasaki Takamaru 佐々木孝丸  
 Sasaki Takashi 佐々木隆

Sasano Takashi 笹野高史  
 Satō Makoto 佐藤信  
 Sawada Shōjirō 澤田正二郎  
 Sawamura Gennosuke IV 沢村源之助  
 Sawamura Sōjūrō VII 沢村宗十郎  
 Sawamura Tanosuke VI 沢村田之助  
 J. A. Seazer  
 Segawa Kikunojō I 瀬川菊之丞  
 Segawa Jokō III 瀬川如阜  
 Senda Koreya 千田是也  
 Shibuya Tengai I 渋谷天外  
 Shibuya Tengai II  
 Shigeno Zuiryūken 滋野瑞竜軒  
 Shikano Buzaemon 鹿野武左衛門  
 Shimada Shōgo 島田正吾  
 Shimamura Hōgetsu 島村抱月  
 Shimazaki Tōson 島崎藤村  
 Shimizu Kunio 清水邦夫  
 Shimizu Osamu 清水脩  
 Shimizu Tetsutarō 清水哲太郎  
 Shimomura Masao 下村正夫  
 Shinozuka Baisen 篠塚梅扇  
 Shiomi Yō 汐見洋  
 Shirai Tetsuzō 白井鐵造  
 Shiraiishi Kayoko 白石加代子  
 Shōrin Hakuen II 松林伯円  
 Soganoya Gorō 曾我廼家五郎  
 Soganoya Jūrō 曾我廼家十郎  
 Sudō Sadanori 角藤定憲  
 Suematsu Kenchō (Norizumi) 末松謙澄  
 Sugawara Kenji 菅原謙次  
 Sugimoto Hiroshi 杉本博司  
 Sugimura Haruko 杉村春子  
 Susukida Kenji 薄田研二  
 Suzuki Tadashi 鈴木忠志

Takata Masao 高田雅夫  
 Takata Seiko 高田せい子  
 Takata Minoru 高田実  
 Takechi Tetsuji 武智鉄二  
 Takehara Han 武原はん  
 Takemitsu Tōru 武満徹  
 Takemoto Koshijidayū III 竹本越路太夫  
 Takemoto Koshijidayū IV

Takemoto Masatayū 竹本政太夫  
 Takemoto Nagatodayū III 竹本長門太夫  
 Takemoto Ōsumitayū III 竹本大隅太夫  
 Takemoto Settsunodaijō 竹本摂津大掾  
 Takemoto Sumitayū VI 竹本住太夫  
 Takemoto Sumitayū VII  
 Takemoto Tosatayū VI 竹本土佐太夫  
 Takemoto Tsudayū III 竹本津太夫  
 Takemoto Tsudayū IV  
 Takemoto Tsunatayū 竹本綱大夫  
 Takeuchi Jūichirō 武内統一郎  
 Takizawa Osamu 滝沢修  
 Tamura Akiko 田村秋子  
 Tanaka Chikao 田中千禾夫  
 Tanaka Min 田中泯  
 Tanaka Ryō 田中良  
 Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎  
 Tatumi Ryūtarō 辰巳柳太郎  
 Terayama Shūji 寺山修司  
 Teshigawara Saburō 勅使川原三郎  
 Tōchūken Kumōemon 桃中軒雲右衛門  
 Tōgi Tetteki 東儀鉄笛  
 Tokiwazu Mojibee II 常磐津文字兵衛  
 Tomoda Kyōsuke 友田恭助  
 Toyama Masakazu 外山正一  
 Tōyama Shizuo 遠山静夫  
 Toyotake Wakatayū X 豊竹若太夫  
 Toyotake Yamashironshōjō 豊竹山城少掾  
 Toyozawa Danpei II 豊沢団平  
 Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙  
 Tsujimura Jusaburō 辻村寿三郎/ジュサブロー  
 Tsuka Kōhei つかこうへい  
 Tsuno Kaitarō 津野海太郎  
 Tsurusawa Kanji VII 鶴澤寛治  
 Tsurusawa Seiji 鶴澤清治  
 Tsuruya Danjūrō 鶴家団十郎  
 Tsuruya Nanboku IV 鶴屋南北

Umehara Takeshi 梅原猛  
 Umemoto Rikuhei 榎茂都陸平

Umemoto Senshō | 榎茂都扇性  
 Umewaka Minoru | 梅若実  
 Uno Jūkichi | 宇野重吉  
 Uno Nobuo | 宇野信夫

Wada Sei | 和田精  
 Wakayagi Judō | 若柳寿童  
 Watanabe Eriko | 渡辺えり子  
 Watanabe Moriaki | 渡邊守章  
 Watsuji Tetsurō | 和辻哲郎

Yamada Kōsaku | 山田耕筰  
 Yamamoto Tōjirō | 山本東次郎  
 Yamamoto Yasue | 山本安英  
 Yamamoto Yūzō | 山本有三  
 Yamamura Waka III | 山村若  
 Yamazaki Masakazu | 山崎正和  
 Yamazaki Tetsu | 山崎哲  
 Yanagiya Kingorō | 柳家金語楼  
 Yashiro Seiichi | 矢代静一  
 Yasui Shōji | 安井昌二  
 Yoda Gakkai | 依田学海  
 Yokoo Tadanori | 横尾忠則  
 Yoshida Bungorō III | 吉田文五郎  
 Yoshida Bunjaku | 吉田文雀  
 Yoshida Eiza I | 吉田栄三  
 Yoshida Hideko | 吉田日出子  
 Yoshida Minosuke | 吉田襄助  
 Yoshida Miyako | 吉田都  
 Yoshida Naniwanojō | 吉田難波掾  
 Yoshida Naramaru | 吉田奈良丸  
 Yoshida Tamao | 吉田玉男  
 Yoshida Tamazō I | 吉田玉造  
 Yoshida Tamazō II |  
 Yoshimura Yūki IV | 吉村雄輝  
 Yotsuya Shimon | 四谷シモン  
 Yuasa Jōji | 湯浅譲二  
 Yūki Isshi | 結城一糸  
 Yūki Isshi III | 結城一糸  
 Yūki Magosaburō XII | 結城孫三郎

Zeami Motokiyo | 世阿弥元清

## Indice analitico delle opere

Adachigahara | 安達原  
 Aiyoku | 愛欲  
 Akugenta | 悪源太  
 Aoinoue | 葵上  
 Ataka | 安宅  
 Atami satsujin jiken | 熱海殺人事件  
 Bakkosu no shinnyo | バッコスの信女  
 Banshun sōya | 晩春騒夜  
 Berusaiyu no bara | ベルサイユのばら  
 Bō ni natta otoko | 棒になった男  
 Bōryoku danki | 暴力団記  
 Bōshibari | 棒しばり  
 Buriki no dōbutsuen | ブリキの動物園  
 Chichi kaeru | 父帰る  
 Chikamatsu shinjū monogatari | 近松  
 心中物語  
 Chi no eki | 地の駅  
 Chinsetsu yumiharizuki | 椿説弓張月  
 Daiichi no sekai | 第一の世界  
 Dōjōji | 道成寺  
 Dōkoku | 慟哭  
 Echigojishi | 越後獅子  
 Ejima Ikushima | 江島生島  
 En no gyōja | 役の行者  
 Fuji musume | 藤娘  
 Funa Benkei | 船弁慶  
 Fūrō | 風波  
 Genroku chūshingura | 元禄忠臣蔵  
 Hagoromo | 羽衣  
 Haru kara aki he | 春から秋へ  
 Harunobu gensōkyoku | 春信幻想曲  
 Hataraku otoko | はたらくおとこ  
 Higashiyama sakura sōshi | 東山桜莊子  
 Hikoichibanashi | 彦市はなし  
 Higashi wa higashi | 東は東

Hitachibō Kaison | 常陸坊海尊  
 Hogiuta | 寿歌  
 Hōjōji monogatari | 法成寺物語  
 Hokutō no kaze | 北東の風  
 Hōraikyoku | 蓬萊曲  
 Hototogisu | 不如帰  
 Hototogisu kojō no rakugetsu | 沓手鳥  
 孤城落月  
 Igai | 意外  
 Ikenie | 生贄  
 Ikutagawa | 生田川  
 Itachi | 鼬  
 Iwashiri koi no hikiami | 鰯売恋曳網  
 Izumi somemonomise | 和泉屋染物店  
 Izumo no Okuni | 出雲のお国  
 Kabuki jūhachiban | 歌舞伎十八番  
 Kagamijishi | 鏡獅子  
 Kagerō | 陽炎  
 Kaijin bessō | 海神別荘  
 Kami to hito no aida | 神と人の間  
 Kanadehon chūshingura | 仮名手本忠  
 臣蔵  
 Kanjinchō | 勧進帳  
 Kanzen chōaku nozokigarakuri | 勧善懲  
 悪覗機関  
 Kasuga no tsubone | 春日局  
 Kazanbaichi | 火山灰地  
 Kaze no eki | 風の駅  
 Kegawa no Marī | 毛皮のマリー  
 Keisei Awa no Naruto | 傾城阿波の鳴門  
 Kesa to Moritō | 袈裟と盛遠  
 Kigeki Abe Sada | 喜劇阿部定  
 Kigeki Shōwa no sekai | 喜劇昭和の  
 世界  
 Kindai nōgakushū | 近代能楽集  
 Kinjiki | 禁色  
 Kiri hitoha | 桐一葉  
 Kōdan yomiya no ame | 巷談宵宮雨  
 Koi no uzu | 恋の渦  
 Kokusen'ya kassen | 国性爺合戦  
 Konjiki yasha | 金色夜叉  
 Komachi fūden | 小町風伝  
 Kumo ni magou Ueno no hatsuhana |  
 天衣紛上野初花  
 Kurama tengu | 鞍馬天狗  
 Kurotokage | 黒蜥蜴  
 Kurozuka | 黒塚

*Kuruwa bunshō* 廓文章  
*Kyōganoko musume Dōjōji* 京鹿子娘  
 道成寺  
*Maki no kata* 牧の方  
*Maria no kubi* マリアの首  
*Mata igai* 又意外  
*Matsuri* まつり  
*Migawari zazen* 身替座禪  
*Mizu no eki* 水の駅  
*Modorikago (ironiaikata)* 戻駕色相肩  
*Momijigari* 紅葉狩  
*Mon Pari* モン・パリ  
*Mushi* 虫  
*Nayotake* なよたけ  
*Nihonbashi* 日本橋  
*Nihon no kishō* 日本の気象  
*Ningyo densetsu* 人魚伝説  
*Ninin Wankyū* 二人椀久  
*Nippon wōzu* ニッポン・ウォーズ  
*Nokku* ノック  
*Okina* 翁  
*Ōmori Hikoshichi* 大森彦七  
*Onatsu kyōran* お夏狂乱  
*Onna keizu* 婦系図  
*Onna no isshō* 女の一生  
*Onna no michi* 女のみち  
*Onna to kage* 女と影  
*Oshimu haru* 惜しむ春  
*Ōshō* 王将  
*Ringoen nikki* 林檎園日記  
*Rōben sugi no yurai* 良弁杉由来  
*Rokumeikan* 鹿鳴館  
*Rokkasen sugata no irodori* 六歌仙  
 容彩  
*Sado kōshaku fujin* サド公爵夫人  
*Sakura fubuki* さくら吹雪  
*Sakurahime azuma bunshō* 桜姫東  
 文章  
*Sanada fūnroku* 真田風雲録  
*Sangatsu no itsukakan* 三月の5日間  
*Sannin Kichisa kuruwa no hatsugai*  
 三人吉三廓初買  
*Shakkyō* 石橋  
*Shanghai bansukingu* 上海パンスキ  
 ング  
*Shibon* 思凡  
*Shima* 島

*Shimachidori tsuki no shiranami*  
 島衛月白浪  
*Shinda umi* 死んだ海  
*Shingakugekiron* 新楽劇論  
*Shinjō afururu keihakusa* 真情あふる  
 る軽薄さ  
*Shinjū Ten no Amijima* 心中天網島  
*Shinkyoku Urashima* 新曲浦島  
*Shintokumaru* 身毒丸  
*Shirasagi* 白鷺  
*Shunkan* 俊寛  
*Shuzenji monogatari* 修禪寺物語  
*Sonezaki shinjū* 曾根崎心中  
*Sono hito wo shirazu* その人を知らず  
*Sono imōto* その妹  
*Sotoba Komachi* 卒都婆小町  
*Stonehenge* 石舞台星七変化  
*Sumidagawa* 隅田川  
*Sumidagawa hana no goshozome*  
 隅田川花御所染  
*Takinoshiraito* 滝の白糸  
*Tamakushige futari Urashima* 玉篋両  
 浦嶋  
*Tenjiku Tokubee ikokubanashi* 天竺徳  
 兵衛韓噺  
*Tenshi wa hitomi wo tojite* 天使は瞳  
 を閉じて  
*Tenshu monogatari* 天守物語  
*Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷  
 怪談  
*Tokoyami* 常闇  
*Tōkyō aishi* 東京哀詩  
*Tomodachi* 友達  
*Tomoyakko* 供奴  
*Toribeyama shinjū* 鳥辺山心中  
*Toroia no onna* トロイアの女  
*Tsubosaka reigenki* 壺坂靈驗記  
*Tsuchigumo* 土蜘蛛  
*Tsuta momiji Utsunoya tōge* 葛紅葉  
 宇都谷峠  
*Waga tomo Hitorā* 我が友ヒットラー  
*Wankyū Sue no Matsuyama* 椀久末  
 松山  
*Yamanami* 山脈  
*Yamato Takeru* ヤマトタケル  
*Yashagaike* 夜叉ヶ池  
*Yasuna* 保名

*Yowa nasake ukina no yokogushi* 与話  
 情浮名横櫛  
*Yūfuku shijin* 有福詩人  
*Yūrei wa koko ni iru* 幽霊はここにいる  
*Yūzuru* 夕鶴

Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)