

Una storia di fugaci incontri

Il teatro giapponese in Italia

Bonaventura Ruperti*

Abstract: The belated acquaintance of the Japanese theatre to Italy is due originally to the scarcity of shared occasions among actors, theatre people, acting companies and the quite different concepts, perspectives and techniques of the two different theatrical worlds. The rare and fleeting contacts of the Italian audience with the Japanese theatre practice, through individuals or ensembles, the rarity of translations of drama (however insufficient to take into account the true flowering art on the stage), and the rare attendance and shortage of critical materials, as well as of occasions and means of fruition, created some barriers to a mutual appreciation. Firstly, owing to the difficulty to transfer men and spectacles from Japan to Italy (and vice versa), the material conditions were not favourable to the circulation of ideas and models on the theatre in pre-modern age, nor a full appreciation of the magnificence of spectacle, tradition and experiences, contemporaneous as well, of a country like Japan.

The paper aims to go back over an itinerary of the encounters of the Italian audience with the Japanese theatre, from the tour of Sadayakko and Kawakami Otojirō in the early 20th century, to the traditional theatres performances (*nō*, *kyōgen*, *kabuki* or the puppet theatre) in the postwar period (since 1954 Biennial in Venice), also with contemporary theatre companies, emphasizing both dark and bright sides.

Per una rassegna storica completa su presente e pregressi degli scambi relativi al teatro giapponese in Italia, sarebbe necessaria un'investigazione non solo del passato e dell'attualità di incontri, suggestioni e stimoli reciproci che due tradizioni di teatro così importanti e così diverse, come quella italiana e quella

giapponese, hanno seppur di rado intrecciato, ma anche un'analisi delle ricerche, del tipo di approccio critico, delle traduzioni, delle eventuali presentazioni di spettacoli. Nell'impossibilità per ragioni di spazio di coprire tutto, mi soffermerò qui soltanto a tratteggiare le linee portanti, gli eventi più significativi.

La ricchezza e varietà del teatro nel Giappone contemporaneo non hanno eguali in nessun paese europeo. In epoca moderna infatti alle antiche musiche e danze di corte, *gagaku* 雅楽 e *bugaku* 舞楽, ai teatri della tradizione, *nō* 能 e *kyōgen* 狂言, *ningyōjōruri bunraku* 人形浄瑠璃 文楽 e molte altre varianti di teatri di figura con burattini o marionette, al *kabuki* 歌舞伎 e alle sue trasformazioni (*shinkabuki* 新歌舞伎 e altro), si sono aggiunti i generi stimolati dall'incontro con l'Europa, *shinpa* 新派 (nuova corrente) e *shingeki* 新劇 (teatro in stile occidentale), e a partire dagli anni Sessanta, sull'onda del fenomeno dei piccoli teatri allora chiamati *angura* アンガラ (underground), le multiformi manifestazioni del teatro contemporaneo, ma anche opera, *musicals* e, in ambito coreutico, balletto, danza tradizionale (*buyō* 舞踊 e *shinbuyō* 新舞踊), danza moderna, *butō* 舞踏, danza contemporanea (*contenporarī dansu* コンテンプラリーダンス).

In questo quadro spicca la rilevanza dei teatri della tradizione, che si sono preservati grazie al sostegno di un pubblico di sostenitori fruitori e praticanti affezionati, e in virtù del particolare sistema di trasmissione delle arti, con una tradizione non solo dei testi drammatici ma anche dei testi spettacolari nella loro interezza, elaborati e levigati nel tempo fino a oggi. Grazie al sistema di formazione degli artisti (attori, operatori di teatro, musicisti ecc.) e all'alto grado di codificazione, per ciascuno di essi si è delineato un itinerario di perfezionamento nel corso dei secoli che nasce nel rapporto tra maestri e allievi, intrecciandosi anche in relazioni con mecenati, sostenitori e pubblico. E la rilevanza di tali generi della tradizione ha ricevuto riconoscimento internazionale anche tramite la designazione da parte dell'unesco al rango di patrimoni dell'umanità.

Il Giappone dunque, come l'Italia, ha una grande tradizione teatrale, una tradizione che da sempre ha perseguito un'idea e

una pratica di teatro come “arte totale” che compone le diverse materie dell’espressione. Il teatro in generale non può essere ri(con)dotto solo al suo testo drammatico, bensì va visto pienamente compiuto solo nella sua realizzazione scenica, nel suo “testo spettacolare”, laddove le diverse discipline, linguaggi e codici verbali, musicali, gestuali e così via, nelle infinite possibilità di messa in scena, vengono a rappresentare un fenomeno composito ed effimero, consumato solo nell’incontro tra “attori” e pubblico, giocato nella dialettica tra tempo e luogo. In Giappone in particolare la scrittura del testo verbale drammatico 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, alle trascrizioni delle coreografie, e sempre e comunque è destinato alla messa in scena. La “letteratura drammatica” non può essere scissa dalla sua realizzazione scenica, come in ogni teatro, perché scrittura vissuta sul palcoscenico, con i suoi peculiari modi di creazione e fruizione e con la sua irripetibile fuggevolezza.

Da quanto sopra espresso, consegue che l’apprezzamento non possa compiersi nella lettura di un testo verbale, e dunque nella sua eventuale traduzione in una qualsiasi lingua, per quanto possa essere meravigliosa e consapevole delle necessità di trasposizione sul palcoscenico, ma nell’incontro con le partiture nella loro totalità prodotte sul palcoscenico *hic et nunc*. La 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 in grande dettaglio.

1. Il periodo prebellico: una storia d'incontri fugaci/fuggevoli tra "diversi"

Il ritardo nella ricerca e nello sviluppo delle conoscenze intorno al teatro giapponese risale innanzitutto alla scarsità di occasioni d'incontro tra attori, uomini di teatro, compagnie, insomma tra mondi e visioni del palcoscenico, fatti d'idee e di tecniche assai lontani e rispettivamente sconosciuti. La rarità e fugacità degli incontri con le pratiche della tradizione giapponese, tramite singoli o compagini collettive, e il nostro pubblico, la presenza assai limitata di traduzioni drammatiche, del resto insufficienti a rendere conto dell'arte viva che sul palcoscenico fiorisce, anche con un consistente apparato critico, e in definitiva la scarsa dimestichezza, la rada frequentazione, la povertà di materiali critici, di occasioni e strumenti di fruizione, hanno determinato questo ancora profondo vuoto di saperi e intralciato le possibilità di apprezzamento reciproco. Sul piano dei testi drammatici, con l'ostacolo della lingua, sul piano delle tecniche di trasposizione scenica, con le difficoltà di trasferimento di uomini e spettacoli dal Giappone in Italia e viceversa, le condizioni oggettive non hanno certo favorito neppure in epoca moderna la circolazione delle idee e delle concezioni teatrali, nonché l'apprezzamento pieno della magnificenza della tradizione e delle esperienze di spettacolo, anche contemporanee, di un paese come il Giappone.

Dopo la breve parentesi del cosiddetto "secolo cristiano" (1549-1636) – in cui gli importanti esponenti gesuiti, ad esempio Luís Fróis (1532-1597) o il nostro Alessandro Valignano (1539-1606) non mancano di rilevare le distanze tra musica e spettacolo in Giappone (*nō* e *kyōgen* o altro) e la musica europea del tempo (l'opera musicale peraltro in Italia non aveva ancora visto la luce) – e il lungo (anche se non totale) isolamento del periodo Tokugawa (徳川時代 1603-1867), da quando il Giappone si è aperto in maniera definitiva all'Occi-

dente, i contatti con il nostro paese sul piano delle arti, soprattutto del mondo dello spettacolo, sono stati sporadici, almeno rispetto alle altre potenze occidentali.

L'Italia, ad esempio, ha per molti versi vissuto solo di luce riflessa la passione del cosiddetto "Giapponismo", esplosa in primo luogo in ambito artistico: stagione di fascinazione esotica per il Paese del Sol Levante, mediata soprattutto attraverso il più facile e immediato contatto con il mondo decorativo e figurativo e solo di sfuggita, e molto più tardi riflessasi sulle altre pratiche creative, sviluppandosi in maniera assai più profonda e intensa nei paesi del nord Europa, soprattutto in Francia. Nell'ambito del teatro musicale, senza dubbio uno dei campi creativi più rilevanti della nostra produzione artistica nel secolo XIX, le vaghe suggestioni e l'attrazione per il mondo giapponese approderanno comunque nell'opera musicale seguendo una vena sotterranea che muove da *La princesse en jaune* (1872) di Camille Saint-Saëns, sotto l'impulso della moda del romanzo *Madame Chrysanthème* (1887) di Pierre Loti in Francia, verso l'*Iris* di Mascagni, rappresentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nell'ottobre del 1898 su libretto di L. Illica, per culminare nella più celebre *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (libretto di L. Illica e G. Giacosa), rappresentata senza successo alla Scala di Milano nel febbraio del 1904 per poi conquistarsi un posto stabile nel cuore degli amanti del melodramma pucciniano.

I pur fuggevoli incontri in definitiva si riducono nel periodo prebellico a pochi momenti occasionali, che qui si tenterà di elencare.

2. Kawakami Otojirō e Sadayakko

Il più rilevante e significativo tra questi è rappresentato dalle tournées europee di Kawakami Otojirō 川上音二郎 (1864-1911) e Sadayakko 貞奴 (1871-1946). La compagnia guidata da Kawakami Otojirō e Sadayakko giunge in Europa per la prima volta nel 1900 in coda a un avventuroso ed eroico tour americano, coronato da soddisfazioni ma anche segnato da

traversie e sofferenze. In Europa, a Londra e soprattutto a Parigi, in concomitanza con l'Esposizione Universale di fine-inizio secolo, nel teatro di Loïe Fuller (1862-1928), gli spettacoli riscuotono un successo clamoroso: Sadayakko, ex-geisha e dunque danzatrice, che aveva esordito per necessità proprio sui palcoscenici occidentali a fianco del marito, conquista con il suo fascino le platee tanto da meritarsi l'appellativo di "Duse giapponese". Sull'onda di quel trionfo, la compagnia di Otojirō torna nel vecchio continente nel 1901, questa volta con un programma assai più ambizioso: in Inghilterra, ancora Parigi, e poi alla volta di molte città europee con cadenza e ritmo forzato attraversando proprio nella stagione più inclemente il nord-Europa, Belgio, Germania, Austria e Ungheria, Romania, Polonia, Russia, Italia, Spagna e Portogallo... La reazione di Parigi sarà meno entusiastica della prima volta ma l'Europa, in preda all'ebbrezza della voga del Giappone, riserva in generale a questa compagnia (rinnovata nei suoi componenti) l'accoglienza stupita di chi ricerca nuove dimensioni estetiche e coglie nei modi espressivi del lontano paese orientale la "primitiva" raffinatezza e il fascino emozionante del "diverso", di una tecnica rappresentativa che sembra superare limiti e crisi dei palcoscenici del tempo per suggerire nuove dimensioni creative. In realtà, la compagine guidata da Kawakami Otojirō era una delle manifestazioni di quella corrente ibrida, lo *shinpa*, che tentava un rinnovamento del teatro giapponese, superando il rigido sistema ereditario e l'estetica rappresentativa del *kabuki*, con l'assunzione di novità abilmente introdotte dall'Europa, tra vaghe istanze di realismo sollecitate dall'Occidente e una tecnica immatura comunque temprata sotto la guida delle scuole dei maestri della "vecchia corrente". Eppure, forte dell'esperienza americana, Otojirō si fa via via accorto interprete di ciò che il pubblico europeo si attendeva dal Giappone: pur scontrandosi con la disparità di accoglienze dovute alle differenze tra platee di nazioni diverse, egli sa proporre al momento giusto i temi "leggendari" e "pittoreschi" del Giappone, di samurai e geisha, di *seppuku* e passioni, di sacrifici d'amore e morte, con i modi interpretativi di una stilizzazione e iperbole espressiva per larga parte improntata alle tecniche del *kabuki*. La celebrata

maestria interpretativa di Sadayakko, così come è descritta nelle testimonianze di molti illustri uomini d'arte (da Rodin a Picasso, da Gide a Debussy), si rivela soprattutto nella danza, frutto di sicura domestichezza con questa disciplina, in particolare nella metamorfosi di *Musume Dōjōji*. In realtà i programmi miscelano gli ingredienti più plateali ed espliciti di repertori prevalentemente attinti dal *kabuki*: la strana combinazione di *Sayaate* e *Musume Dōjōji*, la storia di Kesa e Moritō, nonché adattamenti in ambientazione giapponese di drammi più noti al pubblico europeo come la *Signora delle camelie* di Dumas o *Il mercante di Venezia* di Shakespeare. Questo primo incontro si configurerà come impressione vivida e inebriante per il pubblico europeo, comprensibilmente assai impreparato, eppure capace di percepire nitidamente, come documentato nelle testimonianze degli artisti e delle sensibilità più affinate, i tratti di novità, le sensazioni inedite suggerite dall'esibizione di Otojirō e Sada. In realtà, nel caso dell'Italia, se la reazione del pubblico sembrò condividere gli entusiasmi delle altre platee europee, la critica non fu altrettanto clemente, divisa tra la diffidenza e l'impreparazione. In un'epoca in cui il mondo italiano del teatro e della danza era il più ancorato a sistemi antiquati sia nell'organizzazione che nella pratica, la novità dell'incontro con un'espressività di necessità così "diversa" come quella della compagnia Kawakami dovette suscitare sconcerto e ispirare immediata attrazione tra chi perseguiva nuove emozioni e percepiva il bisogno di nuove strade, e, al contrario, reazioni caute o scetticismo o addirittura sufficienza in chi era arroccato nella conservazione del vecchio, dominato dal grande attore o dal guitto. La resistenza della critica teatrale è in parte un dato di fatto, purtroppo, ereditato anche in anni recenti, laddove si tende a presentare con superficiale deferenza le manifestazioni di civiltà lontane, il Giappone per primo, senza rinunciare alla propria funzione critica e di valutazione estetica ma talora con una punta di supponenza.

3. Il periodo prebellico: rottura con il passato e sperimentazioni con il "diverso"

Una stagione di grande spicco nella storia dello sviluppo artistico agli albori del nuovo secolo è, senza dubbio, la temperie del futurismo, l'unica avanguardia storica nativa del nostro paese che solleverà grande clamore non solo in Italia, tanto da produrre alta risonanza anche in Giappone. La prima scintilla delle avanguardie artistiche europee scoppia nel febbraio del 1909 con il celebre “Manifesto del Futurismo” di F. T. Marinetti in *Le Figaro* e nella rivista *Poesia*. Così l'esplosiva energia distruttiva e creativa che investe arti letterarie, drammatiche, figurative, poesia musica danza architettura, cinema e fotografia, tra Milano, Parigi e Mosca andò amplificandosi in una rivoluzione che infranse gli ultimi baluardi dell'accademismo in nome della libertà, del dinamismo, del movimento e del mito della macchina fino all'esaltazione bellica. In Giappone, già due mesi dopo, appariva una traduzione del “Manifesto”, quella di Mori Ōgai 森鷗外 su *Subaru* スバル, poi seguita da almeno altre quattro: Kimura Sōhachi 木村荘八 (1893-1958) in *Geijutsu no kakumei* 芸術之革命 nel 1915, di anonimo in *Gendai no bijutsu* 現代の美術 nel 1921, di Nakayama Kameichi (Yōichi?) 中山巖一 in *Shinchō* 新潮 nel 1922, di Kanbara Tai 神原泰 nel 1924, a conferma dell'alto tenore dell'interesse verso questo fenomeno. Nel 1920, dopo la rivoluzione sovietica, Davyd Burljuk (1882-1967), il cubofuturista e avanguardista internazionale che aveva introdotto il giovane Majakovskij nel gruppo futurista in Russia, attraversò Germania e Francia per giungere in Giappone, accompagnato da altri, e vi inaugurò una mostra del futurismo russo. Egli diventerà uno dei tramiti del movimento in Giappone, facendosi promotore di sedute, adunanze, esposizioni. Tra i giovani entusiasti profondamente colpiti dal movimento fu il poeta Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1894-1922), che nel 1921 introdusse nella propaganda contenuti e metodi del futurismo italiano, professati nel Manifesto tecnico della letteratura futurista (1912), prospettive che si riflessero anche nella teoria della letteratura o delle arti meccaniche elaborata dalla critica letteraria giapponese dei primi anni *Shōwa*. Nel contempo Kanbara Tai (1898-1997), proclamato dallo stesso Marinetti

proprio corrispondente a Tōkyō, pubblicò il primo manifesto avanguardista giapponese, tenne conferenze, tradusse la pièce *Fantocci elettrici* di Marinetti, curò allo Tsukiji shōgekijō la regia di *Jinsei* 人生 all'interno di una presentazione del gruppo artistico Sanka fondato nel 1924 (*Gekijō no Sanka* 劇場の三科). Su sua sollecitazione, Tōgō Seiji 東郷青児 (1897-1978) partecipò direttamente a Bologna nel 1922 al Primo movimento del Futurismo italiano, radunatosi presso il Teatro Modernissimo, intensificando anche gli scambi internazionali. Ma sarà, infine, lo stesso Kanbara a decretare la fine della temperie avanguardista in Giappone prendendo le distanze da manifestazioni di un'estetica da "piccoli borghesi frustrati", in una fase di decadenza ed eccessi tali per cui nel linguaggio corrente si era giunti a stigmatizzare qualsiasi comportamento al limite dell'assurdo o contrario al senso comune con l'espressione: "Miraiha da" («È della corrente futurista!», «È da corrente futurista!»).

In Giappone i riflessi più duraturi e stimolanti del futurismo si osservarono forse soprattutto in ambito poetico, nell'esperienza più alta di Hirato Renkichi, seppur precocemente interrotta, molto meno o nulla forse in ambito teatrale.

In Italia, in campo teatrale, il futurismo, se fu ricchissimo di fermenti e ideazioni sul piano propositivo e progettuale, mancò forse sul piano concreto dei risultati. Tuttavia, a conferma del ruolo rilevantissimo svolto nello svecchiare un ambiente letterario e culturale conservatore, retorico e un po' ammuffito, dobbiamo forse proprio ad alcuni suoi figli, a cominciare da Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) ed Enrico Prampolini (1894-1956), probabilmente i primi tentativi di presentazione di testi drammaturgici giapponesi in Italia, nonché la percezione più acuta del valore del *nō*, con suggestioni riflesse in sintesi drammatiche o in scenari.

Alla scuola futurista si possono in qualche modo far risalire in effetti le esperienze del nuovo Teatro delle Arti, guidato da Bragaglia a partire dal 1937, e a cui collabora un artista fecondo come Prampolini con i suoi bozzetti di scena e costumi.

Nel 1939, proprio al Teatro delle Arti diretto da Bragaglia, vengono presentati un dramma *nō*, un *kyōgen* e un *jōruri* (*sewa-*

mono 世話物) di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1725), con scene e costumi su bozzetti di Emma Calderini. Si tratta della traduzione e riduzione da parte di Corrado Pavolini di *Shinjū Ten no Amijima* 心中天網島 (riconoscibile, con alcune varianti, nel dramma dal titolo *Nel quartiere dei piaceri*), il *nō Aya no tsuzumi* 綾鼓 (*Il tamburo di panno*) e una combinazione di vari *kyōgen* congiunti, con un po' di leggerezza, con il titolo di *Mattinata a Kurosawa*. In realtà, come dichiara Pavolini:

Scegliendo e presentando questi lavori del repertorio classico, il “Teatro delle Arti” si è proposto [...] di far finalmente conoscere, in sintesi significativa, i “contenuti” di quel Teatro; di avvicinare il nostro pubblico a quella poesia. Della recitazione giapponese sono elementi basilari, come è noto, la mimica, la danza ed il canto: in forme stilistiche e tecniche così speciali che nessun attore di prosa europeo potrebbe appropriarsene. Senza dire di tutti gli altri molteplici elementi che renderebbero assurda e probabilmente ridicola ogni riproduzione di uno spettacolo nipponico. Dunque, niente cattive copie; al contrario il sincero tentativo di porre in luce, con la nostra mentalità e il nostro gusto, i valori vivi, universali del Teatro giapponese. Rinunciando ad una inutile quanto impossibile fedeltà esteriore, si è voluto dare la prova della sostanziale “traducibilità” di un Teatro pur così lontano dalle nostre consuetudini nel concepire ed esprimere i conflitti drammatici, i sentimenti, le psicologie; così estraneo nella curiosissima tecnica, alla sensibilità occidentale; così intimamente legato a una tradizione, a uno spirito religioso e sociale, a una civiltà letteraria di cui tanto poco ci è noto. In un caso come questo, al regista non spettava certamente di mostrare, attraverso un’imitazione più o meno riuscita, una esotica “curiosità”: bensì di mettere il suo pubblico in contatto con un mondo spirituale. Egli si è dunque preoccupato più di “ricreare” quel mondo, di farne gustare la natura e i caratteri in modi a noi familiari, che di ricalcarne le superficiali apparenze.

Proprio in quegli anni si trovava per studio a Roma quello che sarebbe diventato un illustre italianista, Nogami Soichi 野上素一 (1910-2001), figlio della celebre scrittrice Nogami

Yaeko 野上弥生子 (1885-1985) e di Nogami Toyochirō 野上豊一郎 (1883-1950), personaggio di assoluto rilievo per gli studi del *nō* in Giappone. Non a caso Nogami Soichi partecipa, con una sua prefazione, a una pubblicazione che fa seguito a un'altra esperienza di spettacolo ispirata al Giappone, dedicata interamente al *nō*: infatti, nel 1942, a Roma, al Teatro dell'Università, con regia di Enrico Fulchignoni (1913-88) e scene e costumi di Prampolini, erano stati rappresentati *La Dama d'Eguchi* (traduzione del *nō Eguchi* 江口), *Il Cavalier Miseria* e *La Vecchia poetessa* probabilmente i personaggi Shii (Fukakusa) no shōshō 四位(深草)の少将 e Ono no Komachi 小野小町 in *Kayoi Komachi* 通小町. Fulchignoni, che all'inizio degli anni Quaranta insegnava recitazione presso il Centro sperimentale di cinematografia, dopo aver collaborato con Nogami Soichi presso il Teatro dell'Università di Roma sul *Nō* giapponese, nel 1942 pubblica anche il volume *Teatro giapponese. Sette Nō* (Roma).

Queste sperimentazioni meriterebbero un'indagine e una ricostruzione storica più accurata: ascrivibili o meno tra i molteplici interessi e manifestazioni creative di personalità poliedriche quali Prampolini e Bragaglia, concepite in una collaborazione tra registi come Pavolini o Fulchignoni e rappresentanti o conoscitori del mondo nipponico quali Nogami Soichi, in un'epoca in cui il nostro paese si era fatalmente legato al paese del Sol Levante, in ogni caso non riescono, come Pavolini esplicita, che a fermarsi alla trasmissione dello "spirito", dei "contenuti", forse della "poesia", di sentimenti o di consuetudini sociali, senza giungere comunque attraverso quelli o attraverso l'acquisizione di tecniche e stili a una riflessione intorno al proprio fare teatro, senza avviare dunque una trasformazione radicale nel modo di concepire e agire sulla scena. La frequentazione è troppo superficiale per divenire approfondita conoscenza, per proiettarsi in apertura effettiva al nuovo, né sembra che l'incontro con il *nō* si profili come attivazione di fermenti intorno a cui si era venuta coagulando la propria ricerca di innovazione sulla scena italiana.

4. Il panorama in Europa

A questi sviluppi si giunge in realtà con ampio ritardo rispetto agli altri paesi europei. Mentre in Giappone nel 1909 vengono pubblicati per la prima volta i trattati di Zeami 世阿弥 (*Zeami jūrokubushū* 世阿弥十六部集) da parte di Yoshida Tōgo 吉田東伍 (1864-1918), assai presto in Francia Noël Péri (1865-1922), missionario in Giappone dal 1889 al 1906, pubblica subito degli scritti sul *nō* (“Études sur le drame lyrique japonais *Nō*”, 1909-20), a cui seguirà una raccolta di traduzioni di drammi *Cinq Nō* (1921). Poi con il soggiorno in Giappone come ambasciatore (1921-1927) di Paul Claudel (1868-1955), in virtù di una prolungata opportunità di contatto/frequentazione con il *nō* eseguito sul palcoscenico dai grandi attori di quegli anni, si manifesteranno più intensi riverberi nella visione del diplomatico-poeta. Dopo *Nō* (1926), la sua consonanza con il teatro giapponese, letto attraverso gli occhi della poetica simbolista, evolve in maniera autonoma e originale in lavori come *Le livre de Cristophe Colomb* (“Libro di Colombo”, 1927-28), *Le soulier de satin* (“Scarpetta di raso”, 1929), *Jeanne au bûcher* (“Giovanna d’Arco al rogo”, 1939). A queste esperienze risale anche il teatro di Jacques Copeaux (1879-1949) al teatro Vieux Colombier presso cui farà i suoi primi passi anche il drammaturgo Kishida Kunio 岸田国土 (1890-1954) negli anni tra il 1920-23.

In ambito anglossassone, prima con Basil Hall Chamberlain (1850-1935) con *The Classical Poetry of the Japanese* (1880), poi Arthur D. Waley (1889-1966) con le traduzioni di drammi *The Nō Plays of Japan* (1921) si giunge infine ai *nō* tradotti da Ernest Fenollosa (1853-1908) ed Ezra Pound (1885-1972) in *Noh or Accomplishment* (1916). E il loro magistero lascia un’impronta indelebile sul nuovo teatro di William B. Yeats (1865-1939), dando vita al suo dramma danzato *At the Hawk’s well* (“Al pozzo dello sparviero”, 1916), da cui nascerà una traduzione giapponese *Taka no izumi* 鷹の泉 (1949) e una riscrittura-adattamento, *Takahime* 鷹姫 (1967), di Yokomichi

Mario 横道萬里雄 (1916-2012).

In Germania, dopo la traduzione dell'atto *kabuki Terakoya* 寺子屋 dal dramma per il teatro dei burattini *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑, “Specchio della tradizione calligrafica di Sugawara”, 1746) nel 1900 da parte del Karl Florenz (1865-1939), si era giunti già nel 1907 a una rappresentazione di questo atto, mentre sul piano della scenotecnica nel 1896 si era ricorsi al *mawaributai* (palcoscenico girevole) in un'opera (*Don Giovanni*) a Monaco. Ma è poi soprattutto Max Reinhardt che usa il *mawaributai* in *Sogno di una notte di mezza estate* e nel 1910 lo *hanamichi* in una pantomima. Negli anni Venti Bertold Brecht (1898-1956) giunge a ideare un suo dittico didattico, *Der Jasager und der Neinsager* (1929-1930), ispirato dal *nō Tanikō* 谷行 (“Il gettito nella valle”), reinterpretato alla luce di un “teatro epico” fondato su straniamento e una riflessione critica e lucida con funzione educativa intorno a temi di chiara valenza politica. In Russia il *kabuki* giunge, prima uscita oltremare, nel 1928 con la compagnia della tournée di Ichikawa Sadanji ii 市川左團次 (1880-1940) e questa esibizione, di fronte a uomini del calibro di Aleksandr Tairov (1885-1950) o Sergej Ejzenstejn (1898-1948), lascerà un'eco profonda, dalle sperimentazioni di Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940), che nel 1924 si era avvalso dello *hanamichi* nella regia di *La foresta di Ostrovskij* o di cambi di scena e pantomime ispirate al *kabuki*, alla teoria e tecniche di montaggio del celebre maestro del cinema.

5. Il periodo postbellico: nuovi scambi, intersezioni e confronti tra “diversi”

5.1 *Nō e kyōgen*

La conoscenza e l'apprezzamento del teatro giapponese inizia in maniera più sicura e infine più stabile solo nel dopoguerra. Il primo grande evento, la grande riscoperta del teatro giapponese avviene con la rappresentazione alla Biennale del teatro di

Venezia nel 1954. La rappresentazione del *nō* nella cornice all'aperto del teatro Verde dell'isola di S. Giorgio segna la prima trionfale uscita di questa disciplina all'estero, nonché il riconoscimento della straordinaria lezione che esso offre al patrimonio mondiale nel campo delle arti dello spettacolo.

Sulla scia di questo evento, in cui convergono maestri delle diverse scuole nel comune intento di far conoscere la splendida e illustre tradizione nazionale, si sono succedute svariate manifestazioni che hanno compreso non solo spettacoli ma anche esposizioni di maschere e costumi, come quella a Roma e a Milano al Museo Poldi Pezzoli con la collaborazione dell'Is.M.E.O. e del Museo d'Arte Tokugawa di Nagoya nel 1970, o alla Biennale di Venezia (xxi Festival Internazionale del Teatro di prosa) con la Mostra *1000 anni di teatro giapponese*, nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, nel settembre del 1972, realizzata in collaborazione con il Museo del Teatro Tsubouchi dell'Università Waseda. Mentre in Giappone maestri del calibro di Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-78) assieme a Kanze Hideo 観世栄夫 (1927-2007), Nomura Mannojo 野村万之丞 (n. 1930), Nomura Mansaku 野村万作 (n. 1931), Hōshō Kan 宝生閑 (n. 1934) ecc., nel *Mei no kai* 冥の会, si cimentano in sperimentazioni di tragedie greche o romane avvalendosi delle tecniche sceniche del *nō*: *Agamennone* (1972), *Edipo re*, o la *Medea* di Seneca.

Tra le apparizioni particolarmente significative del *nō* nel nostro paese segnaliamo qui: lo spettacolo in Vaticano, nel corso delle festività natalizie del 1988, con un dramma appositamente creato (*Iesu no senrei* イエスの洗礼, “Il battesimo di Gesù”) in collaborazione con l'Università Jōchi; le rappresentazioni all'aperto illuminate dai falò (*takigi nō*) nel 1989, al Parco botanico di Roma, nel Castello Sforzesco di Milano e nell'anfiteatro di Segesta, con la presenza di artisti di levatura eccelsa del gruppo Zeamiza, tra cui Kanze Hideo; nel 1992, con alcuni membri della famiglia Shigeyama che portano il *kyōgen* al Palazzo del Brancaccio di Roma e a Genova; nel 1992, a Roma, in occasione del trentesimo anniversario della fondazione dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, e alla

Scuola Paolo Grassi di Milano, con *Aoi no ue* 葵上 eseguito da Umewaka Makio 梅若万紀夫 (ora Manzaburō 梅若万三郎, n. 1941) e il suo Umewaka Kennōkai 梅若研能会.

Ancora per il *nō*, sempre più numerose sono le esibizioni di gruppi diversi delle cinque scuole: dalla rappresentazione di *Adachigahara* 安達原 con Kanze Akeo 観世暁夫 (ora Tetsunojō ix 観世鍔之丞, n. 1956), Nakamura Yasaburō 中村弥三郎 Shigeyama Shime 茂山七五三 (n. 1947) e il *kyōgen Bōshibari* 棒縛 al Palafenice di Venezia, durante il “Japan week” nel novembre del 1996, allo spettacolo dimostrazione di Umewaka Makio al Teatro di Leo di Bologna, capitale europea della cultura, nel febbraio 1999: una selezione della seconda parte di *Fujito* 藤戸, la danza rapida di *Tōru* 融 e il dramma quasi integrale di *Aoi no ue*.

Tra gli attori particolarmente attivi nell’insegnamento e nella presentazione di quest’arte magnifica in Europa è sicuramente Kanze Hideo che, dopo essersi allontanatosi dalla tradizione familiare per partecipare ad altre esperienze, vi è rientrato, presente nel nostro paese già nel 1972 con un seminario a Venezia, e Umewaka Makio (ora Manzaburō), che oltre a collaborare con il Théâtre du Soleil guidato da Ariane Mnouchkine a Parigi, ha generosamente offerto la sua disponibilità a eseguire stages, conferenze, dimostrazioni al dams di Bologna, a Pesaro o in altre sedi.

In tal modo, con un continuo intensificarsi delle rappresentazioni di *nō* e *kyōgen* all’estero, in eventi occasionali di particolare risonanza, in tournées o in festival, si viene a confermare l’incessante “novità” di questi teatri per il mondo dello spettacolo europeo e, d’altro canto, la necessità per gli artisti giapponesi di un doveroso impegno anche a livello internazionale. In effetti, per quest’ultimi, depositari di una tradizione plurisecolare che teme una tendenza alla museificazione, le uscite oltremare costituiscono delle esperienze preziosissime per rapportarsi con il teatro di altre culture e tradizioni, momenti che sollecitano un contatto vivificante con i pubblici più vari e più ardui da conquistare senza l’ausilio della parola/lingua. Si tratta, inoltre, spesso di occasioni affatto speciali per un con-

fronto carico di tensione e stimolo, sullo stesso palcoscenico, con individui di scuole e tradizioni diverse, laddove in Giappone in genere gli spettacoli e gli artisti tendono a operare mantenendo le distinzioni nette tra le scuole (Kanze 観世, Hōshō 宝生, Konparu 金春, Kongō 金剛 o Kita 喜多 per lo *shite*, e per il *kyōgen* Izumi 和泉, Ōkura 大蔵 tra cui Shigeyama), su palcoscenici gestiti da queste in un contesto più competente ma anche più ovattato.

È, ancora, il segno evidente di una disponibilità, sempre più ampia anche in concreto, a cimentarsi anche in nuovi azzardi creativi, su palcoscenici alternativi, in un rapporto dialettico con la tragedia greca o la musica contemporanea colta, con la danza o con la musica pop: è il caso per esempio del gruppo Hiten 飛天 in cui il complesso strumentale del *nō* guidato dal suonatore di *ōtsuzumi* Ōkura Shōnosuke 大倉正之助 entra in rapporto con percussionisti anche di altre tradizioni (Cina, Corea) e sassofonisti del jazz, eseguendo concerti anche in Italia per le manifestazioni del festival “Giappone in Italia” nel 1995. Per il pubblico, per gli specialisti o i critici, per gli uomini di teatro europei, rappresentano occasioni rare e irripetibili di assistere dal vero e dal vivo a un incontro sconvolgente, stimolante, rivoluzionario, non soltanto con il mitico ed esotico, per alcuni “lentissimo e noiosissimo”, *nō*, o con il leggero e lineare umorismo del *kyōgen*, ma anche la chiave per comprendere un’arte che offre a noi indicazioni preziosissime per un nuovo vedere, ascoltare, emozionarsi.

5.2 *Kabuki e bunraku*

Se *nō* e ancor più *kyōgen*, per l’essenzialità dell’apparato scenico e per l’esiguità dei membri delle compagnie, si prestano più facilmente al trasporto su altri palcoscenici e, anche in assenza del pino dipinto sul fondale della scena fissa originale, acquistano suggestione inedita e impreveduta anche su palcoscenici estranei, di semplice struttura (dall’anfiteatro greco alla vecchia chiesa medievale), assai più faticoso e dispendioso è invece il trasferimento del teatro dei burattini, con i suoi scenari

mutevoli, o soprattutto quello del *kabuki*, con i suoi complessi e macchinosi apparati scenici e scenotecnici e con un complesso di operatori di gran lunga più ampio. Dunque assai meno facili e numerose sono state le visite in Europa del *kabuki* o del *bunraku*, seguite da compagnie e staff di un folto numero di attori, musicisti e assistenti (dagli oltre cento per il *kabuki* alla settantina per il *bunraku*) e con il bagaglio ponderoso di fondali grandiosi, varietà e dovizia di costumi e accessori, limitati a occasioni di straordinaria importanza.

Se si esclude la tournée in Russia di Ichikawa Sadanji ii nel 1928 – o visite individuali di Sadanji in Inghilterra o di Ichikawa Ennosuke ii 市川猿之助 (En'ō i 猿翁, 1888-1963) in Cina, in cui avviene l'incontro con Mei Lan Fan 梅蘭芳 (1894-1961) nel 1955 – la prima uscita del *kabuki* all'estero risale infatti al dopoguerra: una compagnia *kabuki* torna in Russia nel 1961, a distanza di trentatré anni, e in Europa approda per la prima volta nell'ottobre del 1965.

Di particolare rilievo per l'ampiezza del panorama di proposte sono stati gli spettacoli all'interno della manifestazione "Alle radici del sole" a Milano nell'estate del 1983, in collaborazione con il crt (Centro di ricerca per il teatro).

In questa occasione, oltre al *kabuki* di Ichikawa Ennosuke iii e il *nō* di Kanze Hideo, largo spazio è stato dedicato al teatro di figura e manipolazione. In effetti, sono stati presentati i burattini dell'isola di Sado, *bun'ya ningyō* 佐渡島文弥人形, più primitivi e semplici, con Hamada Moritarō 濱田守太郎 (1900-1998), e, forse per la prima volta in Italia in forma completa, sono stati offerti alcuni atti del dramma (in particolare lo "Yama no dan" 山の段) *Imoseyama onna teikin* 妹背山婦女庭訓 ("I monti Imo e Se, insegnamenti per le donne", 1771) di Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-83) con il teatro dei burattini (*ningyōjōruri bunraku*): nella mirabile esecuzione, sul palcoscenico diviso dal fiume Yoshino, dei due stili di recitazione di *gidayūbushi*, con i raffinatissimi movimenti dei burattini manipolati dai maestri più insigni in Giappone, quali Yoshida Tamao 吉田玉男 (1919-2006) e Yoshida Minosuke 吉田蓑助 (n. 1940) tra i narratori spiccava Takemoto Mojityū 竹本文字

太夫 (ora “Tesoro nazionale vivente” Sumitayū vii 竹本住太夫 n. 1924). A questo si sono accostate esibizioni svariate di musica (*gagaku* e *bugaku*; *kagura*; *sangen*; *biwa*, con una virtuosa di Satsuma *biwa* 薩摩琵琶 Tsuruta Kinshi 鶴田錦史 (1911-95) ecc., e danza (l'*ankoku butō* 暗黒舞踏 su coreografie di Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-86)) e teatro contemporaneo (il Tenkei gekijō 転形劇場 di Ōta Shōgo 太田省吾), tutte di indiscusso prestigio.

Con evidente entusiasmo sono stati seguiti poi gli spettacoli della tournée della compagnia di *kabuki* di Ichikawa Ennosuke iii, altro artista che ha dedicato grande impegno nella diffusione in Europa e nel mondo del suo credo in un super *kabuki* spettacolare e acrobatico, rapido e rutilante: nel 1981 al Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia con *Shunkan* 俊寛 e *Kurozuka* 黒塚, dramma danzato ispirato al *nō* omonimo e tramandatogli dal nonno Ennosuke ii; nel 1985, con l'esecuzione spettacolare del suo cavallo di battaglia, capolavoro del teatro del periodo Tokugawa: *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (“Yoshitsune e i mille ciliegi”, 1747). Le rappresentazioni di Ichikawa Ennosuke sono state anche preziose occasioni di workshop e dimostrazioni per accademie di attori e aspiranti tali che hanno consolidato il rapporto con le città di Bologna e di Reggio Emilia.

Particolarmente ricco di manifestazioni, anche nel settore dello spettacolo, è stato l'anno del *Giappone in Italia 95/96*. Gli spettacoli di *kabuki* con interpreti di primo piano come il “Tesoro nazionale vivente” Nakamura Tomijūrō v 中村富十郎 (1929-2011), versatile e maturo interprete nonché ottimo danzatore, e Nakamura Kichiemon ii 中村吉右衛門 (n. 1944), dall'imponente presenza scenica e il rinomato eloquio, Nakamura Tokizō v 中村時蔵 (n. 1955) e altri, e ha segnato in particolare la rappresentazione del secondo atto (con protagonista Shunkan) di *Heike nyogo no shima* 平家女護島 (“L'isola delle donne Heike”), opera composta per il teatro dei burattini nel 1719 da Chikamatsu Monzaemon. Lo spettacolo, tenendo conto della varietà e ricchezza culturale del nostro paese, ha

avuto anche il pregio di toccare varie piazze e teatri tra i più prestigiosi, dal S. Carlo di Napoli al Teatro dell'Opera di Roma, al Lirico di Milano, al Carlo Felice di Genova. Purtroppo la critica italiana, nelle recensioni di alcuni quotidiani (“Corriere della sera”), è stata ingiustamente ingenerosa con lo spettacolo, un atto tra i più belli e tragicamente toccanti dell'opera di Chikamatsu, per altro ispirato al *nō Shunkan*, a dimostrazione ancora una volta di impreparazione e chiusura nei confronti del “diverso”, anche ai suoi più alti livelli. Se la scelta giapponese questa volta è caduta su un dramma che richiede un più intenso impegno intellettuale allo spettatore europeo, chiamato con il solo sussidio dei sottotitoli a comprendere un atto di più complessa drammaticità, segno di rispetto e di riconoscimento della maturità del nostro pubblico, le recensioni che hanno trovato meno entusiasmante del solito lo spettacolo hanno comprovato che qualche spettatore, pur agguerrito ed esperto, predilige le manifestazioni più rutilanti e vistose del *kabuki*, quelle, più sgargianti o “pittoresche”, magari i brevi atti danzati offerti ai visitatori stranieri (per lo più americani) nei giri turistici a Tōkyō.

A Roma, al Teatro Valle, preceduto da una dimostrazione, è stato rappresentato anche il teatro dei burattini, con la danza augurale *Sanbasō* 三番叟 e scene da due drammi tra i classici del repertorio: *Shinpan utazaimon* 新版歌祭文 (“Nuova stampa di una ballata d'amore”, 1780) di Chikamatsu Hanji e *Sonezaki shinjū* 曾根崎心中 (“Doppio suicidio d'amore a Sonezaki”, 1703) di Chikamatsu Monzaemon.

Ma tra le indimenticabili e varie manifestazioni di questa magnifica annata, forse il momento più alto è stato lo spettacolo di *kyōgen*, a Milano al Castello Sforzesco e a Roma al Teatro Vascello, con Shigeyama Sensaku iv 茂山千作 (1919-2013), “Tesoro nazionale vivente” allora senza dubbio il più grande attore di *kyōgen* in attività, preceduto da un workshop della sua famiglia alla Scuola di Arte drammatica Paolo Grassi di Milano.

A distanza di molti anni, nel 2010, si è poi svolta in grande splendore la presentazione del dramma *kabuki Yoshitsune*

senbonzakura da parte della compagnia *kabuki* della Shōchiku con al centro la giovane star Ichikawa Ebizō 市川海老蔵 (n. 1977) e Nakamura Shibajaku 中村芝雀 (presto Jakuemon v, n. 1955), al teatro Argentina di Roma a seguito degli spettacoli a Londra.

Nell'ottobre del 2014 poi per la prima volta è stata eseguita un'opera completa del teatro dei burattini, *Sonezaki shinjū, tsuketari Kannon meguri* 曾根崎心中付たり観音廻り, nella versione con la regia di Sugimoto Hiroshi 杉本博司 (n. 1948), a Roma al teatro Argentina, a Madrid e Parigi, con protagonisti il “Tesoro nazionale vivente” dello *shamisen* Tsurusawa Seiji 鶴澤清治 (n. 1945) e il burattinaio Kiritake Kanjūrō 桐竹勘十郎 (n. 1953). Entrambi gli spettacoli, in grande stile, hanno trovato meritato apprezzamento dal pubblico italiano.

5.3 Gagaku e bugaku

Sulla scia delle quattro grandi forme teatrali del Giappone, *nō* e *kyōgen*, *bunraku* e *kabuki*, in Europa e in Italia hanno fatto tappa anche manifestazioni di spettacolo e musica anche più antiche e ugualmente insigni, come *gagaku* e *bugaku*, che così grande influsso hanno esercitato anche sulla musica contemporanea e di compositori noti anche in Europa, da Hayasaka Fumio 早坂文雄 (1914-55), nel passato, a Matsudaira Yorit-sune 松平頼則 (1907-2001), Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 (1929-97), Fukushima Kazuo 福島和夫 (n. 1930), Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-96), Ichiyanagi Toshi 一柳慧 (n. 1933), Miki Minoru 三木稔 (1930-2011) o Ishii Maki 石井眞木 (1936-2003) e altri. *Gagaku* e *bugaku*, antiche musiche e danze di corte, con complessi orchestrali protagonisti di concerti di incomparabile suggestione, sono giunti più volte soprattutto tramite il Tōkyō Gakusō 東京楽所 (1983), il Nanto gakusō 南都楽所 (1990) di Nara o il Tenri Gagakubu 天理雅楽部 (1995) o il Garyōkai 雅亮会 del Tennōji di Ōsaka (2002): nelle manifestazioni già citate di “Alle radici del sole” a Milano, negli

spettacoli a Roma, Milano e Venezia del 1996 (nel quadro di *Giappone in Italia 95/96*), e in altre occasioni.

6. Teatro contemporaneo

Più limitata la presenza dei gruppi esponenti delle forme più provocatorie del teatro giapponese contemporaneo. Se, come è naturale, minore è stato l'interesse di pubblico e critica nei confronti dello *shingeki*, teatro di impronta drammaturgica occidentale, più intense emozioni e riflessioni hanno suscitato le pur rare puntate di compagnie d'avanguardia e rivoluzione della scena, ovvero compagini che risalgono a quel movimento al tempo chiamato *angura* (underground) che dalla fine degli anni Sessanta ha attraversato con creatività dirompente ed eversiva la scena giapponese contro lo *shingeki*, stigmatizzato come istituzione borghese e statica, dipendente da modelli occidentali, in nome di una nuova sensibilità con nuovi modi di espressione, luoghi e sistemi di produzione, organizzazione, interrelazione con il pubblico. Tra questi gruppi si segnalano le provocazioni d'avanguardia messe in atto dall'instancabile inventiva di Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983) con il gruppo Tenjō sajiki 天井棧敷 (1967-83), già invitato a Francoforte nel 1969 al terzo festival internazionale di teatro sperimentale, a quello di Belgrado nel 1971, a Monaco di Baviera nel 1972, in occasione dei Giochi Olimpici, a Persepolis in Persia nel 1973, poi in America, in Olanda, Belgio, Germania, Francia; il Jōkyō gekijō di Kara Jūrō 唐十郎 (n. 1940), che, nella sua celebre "tenda rossa", torna a valorizzare il corpo e l'esperienza itinerante degli "artisti mendicanti" (*kawaramono*), portatori di perturbazione nella stabile quotidianità dei centri abitati, promotore all'estero di spettacoli in Corea, Bangladesh, Palestina. Tra questi, di ampia rinomanza internazionale è la scot (Suzuki Company of Toga), già Waseda shōgekijō fino al 1984, guidata da Suzuki Tadashi 鈴木忠志 (n. 1939), che ha ricevuto riconoscimenti internazionali tali da richiamare l'attenzione su questo gruppo invitato anche in Italia, già in Europa nel 1973 al ix Festival internazionale di Nancy, a Varsavia nel 1975, in

Italia a Roma nel 1977 con *Le Troiane* (*Toroya no onna* トロヤの女), in America nel 1982, poi ancora all'Olimpico di Vicenza nel 1994 con *Dionysos* デイオニュソス (“Le baccanti”), nel 2013 con *Waiting for Orestes: Elektra* al Napoli Teatro Festival.

Ancora, il gruppo *Seinen gekijō* 青年劇場, al festival internazionale di Firenze nel 1980; o il *Tenkei gekijō* di Ōta Shōgo, con le sue suggestioni dal *nō* e il suo teatro del silenzio, presente a Milano durante “Alle radici del sole” nel 1983 con *Mizu no eki* 水の駅 (“La stazione dell’acqua”). Nello stesso anno, è stato proprio il successo della *Medea* メデア, portata a Roma e poi in Grecia, su testo adattato da Ōoka Makoto 大岡信 (n. 1931) e con l’interpretazione di Hira Mikijirō 平幹二郎 (n. 1933), ad attrarre l’attenzione sulla regia e scenografie di Ninagawa Yukio 蜷川幸雄 (n. 1935), da allora protagonista di trionfali tournées europee con la *Tempesta* o con *Macbeth* di Shakespeare e poi insignito di importanti riconoscimenti in Gran Bretagna.

Non sono tuttavia mancate le rappresentazioni anche di testi drammatici di autori contemporanei giapponesi, per lo più di scrittori di maggiore richiamo anche perché noti al pubblico italiano, come Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970) o Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993), da parte di compagnie italiane. Un ruolo importante in tal senso viene svolto nella regia e nell’insegnamento da uomini come il regista Iida Kuniaki che opera in Italia fungendo da tramite teatrale tra Giappone e Italia anche presso la Scuola d’Arte drammatica Paolo Grassi di Milano.

7. Butō e danza contemporanea

Un posto non trascurabile nella presenza in Europa, e anche in Italia, di artisti giapponesi è occupato dalle esibizioni di danzatori, tra cui, con stages e spettacoli che attraggono largo seguito, le compagnie del movimento del *butō*, da sempre assai attive e apprezzate in Occidente, spesso assai più che in patria: Ōno

Kazuo 大野一男 (1906-2010) e il figlio Yoshito 慶人 (n. 1938), il gruppo Sankaijuku 山海塾, Maro Akaji 磨赤兒 (n. 1943), Kasai Akira 笠井勲 (n. 1943) e molti altri. Tra i numerosi spettacoli, in anni più recenti, indimenticabile l'esibizione del maestro Ōno Kazuo al Goldoni di Venezia nel settembre 1999, occasione in cui è stato insignito del primo Premio Michelangelo Antonioni per le Arti, seguito da workshop presso la Biennale Danza di Venezia. O ancora lo spettacolo del gruppo Sankaijuku nell'estate 2000 nella cornice all'aperto del Teatro Verde dell'Isola di S. Giorgio Maggiore per la Biennale Danza di Venezia. In anni più recenti brilla con frequenza la stella di Teshigahara Saburō 勅使河原三郎 (n. 1953) che dalla danza spazia alla coreografia e alla regia per l'opera musicale.

In tutto questo panorama va sottolineato che un ruolo ingente e insostituibile nel finanziare e consentire concretamente tali scambi di esperienze di teatro, di incontri con il meraviglioso mondo della scena che il Giappone tradizionale ha conservato e il Giappone odierno continua a elaborare, va riconosciuto all'opera e al ruolo del Kokusai Kōryū Kikin (Japan Foundation) e, in Italia, in concreto si traduce nell'impegno e nell'assistenza sollecitata dell'Istituto giapponese di Cultura di Roma e del suo valido staff. A questo si sono affiancati i volumi realizzati in occasione di mostre o manifestazioni dal Kokusai bunka shinkōkai (International Cultural Relations Society), in tempi più antichi, e dal Kokusai Kōryū Kikin, in anni più recenti, pubblicazioni che pur essendo occasionali, a diffusione limitata e utili per partecipanti a singoli spettacoli, hanno ricoperto con correttezza e ricchezza di informazioni una meritoria funzione divulgativa e rimangono a testimonianza del rilievo di tali eventi per il Giappone e per il nostro paese.

Da questo quadro, mi sembra che non rimanga che auspicare la nascita di monografie specifiche su ciascun genere, a cominciare da quelli più rilevanti della tradizione, *gagaku*, *nō*, *kyōgen*, *ningyōjōruri* (*bunraku*) e *kabuki*, per giungere a *shinpa*, *shingeki* e altre manifestazioni dell'epoca moderna e contemporanea, e in parallelo, di un progressivo supporto linguistico agli spettacoli, al fine di consentire e facilitare una più profonda compren-

sione, superando lo scoglio davvero ingente della lingua, ostacolo a una piena conoscenza del teatro giapponese nelle sue molteplici manifestazioni.

In questa fase di sviluppo della nipponistica in Italia, branca della ricerca ormai matura e saldamente ancorata in molte sedi universitarie, il contributo più prezioso che essa possa offrire alla ricerca sul teatro nel nostro paese sono studi sempre più dettagliati e precisi, fondati su una padronanza della lingua che consenta lo sviluppo di ulteriori indagini orientate a un più rigoroso sapere storico, culturale ed estetico intorno alla complessità e varietà di forme, autori, artisti (attori, danzatori, musicisti, ecc.) e drammi e, soprattutto, a un'analisi più articolata e minuziosa dei testi e a una traduzione adeguata degli stessi.

Ma ferma resta l'irrinunciabile priorità delle possibilità e opportunità di contatto dal vivo con le meraviglie di emozioni e sensazioni palpabili che solo il teatro può dare, nell'incontro tra artisti e pubblico nel luogo e nel tempo, e che il teatro giapponese nelle sue mille manifestazioni può certamente offrire con mirabile dovizia.