



RECENSIONE

Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, a cura di, *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Ariccia, Aracne, 2014, 220 pp.

di Giovanni Azzaroni

“Il teatro è un’arte sociale e relazionale, non solo nel senso che deve essere analizzato con la giusta conoscenza del tessuto storico e collettivo nel quale nasce, ma anche in quanto forma artistica che produce socialità e di essa si nutre”, scrive apoditticamente Matilde Mastrangelo nell’*Introduzione* del volume *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, ricco di stimoli interessanti e di proficue sollecitazioni culturali, sostenute da solide basi scientifiche. È questa la consapevole cifra di lettura che percorre tutti i saggi che compongono questo interessante libro, al tempo stesso coscienza teatrologica e antropologica. Considerare il teatro “una forma artistica che produce socialità” significa testualmente operare in ambito antropologico poiché lo si ritiene strutturato da un preciso contesto culturale, che lo ha fatto nascere e al tempo stesso se ne alimenta.

Il teatro giapponese è “sezionato” nei suoi elementi costitutivi, strutturali, drammaturgici e poetici, partendo da questi presupposti. Se ne studia la regolamentazione tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento (Noemi Lanna), evidenziando come l’intervento censorio tenda sempre a manipolarne i contenuti per limitarne le potenzialità espressive e contemporaneamente renderlo funzionale al potere costituito. Sotto l’etichetta del divieto di turbare la quiete pubblica e di corrompere i costumi si celava, in Giappone come in quegli anni in Occidente, il tentativo di controllare il consenso e di veicolarlo su binari prestabiliti.

Nei primi anni del periodo Meiji, nonostante i freni imposti dal governo, il teatro è considerato e agito come forma di contestazione politica e diventa espressione della volontà di novità che percorre la cultura giapponese (Stefano Romagnoli). Le performance di *kōdan* e di *rakugo* diventano un mezzo per propagandare le istanze politiche contemporanee e le nuove idee artistiche: l’ingresso ai teatri è molto meno costoso di quello richiesto per assistere a spettacoli del



teatro classico tradizionale, *nō*, *kabuki* e *bunraku*. Anche il teatro di strada diventa un mezzo di attivismo politico. Prima dell'arrivo in Giappone del teatro occidentale, gli anni Ottanta dell'Ottocento videro la nascita di un genere teatrale che mischiava performance e politica, il *sōshi shibai* (teatro dei *sōshi*, attori-attivisti che facevano politica per mezzo del teatro), che si strutturò in due esperienze: il *kairyō engeki* di Sudō Sadanori e il *kairyō niwaka* di Kawakami Otojirō (*kairyō*, riforma), che con la moglie Sada Yakko, una ex *geisha*, impresso una fondamentale impronta nel teatro giapponese di quegli anni. Kawakami Otojirō, nato come attivista politico e maturato come declamatore, mise "insieme gli elementi di varie arti performative (declamazione, canto, recitazione) per creare una nuova forma di spettacolo, inizialmente pensata per veicolare gli ideali di libertà e democrazia e presto divenuta il precursore di un nuovo genere teatrale".

"Nel processo di modernizzazione del teatro conseguente all'apertura del paese e all'improcrastinabile incontro-confronto con l'Occidente - scrive Bonaventura Ruperti -, una delle guide di maggior spicco è senza ombra di dubbio Tsubouchi Shōyō. Intellettuale attento ai linguaggi della tradizione e aperto ai nuovi saperi della cultura occidentale, Shōyō propone "sperimentazioni di scrittura in cui in qualche modo tenta, con sicura padronanza della lingua, seppure in modi e schemi ancora tradizionali, la scrittura del nuovo *novel* da lui auspicata" nel suo fondamentale saggio *L'essenza del romanzo*. Nei suoi scritti sul teatro identifica "i principi del teatro nella capacità di dare forma concreta alla verità universale della natura e dell'uomo tramite la realtà storica e i personaggi all'interno della storia" e mostra consapevolezza della distanza che divide il teatro tradizionale giapponese dal teatro "che si staglia dall'esperienza europea". Propone quindi di revisionare il dramma storico nazionale indicando di strutturare le azioni sceniche partendo dal carattere dei personaggi. Scrive opere di ambientazione storica per il *kabuki*, tenta di creare un modello di nuovo teatro moderno in stile occidentale, esplora l'universo dell'arte coreutica, si occupa di dramma musicale scrivendo un trattato che attinge alle teorie wagneriane sul dramma in musica. Shōyō vede "nelle arti il potere non solo di affascinare e divertire il popolo/le masse ma uno strumento utile e indispensabile a fine educativo, riconosce una funzione didascalico-istruttiva, un valore formativo e dunque un principio fondamentale di costruzione e fondazione di una nazione". Nei primi quarant'anni del periodo Meiji compaiono i primi adattamenti di drammi occidentali, con la netta prevalenza di quelli di Shakespeare. Questa innovazione costringe il teatro tradizionale,



soprattutto il *kabuki*, a rinnovarsi per poter competere e mantenere i favori del pubblico. Il teatro occidentale comporta una assoluta novità per il teatro giapponese classico, che vede nell'attore l'assoluto protagonista della performance (solo Zeami aveva teorizzato il *sōō*, l'assoluta concordanza tra tutti gli elementi della rappresentazione), mentre ora si ipotizza, "in qualche misura, l'importanza del *testo* teatrale come genere letterario a sé, slegata quindi sia dalla performance dell'attore sia, solo momentaneamente, dall'aspetto visivo e uditivo che è parte integrante della rappresentazione teatrale" (Luca Milasi).

Il saggio di Yanai Kenji rivaluta l'opera di Miki Takeji, studioso del teatro occidentale, che introdusse nel *kabuki* la nozione di centralità della drammaturgia e gettò le basi di una moderna critica teatrale.

Trattando della distanza linguistica e della distanza della scena nel teatro giapponese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Matilde Mastrangelo analizza, in un preciso approccio prossemico, la distanza che si evoca tra la parola e il gesto dell'attore e il suo destinatario, cioè lo spettatore. Questo rapporto è direttamente funzione del tempo e dello spazio: muta nel tempo a seconda dei differenti generi teatrali e si diversifica nel tempo variando con il modificarsi delle strutture sceniche sia in Oriente che in Occidente. Dal teatro declamato nelle piazze agli edifici teatrali scoperti o coperti, dai palcoscenici proponenti scenografie, fisse o mobili, ai palcoscenici spogli, dai palcoscenici che mostrano il retropalco agli spettacoli con gli attori che recitano tra il pubblico, dai palcoscenici all'italiana alla sala teatrale ipotizzata da Appia, dal teatro con palchi al teatro con gradinata centrale, il rapporto tra attore e pubblico si sostanzia in approcci psicologici o immediati assolutamente differenti. In realtà "la distanza fisica tra pubblico e attori si riflette nello spazio di relazione che le forme teatrali creano". Un esempio estremo potrebbe essere il teatro fatto costruire a Bayreuth da Richard Wagner, con il contributo finanziario di Ludwig II di Baviera, per corrispondere a tutte le esigenze, visive e acustiche, delle sue opere. Il rapporto tra attore e spettatore non prescinde dal linguaggio, "elemento importante che conduce la relazione con chi usufruisce dello spettacolo, ma è accompagnato dallo sguardo e da una recitazione corporea; portato il discorso all'estremo, se la distanza aumenta deve essere modificata anche l'impostazione della voce, se si fa più ravvicinata il linguaggio potrebbe non esserci, basterebbe l'intimità dello sguardo".



Wada Mao si è occupata della Compagnia Shōchiku, fondata nel 1895, che attualmente produce e realizza quasi tutti gli spettacoli *kabuki*, fondamentale realtà nel panorama teatrale giapponese.

La costruzione di edifici teatrali per il *kabuki* a Tōkyō nell'epoca della modernizzazione del paese è l'oggetto del saggio di Silvana De Maio. Agli inizi, nei primi anni del diciassettesimo secolo, il *kabuki* era rappresentato nei recinti dei templi su palcoscenici all'aperto e gli spettatori assistevano seduti per terra. In seguito si coprono i palcoscenici, i teatri proliferarono, ma le autorità shogunali, per ragioni di sicurezza e di "moralità", li ridussero, nel 1714, a tre, i cosiddetti "tre teatri di Edo": il Moritaza, il Nakamuraza e l'Ichimuraza. Con l'inizio dell'epoca Meiji, i costruttori di teatri "copiavano" dagli edifici occidentali, "conservando decorazioni e stili giapponesi, in particolare nella realizzazione dei tetti, che presentavano gli stili o addirittura impiegavano i materiali stessi delle decorazioni dismesse da templi shintoisti o buddhisti". Nello stesso periodo lavoravano in Giappone architetti stranieri, che nelle loro opere proponevano stili tipicamente occidentali oppure ibridi di elementi occidentali e saperi orientali, "dove motivi arabeggianti erano aggiunti a motivi tipicamente giapponesi". In questo contesto il 21 novembre 1889 fu inaugurato il primo Kabukiza, il più famoso teatro *kabuki*, distrutto e ricostruito quattro volte: il quinto Kabukiza è stato inaugurato nel 2013.

Nel suo saggio su Umewaka Minoru, "noto ai più come il salvatore del *nō*", Matteo Casari utilizza l'antropologia come "valido grimaldello disciplinare utile a stendere una estesa rete di interazioni attorno e dentro al teatro", antropologia "complementare alla storia e in una relazione fruttuosa con essa nel senso esplicitato da Carlo Ginzburg". Dopo aver analizzato il mito come fonte del passaggio dal caos al cosmo, l'autore si sofferma sul mito della Caverna Celeste per teorizzare "uno scenario noto ai più e riconducibile, tramite Zeami, al teatro *nō*. Il riconoscimento della dea Uzume "come proto-attore è alquanto evidente e ciò permette di confermare su basi antropologicamente fondate l'attributo di specialisti del margine agli attori designandoli come uomini vocati a risolvere crisi e a ristabilire un equilibrio tramite l'azione performativa". All'inizio del periodo Tokugawa, lo *shōgun* Ieyasu aveva ristrutturato il panorama delle scuole *nō* raggruppandole in cinque scuole, costringendo le altre famiglie ad aderire a una delle scuole autorizzate. La famiglia Umewaka fu costretta ad aderire alla scuola Kanze. Con la restaurazione Meiji, tutto il teatro giapponese entra in crisi, è considerato vecchio e superato e perde i favori del pubblico. Umewaka Minoru, per primo,



decise di calcare le scene del *nō*, ricoprendo il ruolo di *shite*, ruolo tradizionalmente di pertinenza esclusiva dei membri della famiglia Kanze (i membri della famiglia Umewaka potevano interpretare solo ruoli di *tsure*, comprimari di supporto allo *shite*). I tentativi di ostracizzare il lavoro della famiglia Umewaka si susseguirono numerosi sino al 1954, anno nel quale Umewaka Minoru II rientrò nella scuola Kanze, concludendo di fatto la crisi Kanze-Umewaka. Giunto a Tōkyō nel 1878 come docente di filosofia e economia politica, Ernest Fenollosa studiò per circa vent'anni il canto *utai* del *nō* con Umewaka Minoru, raccolse materiali e informazioni, tradusse libretti. Alla sua morte, la sua vedova Mary McNeil donò parte dei manoscritti al poeta Ezra Pound. Nel 1916 il suo mentore William Butler Yeats scrisse *At the Hawk's Well*, ispirandosi al *nō* mediato da Fenollosa-Pound, che fu messo in scena a Londra nello stesso anno. Il successo della rappresentazione raggiunse lentamente il Giappone e nel 1949 lo studioso e raffinato cultore di *nō* Yokomichi Mario lo tradusse in giapponese creando *Taka no izumi*, che modificò nel 1967 con il titolo *Takahime*, anno in cui per la prima volta fu presentato sulle scene giapponesi. Seppur con pareri non sempre concordi, il dramma *Takahime* è stato inserito nel repertorio della scuola Kanze dopo l'interpretazione dei famosi attori Kanze Hisao e Kanze Hideo insieme con l'attore *kyōgen* Nomura Mansaku. Il percorso esistenziale di Umewaka Minoru, conclude Casari, consente di sottolineare che "la tradizione persegue l'ordine, il cosmo, l'equilibrio, ma per conseguirlo non può che attraversare ciclicamente lo spazio del non-ordine che, essendo uno spazio-tempo liminale, è per sua natura trasformativo e innovativo".