



RECENSIONE

Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, 380 pp.

di Cinzia Toscano

Il Giappone, in particolare Tokyo, presenta nella contemporaneità un panorama teatrale caratterizzato da una molteplicità di tendenze in cui è difficile “individuare orientamenti, correnti, movimenti e distinguerne qualità e valori estetici, manifestazioni di costume o di forte valenza 'politica', fenomeni fugaci o produzioni più durevoli valide e consistenti, o ancora direttrici precorritrici di nuovi indirizzi estetici che si propagano poi a livello sommerso in altri luoghi e mondi creativi”. Così è descritta la moltitudine di fenomeni teatrali che animano la capitale nipponica da Bonaventura Ruperti, curatore del volume *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*. Per agevolare e orientare il cammino del lettore nelle oltre 300 pagine del volume, lo studioso ripercorre nell'introduzione la storia del Giappone a partire dal 1853, anno in cui il Paese forzatamente si riapre al mondo, e analizza quelle esperienze teatrali che avviavano “un processo lungo e caparbio di apprendimento, importazione, sperimentazione”. In tal modo Ruperti rende conto sia dello stato dei teatri tradizionali (*nō*, *kabuki* e *bunraku*) tra la caduta della dinastia shogunale Tokugawa (1867) e la nascita dello Stato moderno nell'epoca Meiji (1868 – 1912), sia dello scaturire dei movimenti rinnovatori e di distacco dal vecchio teatro, quali lo *shinpageki* o *shimpa* (teatro della nuova corrente), lo *seigeki* (teatro ortodosso) e lo *shingeki* (teatro di ispirazione occidentale), i quali traghetteranno le arti sceniche giapponesi verso il teatro contemporaneo delle generazioni di artisti nella seconda metà del Novecento.

I saggi raccolti nel testo concentrano la loro analisi nell'arco di tempo che va dal secondo dopoguerra ai giorni nostri, la narrazione non procede per temi, ma descrivendo e indagando la carriera e le opere di quelle personalità artistiche che si sono distinte per innovazione, divenendo “dei fili robusti che percorrono e reggono quel tessuto così complesso, ornato e policromo” che è la contemporaneità giapponese.

Sono due i momenti della storia contemporanea nipponica che è impossibile eludere per comprendere le spinte di rinnovamento avviate negli anni cinquanta: la sconfitta nel secondo



conflitto mondiale e il rinnovo del Trattato di Sicurezza Nippo-Americano nel 1951, che, riconfermato poi nel 1960, innesca le contestazioni studentesche (Anpo).

È nel contesto “di un cambiamento generale nel campo dell'arte consacrata all'avanguardia, alla performance e allo happening” che Katja Centonze colloca la nascita del *butō*, con il debutto nel 1959 della performance *Kinjiki (Colori proibiti)*. Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, fondatori di questa danza d'avanguardia, costituiscono “un punto di riferimento centrale per le operazioni artistico-culturali negli anni '60 e '70”, in piena opposizione con la concezione di un corpo razionalmente strutturato, derivata dalla danza classica occidentale e dalla danza moderna. Il nuovo modo di concepire il corpo elaborato da Hijikata, il *nikutai* (corpo di carne), è un corpo liberato dalla funzione di rappresentare un contenuto narrativo, nel quale “l'inespresso, le pulsioni più recondite assurgono al ruolo di protagonisti assoluti e imperanti”: in esso predomina l'autonomia del corpo danzante.

Kara Jūrō, nome d'arte di Ōtsuru Yoshihide, è considerato uno dei maggiori esponenti del movimento teatrale d'avanguardia giapponese iniziato negli anni sessanta; il lavoro della sua compagnia è stato tra i primi a essere indicato dai critici con il termine *angura* (underground), un teatro in netto contrasto con lo *shingeki*, come ricorda la studiosa Cinzia Coden. La generazione di artisti *angura* individua il proprio ambiente al di fuori degli edifici istituzionali del teatro (la scelta ricade su seminterrati, appartamenti situati sopra i caffè, auditorium dell'Università, ecc.) e ristabilisce l'attore al centro dell'atto teatrale (considerando, quindi, il testo un elemento secondario). In tal senso, il lavoro di Kara è esemplare: nel 1967 il regista e drammaturgo inizia a utilizzare per i suoi spettacoli l'Akatento (Tenda rossa), un teatro-tenda mobile che diviene simbolo, secondo il critico David Goodman, “del bisogno disperato di eliminare quel senso di paralisi e di impotenza che i giovani sperimentano come risultato del fallimento delle lotte del Trattato di Sicurezza del 1960”. Prosegue Cinzia Coden: “Kara Jūrō scrive teatro a partire dal corpo dell'attore”, enfatizzando così “il ruolo supremo dell'attore e la presenza fisica del suo corpo sul palcoscenico” e anche, di conseguenza, l'importanza della figura del regista 'capo comico'. Tale figura diviene sempre più incisiva nel movimento post-*shingeki* (1960 – 1970), anche grazie a personalità come Suzuki Tadashi, che nel saggio *Ashi no bunpō (La grammatica dei piedi, 1982)* teorizza il suo, divenuto celebre, metodo di recitazione (Cristian Cicogna).



Bonaventura Ruperti dedica il suo saggio al poeta, drammaturgo e scrittore Terayama Shūji. Personaggio provocatorio e difficilmente imbrigliabile in categorie definite, rappresenta un *unicum* nel panorama artistico di quegli anni. Dopo essersi affermato come poeta, nel 1967 fonda la compagnia teatrale Tenjō sajiki (la piccionaia), inneggiando alla “rivalsa dei baracconi delle meraviglie”. Infatti nella prima fase della sua carriera, da uomo di teatro, Terayama indirizza il suo lavoro a riesumare “la dimensione carnevalesca rimossa dal teatro moderno”, creando spettacoli con attori dilettanti, storpi, obesi e riportando in luce il fascino e il perturbante dei baracconi, degli artisti itineranti e dei saltimbanchi. Successivamente, invece, Terayama viene mosso dalla necessità di portare “il teatro fuori da sé” e dall’incontro con lo spettatore fuori dalla struttura teatrale, come accade in *Nokku* (*Knock*, 1975). Tutti i suoi lavori, non solo teatrali, ma anche cinematografici, trovano la loro cifra stilistica in “una serpeggiante sete di rivolta” che si tradurrà in un processo di distruzione e scardinamento del sistema teatrale.

Betsuyaku Minoru (n. 1937) e Ninagawa Yukio (n. 1935), drammaturgo il primo e regista teatrale il secondo, pur avendo vissuto negli anni che vedevano il teatro *shingeki* come ideologia a cui contrapporsi, colgono a piene mani dalla cultura occidentale elementi che poi rielaborano attraverso il filtro della cultura giapponese. Betsuyaku Minoru è infatti il maggior esponente del teatro dell'assurdo ispirato a Beckett e Ionesco. I suoi “drammi metafisici” ritrovano nel teatro dell'assurdo “una forma adatta a descrivere i sentimenti interiori degli esseri umani”. Nei suoi testi “l'azione sul palco è quasi nulla e la narrazione quasi inesistente, sono i dialoghi a sostenere la tensione drammatica sospingendola verso la conclusione tragicamente ironica”. Egli, quindi, trova nella ricerca linguistica e nella naturale ambiguità della lingua giapponese il mezzo privilegiato attraverso cui analizzare e criticare la società contemporanea e, dal suo punto di vista, “sapere che questo testo non è portatore di senso ci spinge a cercare di individuare dei significati oltre il detto” (Cinzia Coden).

Ninagawa Yukio si pone nei confronti dello *shingeki* in maniera rinnovatrice, il suo tentativo è quello di “sovertire questa tradizione imitativa” rivisitando testi shakespeariani (tra cui *Romeo e Giulietta*, 1974; *La tempesta*, 1988; *Amleto*, 1998) “con lo scopo di rendere familiare ad un pubblico giapponese il testo straniero”. Egli fa convergere nelle sue rappresentazioni “sia elementi del patrimonio culturale nipponico in generale come musica, danza, arti marziali e religione, sia



elementi relativi al teatro tradizionale giapponese”. Il risultato è uno spettacolo comprensibile a più livelli sia per un pubblico occidentale che per gli spettatori giapponesi. Il suo percorso può essere interpretato nella doppia visione di un teatro interculturale e intraculturale in quanto è composto da un testo tratto dalla tradizione drammaturgica occidentale, (usato in termini di “archetipo teatrale”), e da una traduzione scenica che si dirige verso la propria cultura d'origine (Alice Colosini). Con il saggio di Cinzia Coden rivolto al lavoro del drammaturgo e regista Yamazaki Tetsu (n. 1946) ci inoltriamo tra gli autori della seconda generazione post-*shingeki* che, a partire dagli anni settanta, raccolgono l'eredità di autori come Terayama, Kara e Suzuki, distanziandosene sia per l'assenza di una riflessione teorica e metateatrale, sia per uno sguardo distaccato e incline all'osservazione critica della società a partire dalle conseguenze che i movimenti rivoluzionari hanno avuto sulla vita quotidiana. *Appunti sul luogo dei crimini*, serie di testi e spettacoli prodotti da Yamazaki sul finire degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, rappresenta il tentativo di sezionare la società giapponese in mutamento, ove l'artista percepisce da un lato la “pressione di una società consumistica che pone al suo vertice gli oggetti materiali e opprime gli individui” e, dall'altro, lo sgretolamento della famiglia, che non può più rappresentare quel nucleo elementare della società umana, quel “luogo primario dove si instaurano i rapporti interpersonali”.

Realismo di fine millennio: Hirata Oriza e il 'teatro tranquillo' è il saggio di Cristian Cicogna che conclude il percorso verso la contemporaneità. Hirata Oriza (n. 1962) drammaturgo, regista, teorico del teatro e fondatore della compagnia Seinendan (Compagnia degli adolescenti, 1983) concentra la sua attenzione in primo luogo sul problema della lingua giapponese utilizzata in teatro. Dal suo punto di vista, il valore primo della lingua parlata in teatro è la neutralità, “un linguaggio derivato dal sorgere di nuove istanze sociali” prettamente nipponiche. La ricerca in campo linguistico si traduce nella composizione di testi che non hanno alla base una narrazione, ma sono semplicemente qualcosa che accade, così come accade la vita stessa. L'idea di partenza della sua estetica deriva dal credere che il teatro non abbia più un messaggio da trasmettere, in quanto gli eventi storici “ci hanno condotto a un'epoca priva di ideologie”, in cui l'arte ha perso il “compito di rivoluzionare la società reale”; il teatro non deve trasmettere nulla, “semplicemente deve descrivere l'uomo e il mondo in maniera diretta”. Difatti, in scena la recitazione è pacata, statica, non c'è “musica, luci sempre uguali e fisse, gli attori non si preoccupano di voltare le spalle al



pubblico né di parlare a bassa voce, i dialoghi sono preminenti sull'azione". Per far comprendere al pubblico questa visione, che sfiora il nichilismo, Hirata da anni accompagna ai suoi spettacoli *workshops* di educazione alla visione delle proprie messe in scena.

Gli ultimi due saggi che concludono il testo hanno una struttura tematica: *La presenza femminile sulla scena teatrale giapponese*, altro saggio di Cinzia Coden, che sottolinea la tendenza sempre più rilevante di donne alla guida di gruppi teatrali tra gli anni settanta e ottanta. Attraversando il lavoro di gruppi come Gekidan Aori tori (Compagnia uccello azzurro, 1974), Nitosha (La società dei due conigli, 1981), Jitensha kinkurito (1982) e di artiste come Kisaragi Koharu (1956 - 2000), l'autrice del saggio giunge fino al lavoro di Watanabe Eri (n. 1955), drammaturga, attrice, regista e star televisiva attiva ancora oggi. Conclude il volume *La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura*, in cui Katja Centonze traccia il cammino della danza contemporanea giapponese sviluppatasi a partire dagli anni ottanta con l'influenza del Tanztheater e il danzatore e coreografo Teshigawara Saburō, i quali hanno segnato una decisiva svolta verso il cambiamento.

Il testo è corredato di una nutrita appendice fotografica a colori, che restituisce al lettore anche la dimensione visiva delle descrizioni degli autori. Volendo individuare un filo rosso che si snoda tra tutti gli interventi del testo, il continuo mettersi in gioco delle arti sceniche giapponesi rappresenta quello più evidente. Arti sceniche, che mantenendo la consapevolezza del tempo in cui sono nate, non perdono mai di vista il confronto con la tradizione, anche in termini di disfacimento e reinvenzione di modelli che da quella tradizione derivano. È un testo che al suo interno ne contiene molti altri: manuale di teatro, saggio sulla storia contemporanea, biografia e di cui studiosi e appassionati della cultura performativa giapponese contemporanea sentivano la mancanza.