

Jonah Salz

## CONTESTARE L'AUTORITÀ ATTRAVERSO IL DISORDINE COMICO: LA METAFORA DEI «MATRIMONI MISTI» NEGLI ESPERIMENTI DEL KYŌGEN DEL DOPOGUERRA

Nota di Nicola Savarese. *Se avete ancora bisogno di prove sul fatto che le grandi tradizioni teatrali non sopportano la distillazione dei secoli ma possono sopravvivere soltanto a costo di cospicue contaminazioni adottate dai loro attori, questa storia esemplare dei tre «nuovi» Kyōgen, esemplarmente raccontata da Jonah Salz, fa al caso vostro. E questa storia non avrebbe bisogno di nessuna premessa, se non che alcuni dettagli già evidenziati da Salz vale la pena di sottolinearli per questa traduzione italiana del suo saggio; perché, nel 1996, la famiglia di attori Kyōgen Shigeyama, durante una tournée in Italia che toccò Milano e Roma, ripropose uno dei nuovi testi di cui qui si parla – Susugigawa, *Il bucato al fiume* – come uno dei drammi del suo «secolare» repertorio senza che il particolare delle sue anomale e più recenti origini – una farsa del teatro medioevale francese tradotta e adattata – fosse debitamente sottolineato<sup>1</sup>.*

*Due sono gli aspetti fondamentali della storia tracciata da Salz. Il primo riguarda la vicenda nel suo insieme: si tratta di una tipica «storia sotterranea» del teatro, agita nelle stanze interne del fare teatrale – si potrebbe dire nelle cucine, dove si elabora il saper fare teatrale e il suo sapore –, una storia rimasta a lungo ai margini delle ricostruzioni del passato, nonostante che il fatto abbia provocato una variazione nel mondo del Kyōgen e promosso il suo exploit come genere autonomo. Il secondo aspetto riguarda la posizione marginale dei promotori del rinnovamento, individui appartenenti alla tradizione ma con una posizione eccentrica rispetto ad essa, in grado di potersi permettere un atto trasgressivo nel tentativo di rigenerarla.*

*Dopo la fine della seconda guerra mondiale, il Kyōgen era infatti una forma teatrale messa a dura prova, ancor più che dalle rovine di una guerra devastatrice dal rigido sistema giapponese delle arti e dei mestieri: lo iemoto. In Giappone, in molte arti tradizionali, con questo termine si indica letteralmente il «capo di una scuola»: ma l'istituzione iemoto indica, in realtà, un sistema di potere di origine feudale che tende a preservare intatta la tradizione dell'arte e quindi anche tutti i privilegi di chi ne detiene i cardini e i destini. Forzare*

<sup>1</sup> *Kyōgen*, a cura di Gioia Ottaviani, Istituto Giapponese di Cultura, Roma, Edizioni Joyce & Co., 1995.

*questo contesto in Giappone era (e talvolta ancora è) praticamente impossibile: così, pur essendosi artisticamente assai sviluppato, il Kyōgen restava soltanto una farsa di intermezzo fra le rappresentazioni del Nō e dipendeva artisticamente e commercialmente da esso. L'opera della famiglia Shigeyama rappresenta, così, non soltanto un esperimento di rinnovamento ma anche il tentativo di sganciarsi economicamente dalla situazione, collegandosi con gli ambienti del nuovo teatro giapponese (shingeki). Quale siano i risultati di queste clamorose iniziative contro la tradizione, Salz li descrive con ricchezza di particolari, ma è lo spettatore Adolphe Clarence Scott, un pioniere degli studi sui teatri asiatici, a sintetizzarli con eccellenza: «La tradizione non era gettata via, e tuttavia non le si consentiva di dominare semplicemente perché tradizione». Una lapidaria valutazione che potrebbe essere condivisa da tutti i grandi riformatori del teatro.*

*Jonah Salz, laureato alla New York University, è professore di Comunicazione interculturale alla Ryukoku University di Kyoto. Ha diretto opere di Shakespeare e di Beckett in stile Nō e Kyōgen, ha scritto su Beckett, sul teatro interculturale e sul Kyōgen. Ha tradotto in inglese drammi di Issei Ogata, Yukio Mishima, Takeshi Umehara e Michiko Ishimure. Ha partecipato a varie sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) come scholar e come assistente dell'attore Nō Akira Matsui.*

Queste pagine prendono in esame tre spettacoli che, nell'arco di due anni, cambiarono la storia moderna del Kyōgen. La morsa satirica originaria del Kyōgen si è allentata nel corso dei secoli fino alle attuali farse sulle manie dei prodi samurai, dei servi svogliati e dei finti maghi. Ma la rinascita di un indubbio spirito di ribellione possiamo ritrovarla negli esperimenti di fusione che provocarono il «boom» del Kyōgen nel dopoguerra, nei primi anni Cinquanta. Particolare rilevante è il fatto che a stimolare i cambiamenti non furono i capiscuola delle grandi famiglie Kyōgen (Izumi e Okura) ma realtà secondarie come la famiglia Shigeyama, con base a Kyoto, e occasionalmente quella Nomura di Tokio.

Le prime tre opere scelte come rappresentazioni sperimentali si incentrarono tutte, curiosamente, sul tema del conflitto fra «coniugi incompatibili». Perché gli attori Kyōgen nei primi anni Cinquanta scelsero di cambiare mettendo in scena tre diversi spettacoli il cui soggetto comune era «coppie sposate incompatibili»? Cercherò di delineare l'ambiente sociale nel quale nacquero tali opere e indicherò alcune ragioni per il significato metaforico che aveva allora il lotto contro i limiti degli obblighi matrimoniali.

*Il Kyōgen negli anni Cinquanta*

Il Giappone che stava riprendendosi dalla guerra aveva poco tempo e poco denaro per il teatro classico: e anche poco interesse per il mondo feudale proprio del Kyōgen. Gli attori della famiglia Shigeyama di Kyoto furono obbligati a cercare altri modi per mantenere la famiglia: ad esempio con rappresentazioni donate da patrocinatori ai templi (*hōnō Kyōgen*), con tournée itineranti per i ragazzi delle scuole superiori regionali e attraverso esibizioni, sempre più frequenti, di soli brani Kyōgen, autonome cioè dalle rappresentazioni del Nō.

I membri della famiglia Shigeyama di Kyoto erano sempre stati più indipendenti dalle regole shogunali di altre famiglie Kyōgen: avendo recitato a Kyoto per la nobiltà e insegnato ai mercanti, erano diventati vassalli di Li Naosuke, daimyo di Hikone, solo al termine dell'epoca Edo (1867). Nonostante l'abolizione del mecenatismo durante la Restaurazione Meiji, la famiglia Shigeyama era riuscita a prosperare grazie ai legami con i grandi templi, al supporto di sostenitori molto appassionati e di allievi dilettanti. L'indigenza del dopoguerra, però, la lasciò priva sia di mecenati che di allievi.

Durante questo periodo di relativa debolezza, la famiglia Shigeyama, specialmente il secondo figlio Sennojō (1923-), cercò altri modi di riproporre il Kyōgen come una vitale forma d'arte contemporanea. Il periodo più fertile e di maggiore successo dell'attività creativa degli Shigeyama fu il decennio a partire dal 1953, quando portarono in scena un Kyōgen di nuova generazione, recitando o dirigendo opere non di Kyōgen, esperimenti in spettacoli di genere misto con attori del teatro classico e moderno, tentando incursioni senza precedenti nell'Opera, nella televisione e nel cinema. Gli Shigeyama, deliberatamente e senza soluzione di continuità, forzarono l'involucro del Kyōgen, ridefinendo il suo ruolo sulla scena del teatro contemporaneo. Così facendo, oltre l'élite tradizionale, si guadagnarono il sostegno di un pubblico rinnovato, sia rispetto alle loro attività di ricerca che a quelle legate alla tradizione. Dato che ancora oggi gli Shigeyama continuano ad attrarre un vasto pubblico nazionale, guidati dall'attore Sensaku (già Sengorō, 1919-), uno dei Tesori Nazionali Viventi, e supportati da stelle dei media quali Motohiko, Ipppei e Dōji, varrà la pena di riesaminare quei pochi, fertili anni di mezzo secolo fa, che diedero il via alla loro attuale prosperità.

Tre spettacoli in particolare servirono a Sengorō e a Sennojō per balzare dalla trincea di «artisti del teatro classico» sul fronte dell'a-

vanguardia: *Susugigawa* (1953) e l'abbinamento di *Yuzuru e Higashi wa Higashi* (1954). Le sfide affrontate e le scelte adottate in queste nuove rappresentazioni consentono una buona riflessione sulla flessibilità del Kyōgen e il ruolo della famiglia Shigeyama come mediatrice fra la sensibilità classica giapponese e quella occidentale moderna. Oltre a ciò, la «coincidenza» in queste opere del tema del conflitto coniugale offre un'immagine rovesciata del Giappone, un tempo potente e ora costretto alla sottomissione da un esigente partner occidentale.

«*Susugigawa*», subito un classico

Per quanto nell'arco della lunga storia del Kyōgen siano stati composti molti nuovi spettacoli e scritti nuovi testi, nessuna opera nuova era entrata a far parte del repertorio corrente dopo quella intitolata *Tanuki no Hara Tsuzuzumi* (La grossa pancia del tasso) di Ii Naosuke, che risale alla prima metà del XIX sec. Questa carenza di novità era dovuta al fatto che la maggior parte delle rappresentazioni di Kyōgen erano state fatte solo per sostenitori facoltosi, interessanti forse dal punto di vista letterario, quindi dei testi classici, ma non da quello dello spettacolo in sé. Significativamente, il riadattamento di una farsa medioevale francese divenne così la prima rappresentazione aggiunta al repertorio ufficiale dopo un secolo.

La storia del Kyōgen *Susugigawa* (Il bucato al fiume) attraversa il cuore dell'innovazione della famiglia Shigeyama. Il testo fu allestito dapprima da attori professionisti del teatro moderno (*shingeki*) che cercarono di incorporarvi qualche stilizzazione Kyōgen. In un secondo momento fu adattato da attori Kyōgen in un'opera di tipo tradizionale, divenendo un tale successo del «Kyōgen di nuova stesura» (*shinsaku*) da entrare a far parte stabilmente del repertorio tradizionale Kyōgen.

Lo scrittore di commedie popolari Iizawa Tadasu (1909-1994) aveva scritto una serie di farse di impronta Kyōgen pensate per spettacoli con attori del teatro moderno (Iizawa 1964). Fra queste c'era una versione del poema di Goethe, già trasformato nel cartone animato *L'apprendista stregone* da Dukas e Disney, che si intitolava *Hōki* (Ramazze) e una versione della favola *Il topo di città e il topo di campagna*. Ma il Kyōgen di maggior successo della raccolta di Iizawa fu, nel 1953, l'adattamento alle convenzioni Kyōgen di un anonimo testo medievale francese, *Le cuvier* (La tinozza). La storia della mo-

glie pigra e petulante, della suocera fastidiosa e del marito scaltro trovò una naturale affinità con i testi classici Kyōgen in cui «le donne parlano troppo» (*wawashi onna*) e con i temi più nuovi delle «donne arrabbiate» (*kyousai onna*). Questa la vicenda di *Susugigawa*:

*Un Marito si lamenta della sua dura vita di figlio adottato (yoshi) mentre comincia a lavare nel fiume una pila di indumenti. La Moglie lo trova, lo sgrida per non aver terminato il lavoro e gli intima di affrettarlo per poter poi finire altri lavori domestici. Quindi se ne va. Ma subito giunge zoppicando la Suocera, che lo rimprovera per non aver eseguito l'ordine di affrettarsi, così da poter poi scaldare l'acqua per il bagno. Non appena la Suocera si allontana torna la Moglie, così furiosa perché il Marito non ha ancora finito da gettarlo a terra, accusandolo di favorire le richieste della Suocera, che nel frattempo ricompare zoppicante per vedere cosa sia quel trambusto.*

*L'uomo suggerisce allora di annotare tutti i suoi compiti domestici in modo da poterli ricordare. La Suocera offre un foglio e un pennello e la Moglie procede a scrivere un lungo elenco che include odiosi lavori femminili, quali pulire il riso e cambiare i pannolini al bambino. L'uomo conferma: «Farò tutto ciò che è scritto qui, ma, se non è scritto qui, non lo farò»; quindi fa scivolare la lista nel kimono e riprende a fare il bucato.*

*Le due donne se ne vanno, ridacchiando felici per aver messo l'uomo sotto il loro potere contrattuale: dopo tutto, «è più economico di una domestica». Ma l'uomo fa cadere «accidentalmente» un kimono nel fiume e dà urlando l'allarme. Quando la Moglie si china per raccogliarlo, scivola e cade nel fiume. Mentre la Suocera freneticamente prova a salvarla, il Marito con calma ritorna al suo bucato. La vecchia grida al genero affinché salvi sua figlia, ma l'uomo con calma srotola la lista e recita i suoi compiti domestici in un'allegra cantilena, quindi aggrotta le ciglia: «Non riesco a trovare nulla in questa lista circa il salvataggio di una donna dall'annegamento». Allora la Suocera si accorda che, se salverà la figlia, sarà «il padrone di casa».*

*Usando il bastone della Suocera, l'uomo salva la Moglie: ma questa, una volta salvata, invece di seguire obbedientemente il Marito, afferra il bastone e nella fretta di colpirlo getta a terra la madre, quindi lo caccia fuori del palcoscenico. La Suocera si rialza dolorante, rilegge la lista, la appallottola e la getta via: liste del genere non funzioneranno mai. Poi zoppica fuori.*

*Susugigawa* fu interpretato la prima volta, il 19 febbraio 1952, da

allievi attori nell'Atelier della compagnia più importante del nuovo teatro (*shingeki*), la Bungaku-za, diretta dallo stesso Iizawa: in cartellone c'era anche la rappresentazione di un Nō moderno, *Sotoba Komachi* di Yukio Mishima. Stando a Yuichirō Yamazaki, attualmente direttore del Teatro Nō di Yokohama, fu in realtà lui a dirigere *Susugigawa*, riscrivendo il copione di Iizawa sulla falsariga del Kyōgen *Kamabara* (Suicidio col falchetto). Gli attori furono aiutati dal maestro Yagorō Zenchiku (in seguito Yagorō Okura, direttore della scuola di Okura) che faceva corsi di Kyōgen alla Bungaku-za. Quando Kitagishi Asami, critico teatrale del quotidiano «Asashi», vide lo spettacolo, suggerì immediatamente alla famiglia Shigeyama che sarebbe stato interessante vedere il testo rappresentato da veri attori Kyōgen. Fu allora scritturato come regista Takechi Tetsuji.

### *Il Kyōgen come «origine» del teatro giapponese*

Il regista e produttore Tetsuji Takechi (1912-1988) merita una breve digressione, in quanto giocò ripetutamente un ruolo cruciale per la cura e l'attenzione nei confronti degli esperimenti di Kyōgen di questo periodo. Takechi usò i suoi mezzi economici e i suoi contatti per sovvenzionare attori importanti e produrre Nō e Kyōgen durante e immediatamente dopo la guerra, riuscendo a costringere gli attori tradizionali ad accettare le sue rivoluzionarie «fusioni» teatrali. Takechi, tra l'altro, produsse «Takechi Kabuki», spingendo Senjaku, Tomijirō e altri attori Kabuki verso un realismo più moderno e una vitalità che secondo lui mancava al Kabuki da molto tempo. In seguito Takechi sarebbe diventato il «padre del rosa», regista di film porno soft-core.

Takechi era abbastanza esperto di Kyōgen, avendolo studiato come allievo di Yagorō, e avrebbe in seguito chiesto a Sennojō di recitare, facendone anche la coreografia, in *Hikoichi Banashi* (La storia di Hikoichi) di Kinoshita Junji; quindi propose all'attore Kyōgen anche un Nō moderno, *Aoi no ue* di Mishima, e, una decina di anni dopo, di recitare in rappresentazioni Kabuki. In qualità di assistente e consigliere di molti progetti, Sennojō imparò l'arte di dirigere il teatro moderno e persino l'Opera. Sennojō chiama Takechi il suo *onshi*, il suo terzo grande maestro, accanto a suo nonno e suo padre (Sennojō 1987, pp. 77-83).

Il primo compito di Takechi fu di adattare il francese originale per renderlo conforme alle convenzioni culturali e di messinscena

del Kyōgen. Iizawa del resto aveva già adattato le convenzioni francesi a un'ambientazione giapponese. Per esempio, l'originario annessamento fra le lenzuola sporche nella tinozza del bucato all'interno di una casa era stato ricollocato all'aperto, sulle rive di un fiume. E le faccende domestiche come pulire il riso avevano sostituito la cottura del pane. Voci della lista quali «sesso frequente» erano state cancellate perché inopportune. L'inettitudine del marito fu attribuita alla sua condizione di figlio adottato, una posizione tradizionalmente debole per un marito giapponese, costretto a cambiare il proprio nome con quello della famiglia della moglie. Ma il più significativo spostamento verso le convenzioni Kyōgen fu l'epilogo. Il testo francese originale ha un lieto fine: la moglie e la suocera, una volta dimostrata la follia della loro lista, danzano una giga dietro il loro nuovo signore e padrone:

MOGLIE: Ho imparato anch'io la mia lezione.  
Non sarò mai una bisbetica...

JAQUE: Sempre fammi piacere, sempre preoccupati di me,  
E io ti amerò, mia dolce... [Mandel 1970, 149-150]

*Susugigawa* invece finisce in stile Kyōgen: con la moglie che recupera potere e temperamento, mentre il marito riprende il ruolo di codardo bistrattato.

Sebbene il copione fosse stato scritto da Iizawa in uno stile pseudo-Kyōgen, era stato pensato per attori e pubblico moderni; ed era anche troppo verboso e didascalico per un vero Kyōgen. Dopo aver ricevuto il permesso da parte di Iizawa per un ulteriore adattamento dell'opera, Takechi e il trio Shigeyama – Sensaku, Sengorō e Sensaku, insieme a Yagorō e a Kitagishi – riscrissero completamente il testo e inserirono forme (*kata*) tradizionali per renderlo «più Kyōgen». Nell'ambito dei vari esperimenti sul Kyōgen, questo fu di tipo «conservativo». Sengorō, del resto, ricorda che non ebbero mai l'intenzione di creare un «nuovo Kyōgen», ma di volersi attenere alle forme tradizionali. Il gruppo prese dunque in prestito la suocera zoppicante e la moglie brontolona da Kyōgen tradizionali come *Higeyagura*, e trovò un modello per il marito maltrattato da *Kamabara*. Nonostante il fatto che personaggi come le vecchie monache e il tasso indossino maschere in scena, nel repertorio Kyōgen non c'era una maschera adatta alla suocera: pertanto ne scolpì una apposta Kyoun Iwasaki. Ma fu giudicata troppo realistica e al suo posto fu adoperata

la grinzosa, asessuata maschera del nonno in *Matura Monogurui* (Il cuscino matto).

*Susugigawa* debuttò il 2 luglio del 1953, in occasione di uno «Spettacolo per Sostenitori di Sengorō Shigeyama», nel Gion Kaburenjo, teatro per le danze delle geishe, con Sensaku nella parte della suocera, Sennojō in quella di moglie e Sengorō (ora Sensaku IV) come marito. Mentre la maggior parte delle rappresentazioni di Kyōgen di «nuova stesura» veniva riproposta dal drammaturgo una o due volte al massimo e poi dimenticata, quest'opera, una collaborazione di tante mani, fu un immediato successo. Fu replicata subito in spettacoli d'alto livello a Tokio, Nagoya, Osaka, imponendosi rapidamente come uno spettacolo degno del vero Kyōgen e prediletto dal pubblico. L'opera fu addirittura aggiunta al repertorio della scuola di Okura e attualmente appare nel repertorio ufficiale (*nayose*) della stessa scuola. Sennojō ritiene che *Susugigawa* arriva a essere così simile al Kyōgen tradizionale che, se fosse rappresentato senza annunciarlo come «nuovo Kyōgen», la maggior parte degli spettatori crederebbe a uno spettacolo tradizionale. Sensaku concorda che *Susugigawa* abbia raggiunto il massimo successo per un'opera del nuovo Kyōgen, e che non sia in alcun modo inferiore ai testi tradizionali.

Tuttavia, alcune differenze e la continua sperimentazione dimostrano come questa sia un'opera relativamente nuova, non ancora del tutto codificata. Le mani del marito poggiano divaricate sulle cosce, invece dell'aggraziato allineamento delle dita con il pollice piegato, come nella tradizionale postura di base *kamae*. La suocera usa un bastone di semplice bambù, simile a quello usato nelle rappresentazioni dell'uomo cieco, ma avvolto da festosi nastri rossi e bianchi. E l'uscita rassegnata della suocera è un'opportunità per gli attori di giocare con l'andatura zoppa, quella che usa il bacino, o addirittura di tentare sulla passerella il *roppo mie*, la svolazzante «posa delle sei direzioni». È chiaro che gli attori talvolta godono della libertà di aggiungere interpretazioni anticonformiste, anche quando recitano sul tradizionale palcoscenico del Nō.

### *Lavare in pubblico i panni sporchi*

*Susugigawa* può essere letto come un'affermazione del potere del Kyōgen di trasformare una cultura straniera, proprio durante quella fase di grigia emulazione con cui il Giappone fece il suo ingresso nel-

l'economia mondiale, negli anni Cinquanta. Cioè, mentre l'industria dell'intrattenimento e la società giapponese guardavano all'Occidente vittorioso in cerca di modelli adeguati, gli attori Kyōgen davano prova di un metodo chiaro. Una farsa francese era stata adattata a Kyōgen, dimostrando creatività, flessibilità e responsabilità rispetto ai tempi e all'arte classica. Gli attori Kyōgen mostrarono questo potere nei confronti degli attori del teatro moderno, che intuirono in questo modo come il loro folclore nazionale e le loro tradizioni artistiche potessero far parte di esperimenti di fusione.

Il successo di *Susugigawa* può infine essere visto come una metafora politica per il Giappone del dopo-occupazione. Il litigio fra il marito adottato, la moglie e la suocera riflette la non agevole alleanza con gli Stati Uniti. Avuta la lista delle cose «da fare» e «da non fare», cioè la nuova Costituzione imposta dagli Stati Uniti, a disagio nei confronti dei nuovi doveri e delle nuove usanze imposte dal «forzato matrimonio», il pubblico giapponese, come il marito umiliato, poteva godere della libertà e del potere di espedienti temporanei – sebbene fosse chiaro, al termine della rappresentazione, dove risiedesse il vero potere. Si trattava soltanto di una rivolta temporanea contro le autorità, dopo la quale il vero ordine si riaffermava duramente. A dispetto della censura del GHQ (il Quartier Generale delle truppe di occupazione americana), di una nuova Costituzione e di severi controlli governativi, la coesione di una vera famiglia non poteva essere imposta a colpi di regole.

### *L'avanguardia neo-classica*

Il processo di collaborazione che condusse alla produzione di *Susugigawa* segnò un cambiamento nel Kyōgen, in termini di maggiori entrate e di un incremento di pubblico durante gli anni immediatamente successivi alla guerra. Invece di limitarsi a proteggere il proprio territorio, gli attori si impegnarono nel cercare di stabilire un nuovo spazio comune. Ben presto, la produzione congiunta di *Yuzuru* (Una gru al crepuscolo) e *Higashi wa Higashi* (L'Oriente è l'Oriente), messi in scena nel 1954, fu segno di un ulteriore passo avanti, frutto di un'accresciuta sicurezza: *reclamare* il territorio di cui altri si erano impossessati. Nel farlo, gli attori Kyōgen si unirono a un più vasto movimento per lo sviluppo del teatro giapponese, oscillante fra le influenze euro-americane e quelle autoctone.

Nel XIX secolo il teatro giapponese aveva ondeggiato con cre-

scente intensità, ora avvicinandosi ora allontanandosi alla tradizione del teatro euro-americano. Attori, registi e produttori furono attratti dai complessi intrecci di Shakespeare, dalle potenti espressioni psicologiche di Ibsen o dal naturalismo lirico di Tennessee Williams. Alcuni loro contemporanei, o la generazione successiva, furono invece respinti dalla natura totalmente «straniera» dei costumi, dei dialoghi, delle convenzioni e della struttura del nuovo teatro. In ciascuna generazione emerse un nazionalista ostinato che cercò di esorcizzare e controllare l'influenza del teatro occidentale sulle forme «genuine» giapponesi, spesso ritornando a forme pre-moderne, integralmente nipponiche. All'inizio del XX secolo, Otojirō Kawakami traspose Shakespeare nelle convenzioni sociali e teatrali giapponesi. A ciò si opposero, subito dopo, le versioni «autentiche» di Shakespeare e di Ibsen di Shōyō Tsubouchi (che avrebbero portato alle interpretazioni moderne, europeizzate, di Ibsen e Strindberg, da parte del teatro *shingeki*). In seguito, negli anni Sessanta, il realismo sociale dello *shingeki* fu mandato infranto da Shuji Terayama, Tadashi Suzuki e dai movimenti *ungra* (underground) che cercarono nella fiabe popolari, nei miti e nel teatro classico i temi e lo stile archetipico giapponese. Infine, gli attuali drammaturghi del «teatro silenzioso», come Hirata Oriza e Matsuda Masataka, appaiono come una reazione agli spettacolari esperimenti degli anni Ottanta basati sul corpo, sul naturalismo čechoviano e su un garbato umorismo.

Subito dopo la guerra, Kinoshita Junji tentò una sintesi anti-occidentale simile: attratto da fiabe popolari e da leggende, foggì un nuovo genere, il *minwa-geki* (teatro delle favole popolari), impiegando canzoni giapponesi, danze e dialoghi di campagna per raccontare di nuovo le storie antiche con un taglio moderno. Reclamando l'identità nazionale con mezzi neoclassici, Kinoshita sentiva che «i temi giapponesi, tanto limpidi per i giapponesi quanto i miti greci per gli europei, devono essere tratti dalle nostre favole popolari e non dai nostri miti» (Kinoshita 1962, tradotto in Gangloff 1973, 208). Pur attingendo al lavoro etnografico di Kunio Yanagida, lo scopo di Kinoshita non era quello di imitare il teatro-documento, ma, come aveva fatto John Millington Synge nelle sue rappresentazioni delle isole Aran, tentò di rafforzare poeticamente il naturalismo della favola popolare con un linguaggio stilizzato, sintetico. Rappresentata per la prima volta nel paese natale della star Yamamoto Yasue, nel 1945, *Yuzuru* (Una gru al crepuscolo), in una versione precedente intitolata *Tsuru Nyoubō* (La moglie gru, 1943), attingeva

alla drammaturgia Kyōgen, sia come tema, sia per ragioni estetiche, volendo esprimere verità semplici con mezzi semplici e stilizzati.

*Yohyou, contadino semplice e gran lavoratore, ama molto sua moglie Tsu. Essi godono di una vita pastorale, idilliaca. Tsu tesse e Yohyou coltiva i campi, entrambi cantando e giocando con i bambini del posto. Il semplice essere insieme procura loro felicità.*

*Ma due uomini del vicino villaggio fanno il loro ingresso discutendo del prezioso tessuto che Yohyou ha venduto loro in precedenza e che essi sono riusciti a piazzare con enorme profitto in città. Si trattava di un broccato semba, tessuto con un migliaio di piume di gru, ed essi si chiedono dove Yohyou possa averne trovate tante. Quando Tsu li sorprende mentre stanno spiando, i due uomini sono sbigottiti dalla sua apparizione nelle sembianze di uccello. Sospettosi, i due chiedono a Yohyou se recentemente avesse incontrato una gru. Yohyou ricorda allora di aver aiutato un uccello ferito da una freccia; poco dopo era apparsa accanto al suo letto Tsu, dicendo che sarebbe stata la sua nuova sposa. Gli uomini capiscono che Tsu, in realtà, è una gru e ha tessuto la veste con le sue stesse piume. Nonostante questo, persuadono Yohyou a richiedere alla moglie un'altra veste, per la quale lo pagheranno centinaia di ryo, vendendola poi per migliaia. Yohyou accetta: la cifra sarà sufficiente a realizzare il suo sogno di visitare Kyoto, la capitale.*

*Mentre stanno mangiando la zuppa, Yohyou chiede alla moglie una nuova veste. E quando Tsu lo rimprovera – «Lo sai, te l'ho detto che quella era l'ultima» –, il contadino si arrabbia e si imbroncia. Tsu intuisce che i due uomini della vicina città, e l'avidità, hanno cambiato Yohyou per sempre. Ma acconsente lo stesso a fabbricare una nuova veste e gli ricorda che non sarà più possibile per lui farle visita mentre la sta tessendo.*

*I due uomini di città, all'udire il rumore del telaio, sbirciano attraverso la finestra. Poi scappano via, stupefatti nel vedere una gru accanto al telaio. Allora Yohyou, incapace di contenere la sua curiosità, rompe il giuramento e vede anch'egli una gru al telaio. Quella notte, Tsu lascia lo sposo dopo che si è addormentato, lamentando con amarezza di non poter più mantenere la sua forma umana. Pur sapendo che ciò l'avrebbe distrutta, lui le ha chiesto di dare tutta se stessa. Lei ha sacrificato ogni piuma per tessere la veste: lo ha fatto per la felicità del marito, sebbene poi egli abbia infranto la promessa. Tsu dunque se ne va e Yohyou si sveglia in tempo per vedere una gru solitaria volare via nella luce del crepuscolo.*

*Yuzuru* è forse l'opera teatrale di maggior successo degli anni del dopoguerra, interpretata ovunque in Giappone, per oltre un migliaio di repliche, da Yasue Yamamoto e, dal 1949 in poi, ripresa da ogni tipo di scuola e di teatro, anche all'estero. Ikuma Dan la mise in scena come un'Opera. Yamamoto fu particolarmente apprezzato per la sua delicata interpretazione dell'ambigua donna uccello, in giapponese elegante, movimenti stilizzati e secche torsioni del collo che ricordavano la danza Kabuki. Adolphe Clarence Scott, fra i primi e più grandi studiosi dei teatri asiatici, scrive nell'Introduzione della sua traduzione di essere rimasto insensibile al teatro giapponese contemporaneo fino a quando non vide *Yuzuru*:

Ecco uno spettacolo che preservava la poesia e il sentimento del teatro antico nel modo migliore; la tradizione non era gettata via, e tuttavia non le si consentiva di dominare semplicemente perché tradizione. La produzione doveva molto alle tecniche occidentali di scena, ma erano utilizzate in senso creativo e non imitativo – in breve, era eccellente teatro *giapponese* moderno [Scott 1956, 133; nostro il corsivo].

*Yuzuru* è un testo semplice e mitico, che aveva necessità di un nuovo stile di regia per catturare la qualità di favola popolare. Alla fine lo spettacolo fu riportato alla sua ispirazione originaria, dando prova d'essere una pietra miliare per continuare gli esperimenti fra i generi degli attori Kyōgen.

#### «*Yuzuru*» in stile Nō

Kinoshita acconsentì ad affidare la regia dello spettacolo in stile Nō-Kyōgen alla sua recente conoscenza Takechi e Takechi suggerì di riscrivere il copione per attori Kyōgen. Sennojō cancellò il coro dei bambini, aggiunse qualche comica presa in giro fra i due mercanti malvagi e una danza Nō (*midare*), quindi sottopose nuovamente il copione a Kinoshita per le revisioni e l'approvazione. Sennojō stesso rappresentò Yohyou, con i fratelli Nomura, Mansaku e Mannojō (in seguito Manzō VI, ora Man), nelle parti dei due avidi uomini di città. La parte di Tsu fu dell'attore Nō e capo della scuola Kanze di Kyoto Katayama Hiromichi (attualmente Tesoro Nazionale Vivente Kuroemon).

Sengorō sostiene che mentre *Susugigawa* era un'opera nuova (*shinsaku*) all'interno di una lunga tradizione, *Yuzuru* poteva essere considerata una nuova creazione (*sōsaku*), un'idea del tutto originale

per attori Kyōgen. Ogni cosa nella pièce risultava un misto di elementi occidentali e di elementi giapponesi, senza alcun tentativo di aderire fedelmente a uno stile particolare, se non a quello che risultasse efficace. Tsu e i due mercanti indossavano maschere Nō; Yohyou, a volto scoperto, divenne pertanto il personaggio più libero. Riguardo la maschera Nō di Tsu, Takechi fece vari esperimenti, sulla scorta del leggendario maestro Kyōmai Inoue Yachiyō, facendola muovere con lievi torsioni del collo e cambi di ritmo per dimostrare il potere espressivo potenziale della maschera in uno stile che non fosse quello del Nō.

La musica per *Yuzuru* fu definita in un elaborato processo di andirivieni. Katayama per primo scrisse le parole in stile Nō, quindi mandò la registrazione al famoso compositore d'Opera Dan Ikuma (1924-2001) che aveva composto una versione d'Opera di *Yuzuru* nel 1952. Dan in questo caso riscrisse la partitura come un pezzo per orchestra e coro occidentali, cantata dalla Kansai Kagekidan sotto la direzione di Asahina Takashi (1908-2001), con tutta la parte melodica di Tsu resa in stile operistico da un coro, come nel Nō, ma come se fosse cantata dal retro di un *hanamichi* del teatro Kabuki<sup>2</sup>. A differenza di una luce piena da esterno che gli attori Nō e Kabuki utilizzavano nei loro teatri, per la prima volta l'illuminazione dello Shinbashi Enbujo presentò soluzioni tecnologiche in grado di produrre effetti spettacolari. L'allestimento scenico, tuttavia, consisteva in una semplice struttura coperta, in stile Nō, come si trova in molti altri spettacoli Nō, a rappresentare la baracca dove Tsu tesseva. Katayama utilizzò, nella prima parte, un costume tratto da *Kazuraki*, un Nō sull'amarezza di una dea brutta e dileggiata, e, nella seconda parte, per l'ascensione finale di Tsu, cambiò costume con quello di *Hagoromo*, il Nō dell'angelo caduto dal cielo.

### *Pericoli del capitalismo*

La fotografia di scena di *Yuzuru* mostra Yohyou con la testa sul grembo di Tsu: una posa più da figlio da coccolare che da marito. Privo del buon senso di un adulto, Yohyou è facilmente tentato dai mercanti sfruttatori, dal denaro e dalle attrazioni della capitale. Quando Tsu si rifiuta, Yohyou neppure discute come una persona matura: si limita a mettere il broncio e poi si addormenta.

<sup>2</sup> Cioè dal fondo della sala [N.d.C.].

Certamente è questa ingenuità che Tsu ama, ma è anche ciò che porta la loro relazione alla fine. Ignorando le proteste di lei, Yohyou domanda petulante di fabbricare una nuova veste e Tsu è costretta a sacrificare se stessa per la felicità di lui. Più che amore, esaudire Yohyou è un dovere: egli le aveva salvato la vita quando era ferita, ora è lei che deve ripagare la gentilezza, a ogni costo. Il loro amore è condannato dall'avidità umana, anche prima che Yohyou infranga la sua promessa.

Tsu pertanto è più una madre che una moglie, la madre tutta sofferenza della miseria di prima della guerra e degli stenti postbellici. Ferita dalla guerra, pur nella povertà, Tsu è disponibile a dare tutta se stessa, come fecero molte madri, per proteggere e rendere felici i propri «figli». Questo toccante altruismo deve aver colpito il pubblico, permettendo il piacere di un revival dei film *habamono* – delle madri che si auto-sacrificavano. *Yuzuru* era una chiara metafora per avvertire dei pericoli di una rapida industrializzazione, del materialismo e del capitalismo disumano. Proprio come Yohyou perde la sua amorevole moglie-gru a causa dell'avidità, un cieco asservimento alla ricchezza materiale avrebbe distrutto il mite, semplice e generoso spirito del Giappone. Takechi spiega che Tsu fu concepita come una triplice «maschera»: come un uccello travestito da donna, come il puro spirito naturale della Gru e, infine, come rappresentante della Natura (Tsu da *tsuru* = gru, ma anche *tsuchi* = terra).

### *Alla scoperta della recitazione primitiva*

Mentre lo spettacolo Kyōgen *Susugigawa* era stato promosso per la richiesta d'aiuto di una compagnia *shingeki*, *Yuzuru* fu un'idea di Takechi e Sennojō. Takechi si rivolse al Kyōgen, per avere ispirazione, in gran parte per la medesima ragione per cui Kinoshita si era rivolto alle favole popolari: come un antidoto all'invadente occidentalizzazione moderna. Takechi scrive di aver scoperto attraverso i suoi esperimenti di «Takechi Kabuki» che, per gli attori moderni, il Kabuki non era il percorso diretto verso l'originaria cultura popolare del Giappone, ma che piuttosto, insieme al Nō, poteva essere un precursore dei musical e delle opere moderne. Egli pertanto si rivolse al Kyōgen in funzione del possibile legame con le rappresentazioni popolari giapponesi, delle quali appropriarsi per colmare lo iato del teatro giapponese fra stile classico e stile moderno di recitazione.

Malgrado tutto, il Kyōgen aveva subito una doppia distorsione

nella sua storia: in primo luogo la sua sottomissione ad arte di accompagnamento del raffinato Nō; in secondo luogo le pratiche restrittive (*iemoto seido*), quando era stato destinato a essere «musica cerimoniale» (*shigigaku*) dalla classe dei samurai nel periodo Edo. Esaminando lo spirito e la struttura del Kyōgen, e provando a ricostruirne le originarie radici popolari antiautoritarie di improvvisazione precedenti il Nō, Takechi sperava di scoprire una fonte del vero dramma giapponese, da poter poi collegare al teatro moderno (Takechi 1982, 110-112). Perché, si chiedeva Takechi, il Giappone non avrebbe potuto avere una tradizione che continuava in un nuovo «teatro classico», così come la tradizione euro-americana aveva Racine, Molière e Shakespeare ma anche Ibsen e Tennessee Williams? Sposando la tradizione popolare con il dramma di influenza occidentale, poteva crearsi un teatro moderno squisitamente giapponese, con un proprio posto accanto alle forme «classiche» del Nō e del Kabuki (Takechi 1984, 132).

*La coppia insoddisfatta: «L'Oriente è l'Oriente»*

Nel programma, con *Yuzuru* c'era anche un'altra pièce: *Higashi wa Higashi* (L'Oriente è l'Oriente). Ma *L'Oriente è l'Oriente* ebbe una parabola molto più circolare, ritornando al Kyōgen dopo essere stato interpretato in stile *shinpa* e *shingeki*. Fu scritto inizialmente da Iwata Yohyou (1893-1959) nel 1933, prendendo il titolo dalla celebre ammonizione di Kipling «l'Oriente è l'Oriente, l'Occidente è l'Occidente e i due non si incontreranno mai» e dalla storia Kyōgen *Chasampai* della scuola di Izumi, che trattava di un tribolato matrimonio «internazionale»:

*Una Moglie giapponese cerca in tutti i modi di aiutare suo Marito cinese, un immigrante naufrago, ad abituarsi ai modi giapponesi di vivere, ma egli delude le sue suppliche. Allora lei chiede a suo Zio come sottrarre il Marito alla depressione e alla nostalgia. Lo Zio le suggerisce che se fosse stata lei, piuttosto, ad adattarsi ai costumi cinesi avrebbe potuto far sentire più a casa suo Marito straniero. Al principio, il Marito è colmo di gioia quando la Moglie cucina e danza, ma in seguito si fa sempre più malinconico nei confronti della sua terra, fino a prendere la prima nave per tornare in patria.*

Pare che Iwata scrisse *L'Oriente è l'Oriente* mentre stava a bordo di una nave proveniente dalla Francia, in lutto per la morte della ma-

dre. In quanto atto unico, in stile pseudo-Kyōgen per il teatro *shingeki*, *Higashi wa Higashi* fu una rappresentazione relativamente oscura del giovane, francofilo Iwata, che era stato molto influenzato a Parigi dagli esperimenti di Jacques Copeau di spettacoli basati sulla fisicità dell'attore. Dopo la prima, nel 1933, lo spettacolo non fu più riproposto fino all'ottobre del 1952, quando Hanayagi Shotarō ne diede una versione in stile *shinpa*. Quindi, nell'aprile del 1954, il capo della Compagnia Teatrale del Gatto Blu (*Ao Nekkō-za*) di Osaka chiese a Takechi di fare la regia dello spettacolo. Dato che si trattava di una parodia del Kyōgen, Takechi chiese consiglio a Sennojō, inserendo il suo nome nel programma come «coreografo». Il Gagaku, musica cinese di corte, completò la fusione.

Sebbene lo spettacolo fosse ben accolto, Takechi non fu soddisfatto e decise di rifarlo. A quell'epoca si incontrava informalmente con i fratelli Kanze, Hisao, Hideo e Shizuo (ora Tetsunojō), con i fratelli Nomura, Mannojō (ora Man) e Mansaku, e con i fratelli Shigeyama, Sengorō (ora Sensaku) e Sennojō, discutendo il posto del folclore giapponese e del teatro classico nel teatro moderno. *L'Oriente è l'Oriente* fu il loro primo tentativo di mettere in pratica queste idee. E così può essere tracciato il percorso circolare che il testo attraversa nel teatro giapponese moderno:

A metà circa del periodo Edo	Kyōgen ( <i>Chasampai</i> )
1933	<i>shingeki</i> ( <i>Higashi wa Higashi</i> )
1952	versione <i>shinpa</i>
1954	versione <i>shingeki</i>
1954	versione Kyōgen/Takarazuka

### *La traiettoria circolare di «L'Oriente è l'Oriente»*

*Susugigawa* aveva espresso la capacità del Kyōgen di adattare copioni stranieri; *Yuzuru* aveva dimostrato il suo potere di interpretarli; *L'Oriente è l'Oriente* mostrò l'abilità di recuperare uno spettacolo che altri avevano «rubato» al suo repertorio. Sotto la tutela del pensatore outsider d'avanguardia Takechi, giovani attori Kyōgen, di famiglie abitualmente rivali, dell'Est e dell'Ovest, facevano valere i propri diritti: il Kyōgen non era un repertorio passivo nel quale i drammaturghi del teatro moderno potevano rovistare, ma un'arte di classe mondiale capace di trasformarsi in una forza contemporanea del teatro.

Dalla regia di *Susugigawa* dell'anno precedente, Takechi aveva sviluppato un interesse per il Kyōgen: così che gli fu naturale scegliere Sengorō come il marito cinese. Sua moglie fu interpretata da Yorosuyo Mineko, ex attrice della compagnia di danza moderna, tutta femminile, Takarazuka: svolta rivoluzionaria nel mondo solo maschile del Nō-Kyōgen. Yorosuyo fu selezionata per la sua abilità di parlare, confermando l'intento di Takechi di formare un attore interamente secondo il suo metodo, proprio come con il «Takechi Kabuki» aveva educato gli attori Senjaku e Tsuranosuke. Sebbene originariamente fosse un attore Kabuki a dover interpretare lo zio, contrasti fra Takechi e la società Shochiku, che gestiva il contratto di tutti gli attori Kabuki, portò Takechi ad assegnare il ruolo all'attore Kyōgen Sennojō.

### *Vicini alla scomunica*

Mansaku crede che, se non fosse stato per l'opera di coinvolgimento dei giornalisti da parte di Takechi, coloro che facevano parte dello spettacolo avrebbero rischiato la scomunica a causa della risposta reazionaria dell'associazione Nō. Takechi, comunque, dovette tener duro nei confronti della critica, prima e dopo lo spettacolo, per essersi mescolato con altri generi e scuole, confondendo e indebolendo le sue qualità artistiche Kyōgen, ancora in fase di sviluppo. Sengorō scrive che i direttori delle varie scuole Nō e Kyōgen, così sconvolti dalla pubblicità di questo spettacolo misto, arrivarono a minacciare la scomunica. Una tensione ulteriore si creò per il fatto che Takechi si scontrò pubblicamente con il direttore della compagnia Shochiku che possedeva il teatro Shinbashi Enbujo. Sengorō, d'altro canto, ammette che tutto ciò può averlo riempito di uno spirito combattivo, dal momento che egli era il più anziano di tutti gli interpreti Nō e Kyōgen (calmava i dubbiosi dichiarando ironicamente: «Anche se saremo scomunicati, facciamolo!!»). Con orgoglio annota il coraggio quasi bellicoso di tutti gli interpreti della prima, «preparati per l'ultima». L'influenza di questo spettacolo, tuttavia, andò ben oltre il valore artistico, per sfidare le basi commerciali del gerarchico mondo del Nō-Kyōgen. Sennojō, pur essendo d'accordo che *Yuzuru* non fu uno spettacolo di successo, in retrospettiva ammira la «passione tragica» che permeò la rappresentazione, in quanto gli attori Nō e Kyōgen rischiarono l'ostracismo (*bamon*) dei loro mondi artistici per la partecipazione a qualcosa di così sperimentale.

Alla fine, comunque, la pubblicità generata da una tale resistenza al sistema feudale *iemoto* conquistò il pubblico, e gli spettacoli divennero anche un successo artistico, replicato l'anno successivo a Kyoto e Nagoya. *L'Oriente è l'Oriente* ottenne addirittura tramite l'attrice Yorosuyo il Premio di Incoraggiamento del Festival delle Arti di quell'anno.

Mansaku considera *Yuzuru* un fallimento in quanto spettacolo di teatro moderno che integrava tecniche Kyōgen: pur ritenendo che l'intero progetto fosse stato creato dalle forze anti-istituzionali di Kyoto, sotto la guida di Sennojō, soprattutto per destabilizzare l'associazione Nō, e da Takechi per dimostrare il valore del Kyōgen in quanto teatro, con *Yuzuru* primo passo in questa direzione. Mansaku riconosce dunque l'importanza che ebbe il dramma nel mettere allerta gli attori *shingeki* circa il potere del Kyōgen e nel creare un legame grazie al quale essi potessero apprezzare la forza delle forme tradizionali. Egli nota che la critica fu piuttosto divisa: fu attaccato nel mondo Nō in quanto «guazzabuglio» e fu lodato nel mondo del teatro per la semplicità del Kyōgen e la sua potente vocalità: anche senza amplificazione, riempiva di suoni un grande teatro. Dal momento che, in quanto attore nato Kyōgen, Mansaku aveva dato per scontate fino ad allora queste qualità fondamentali del Kyōgen, a partire da tali rilievi rivalutò la propria arte.

Sennojō va oltre, attribuendo a questi esperimenti l'aver eliminato simbolicamente il prefisso onorifico «o» dal Nō e dal Kyōgen, dal momento che i produttori teatrali e gli spettatori cominciarono a riconoscerli soltanto come un potenziale *genere teatrale* della scena contemporanea (e non come «arte classica»). Di recente Sennojō ha scherzato sul fatto che la reazione degli intellettuali a questi iniziali esperimenti non fosse di *rivalutazione* del Kyōgen in quanto arte, ma di semplice valutazione, in quanto mai, in precedenza, tali esperimenti erano stati esaminati in una luce simile. Questo spettacolo fu pertanto una spada doppiamente affilata: gli spettatori del teatro moderno scoprirono il Kyōgen ortodosso ma anche le sue potenzialità per il teatro contemporaneo.

Questi tre spettacoli, con il supporto e il plauso che ottennero, furono un punto di svolta per gli attori Kyōgen, dell'Est e dell'Ovest del Giappone. Le scuole di teatro inserirono lezioni di Kyōgen all'interno dei loro programmi. *Yuzuru* fu la prima di molte collaborazioni fra i fratelli Nomura e Shigeyama, i quali avrebbero continuato ad aprire nuovi territori per mezzo secolo – di recente, nel 2001, con *Rashomon*. I Nomura continuarono a produrre nuovi spettacoli di Ii-

zawa e spettacoli-danza di Schoenberg, collaborando con artisti di tutti i generi. Gli Shigeyama ruppero ogni regola e furono quasi espulsi dalla scuola di Okura quando apparvero negli spettacoli Kabuki di Tokyo del 1964. Sennojō proseguì comparando in televisione e in spettacoli convenzionali, recitando Beckett e scrivendo un Kyōgen nuovo e rivisitato (*fukkatsu*), dirigendo opere e musical. In più, come segno del suo successo nell'aver aperto al Kyōgen la via al teatro moderno, fu invitato da Kinoshita a interpretare la parte di Yohyou contro la paziente moglie-gru Yamamoto, andando in scena più di cinquecento volte in tournée nazionali per oltre una decina d'anni.

«*Battaglie di matrimoni internazionali*» come metafora

Sembra esserci una coincidenza non banale nel fatto che, dopo la guerra, questi primi tentativi di coniugare il Kyōgen e il Nō con il teatro moderno avessero come tema i guai che insorgono fra coppie sposate, provenienti da ambienti e mondi differenti. Che si trattasse della ribellione del marito adottato e umiliato, della moglie che consuma tutta la sua forza per aiutare il marito che la tradisce o dell'ostinato coniuge cinese che non riesce ad adottare i costumi locali, il risultato è lo stesso: ricatto, violenza, tradimento, separazione. Le rappresentazioni hanno un esito non felice, i conflitti restano irrisolti. La questione resta: perché tali rappresentazioni, che si affidavano a una elaborata collaborazione fra generi, si incentrarono sul tema dello scontro domestico? E perché gli attori Kyōgen, solitamente comici, recitarono in spettacoli tanto pessimisti e che tanto dividevano?

Mi pare che le risposte siano da trovarsi sul piano pratico, estetico e sociologico.

1. Come *esperimenti artistici*, essi forzarono gli attori del Kyōgen tradizionale a reinventare se stessi all'interno del contesto del teatro contemporaneo. Proprio come le favole del matrimonio internazionale si basano sulla conciliazione (o no) di conflitti culturali, queste rappresentazioni produssero un fremito artistico con il fondersi e lo scontrarsi di stili disparati. Adattando rappresentazioni allo stile Kyōgen, mischiandole ad altri generi, allontanandosi dagli stili di vocalizzazione e di movimento rigidamente Kyōgen, gli attori acquisirono fiducia nella loro identità di interpreti classici contemporanei.

2. Come *innovazioni commerciali*, questi spettacoli furono messi

in scena in teatri di stile occidentale, lontani dal conservatorismo feudale del mondo Nō. Gli attori Kyōgen apparivano fuori del loro contesto normale, attirando spettatori di teatro moderno, non necessariamente classico, impiegando tecnologia moderna. Questi spettacoli contribuirono al fatto che i membri della famiglia Shigeyama fossero considerati attori innovativi e degni d'essere seguiti dagli attori *shingeki* e dal pubblico contemporaneo. Queste attività accelerarono il «Kyōgen boom», un termine coniato per la prima volta nel 1955: una popolarità crescente che continua fino a oggi. Rispetto ai temi delle rappresentazioni, esse riflettono la tradizionale figura della sposa dipendente che afferma la sua indipendenza economica.

3. Come *metafore politiche*, queste rappresentazioni Kyōgen rimandavano l'immagine del Giappone del dopoguerra, stretto fra l'Occidente e l'Asia, in lotta per la propria vera anima. MacArthur e il suo Quartier Generale se ne andarono nel 1949, ma l'insediamento americano a Okinawa e le basi provvisorie per la guerra in Corea furono presenze straniere in compagnia delle quali venne forgiata la nuova identità del Giappone. Le tre favole di attrito coniugale mostrarono al pubblico giapponese del dopoguerra una *fiction* modello per le frustrazioni e le possibili vie di fuga dal «matrimonio riparatore» con l'Occidente.

A livello pratico, chiaramente, la differenza di linguaggi, costumi e sensibilità dei partner in lotta permise a Takechi di fare delle diversità fra attori di scuole differenti e generi eterogenei un punto di forza e di credibilità del suo spettacolo. Coppie conflittuali venivano effettivamente messe in scena da stili conflittuali di spettacolo. Egli poté provare separatamente, senza preoccuparsi delle differenze nel modo di camminare o nel ritmo dell'eloquio, sapendo che gli spettatori avrebbero interpretato ciò come un'intenzionale distinzione di mondi. Così facendo, Takechi replicava meramente l'esperienza di una rappresentazione Nō, dove i movimenti altamente specializzati e gli stili vocali dei ruoli *shite*, *waki* e *kyōgen* riflettono i vari mondi abitati: uno spirito, un prete, un abitante del villaggio. Nelle rappresentazioni Kabuki spesso figurano attori di disparate famiglie, che fanno la maggior parte delle prove separatamente e che si procurano il brivido di improvvisazioni contrastanti durante lo stesso spettacolo. La differenza inconciliabile fu pertanto il tema centrale di queste rappresentazioni, oltre a essere un risultato estetico degli spettacoli assicurato dall'eterogeneità della compagnia. Il pubblico poteva go-

dere della collisione di questi stili non compatibili sia come tema che come effetto artistico.

Vale la pena notare che furono sempre i più deboli e periferici fra gli interpreti a essere i più attivi in questa ondata di esperimenti. Non gli attori Nō, dunque, ma quelli del Kyōgen; non i direttori delle famiglie Okura o Izumi, ma le famiglie secondarie Shigeyama e Nomura, che compresero a fondo questi esperimenti. E furono in primo luogo gli Shigeyama, di un'area metropolitana secondaria, Kyoto, e il secondo figlio, Sennojō, a essere i più attivi. La necessità di trovare un posto nelle nuove gerarchie artistiche del Giappone del dopoguerra richiedeva attività di questo tipo, dalla periferia, per ridisegnare la forma del centro. I temi della ribellione da parte di sposi oppressi dai loro esigenti e irresponsabili partner sono lo specchio dei giovani attori che combattono gli anziani conservatori, le gerarchie artistiche, i pregiudizi degli spettatori, i preconcetti e la distanza dal cuore politico del Paese.

### *Metafore storiche?*

Questi furono temi significativi anche in quanto critica culturale. Tutti e tre gli spettacoli condivisero caratteristiche simili, che possono essere viste quali segni dell'insoddisfazione nei confronti degli sviluppi post-coloniali e post-bellici del Giappone: il capitalismo, l'immigrazione, l'identità nazionale. Tutti riguardano litigi fra coppie di culture differenti: un figlio adottato, una moglie gru, un espatriato cinese. Tutti condividono la nostalgia per la «casa quieta»: l'armonioso matrimonio scervo da una «costituzione» di *Susugigawa*; la semplicità infantile del contadino Yohyou, il suo stare in casa, e il sacrificio di sé della moglie di *Yuzuru*; il ritorno alla propria terra del marito cinese di *L'Oriente è l'Oriente*. I costumi giapponesi caratteristici sono visti in opposizione al capitalismo, ai valori materiali della vita urbana moderna, in altre parole: all'occupazione americana e alla sua duratura influenza. Gli stranieri (outsider) sono percepiti come incompatibilmente differenti dai giapponesi, inevitabilmente portatori di frizioni, a dispetto di contratti e aggiustamenti. Sullo sfondo di queste tre rappresentazioni può essere proiettata la tradizionale relazione del Giappone con il moderno Occidente coloniale: gli unici effetti possibili delle pericolose tentazioni della modernizzazione sono l'isolamento o i continui attriti. Come il marito bistrattato, la moglie-gru e l'immigrante cinese, gli artisti del teatro moderno

giapponese potevano avere successo solo se avessero gettato via le regole oppressive, i costumi presi in affitto e le consuetudini delle convenzioni occidentali importate e avessero fatto «ritorno a casa», al vero spirito originario del Kyōgen.

Ma è importante non confondere la storia con il metodo. Il conflitto fra narrazione e tecnica creò una tensione dinamica. Da una parte, feudi familiari e differenze inconciliabili furono il tema costante. Dall'altra, gli attori Kyōgen diedero prova di poter condividere efficacemente il palcoscenico con attori di altri generi e di potersi occupare di temi estranei al repertorio classico. In altre parole, mentre il messaggio delle rappresentazioni era un conflitto insanabile, una reciproca incompatibilità fra Oriente e Occidente, fra tradizione e modernità, gli spettacoli stessi dimostrarono l'opposto: la possibilità di un'interazione di successo. La creatività riuscì a unire le polarità.

In retrospettiva, è facile comprendere il fascino che tali spettacoli ebbero per il pubblico del dopoguerra. Il riso evocato dalle frizioni fra attori di generi diversi, e fra coppie di culture dissimili, fu una metafora delle tensioni del tempo. Le sfide e i dissensi della modernizzazione e dell'occidentalizzazione che i Giapponesi andavano sperimentando attraverso la stampa e la loro vita quotidiana, vennero risolti sul palcoscenico per mezzo di questi spettacoli di assimilazione del Kyōgen. E alla faccia degli infelici epiloghi delle loro storie, essi mostrarono attori orgogliosi delle loro tradizioni native tener duro sulla scena contemporanea.

(Traduzione di Giuseppe Goisis)

### Riferimenti bibliografici

- Brown, Barbara C. ed., *Four Farces*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.
- Buruma, Ian, *Behind the mask: on sexual demons, sacred mothers, transvestites, gangsters, and other Japanese cultural heroes*, New York, Meridian, 1985.
- Gangloff, Eric, *Kinoshita Junji: a Modern Japanese Dramatist*, vol. I, Unpublished dissertation, University of Chicago, 1973.
- Iizawa, Tadasu, *Collected Kyōgen Works* (Iizawa Tadasu Kyōgen Shū), Tokyo, Miraisha, 1964.
- Kinoshita, Junji, *Sakuhinshū*, Tokyo, Miraisha, 1962-1971, 8 voll.
- Kitagawa, Tadahiko-Yasuda, Akira edd., *Kyōgen Collection* (Kyōgen Shū), Tokyo, Shogakkan, 1985.
- Mandel, Oscar ed., *Five Comedies of Medieval France*, New York, E.P. Dutton, 1970.

- Nomura, Mansaku, *Tarō Kaja o Ikiru* (Living Tarō Kaja), Tokyo, Hokusuis-ha, 1991 [1984].
- Scott, Adolphe Clarence (trad.), *Twilight Crane*, in *Playbook: Five Plays for a New Theatre*, New York, New Directions, 1956.
- Shigeyama, Sengorō, *Sengorō Kyōgen Banashi* (Sengorō's Kyōgen Tales), Tokyo, Kodansha, 1983.
- Shigeyama, Sennojō, *Kyōgen Yakusha: Hinekure Handaiki* (Kyōgen Actor: Chronicle of a Perverse Half-Life), «Iwanami Shinsho», n. 396, 1987.
- Takechi, Tetsuji, *Collected Works* (*Teihon: Takechi Tetsuji Kabuki: Takechi Tetsuji Chōshū*), Tokyo, San'ichi Shobo, 1981.