

Gioia Ottaviani

«DIFFERENZA» E «RIFLESSIVITÀ»:
OSANAI KAORU E IL MOVIMENTO
«SHINGEKI»

I registi, gli attori e gli scrittori che si sono identificati nel cosiddetto *shingeki* (nuovo teatro) hanno avuto un ruolo importante e problematico nella storia del teatro giapponese moderno. Come ha notato Akemi Horie-Webber (1975, 51), i problemi delle compagnie *shingeki*, nel 1971, erano ancora considerati «le ultime manifestazioni dei vecchi problemi dello *shingeki*, quali l'inerzia e l'assenza di forti motivazioni nella scelta del repertorio, lo scarso spirito di confronto con la società e la tradizione, la mancanza di direzione».

Le compagnie *shingeki* attive nel periodo 1945-1960, in modo particolare, sono state criticate per la loro incondizionata adesione ai modelli scenici e drammaturgici occidentali – dunque per aver rifiutato l'eredità teatrale giapponese e la parte più vitale della cultura che essa rappresentava.

Anche l'avanguardia teatrale degli anni '60 si era ribellata al perdurare di questa scelta, e i rappresentanti del cosiddetto movimento post-*shingeki* (Kara Jurō, Satoh Makoto, Tadashi Suzuki e altri) avevano, a loro volta, criticato le forme oramai statiche e convenzionali che la «tradizione» del nuovo teatro giapponese aveva prodotto.

L'adesione al modello teatrale occidentale è stata certamente una delle cause principali che hanno spinto lo *shingeki* verso una posizione di alienazione culturale; ma è anche vero che, nei primi vent'anni del secolo, era stata proprio la scelta della «differenza» a far emergere gli aspetti più interessanti di questo movimento. Uno dei principali animatori delle iniziative teatrali che hanno contribuito a definire i caratteri del teatro *shingeki* è stato Osanai Kaoru (1881-1928). La sua attività di autore, regista, critico e teorico si presenta allo storico come un tentativo ininterrotto di affrontare ed elaborare il problema della differenza nel teatro e nella cultura del Giappone. Nel suo lavoro teatrale e nella sua riflessione, il tema della differenza si fa strada lungo due principali linee di tensione: l'esigenza di una diversità

inerente all'idea stessa di un *nuovo* teatro (diversità rispetto al teatro tradizionale e rispetto alle sperimentazioni recenti o contemporanee) e, nello stesso tempo, il desiderio di verificare questa diversità attraverso una differenza culturale – in questo caso il modello occidentale di teatro.

Le riflessioni di Osanai non sono sistematiche; la sua scrittura critica e le sue proposte teatrali sembrano imporsi come risposte agli eventi, agli stimoli e alle suggestioni offerti dalla vita teatrale contemporanea. Tuttavia, nel suo lavoro e nei suoi scritti, si coglie una coerenza interna che induce a considerare la sua ricerca come qualcosa di più di una entusiastica imitazione dell'Occidente, e a cercare il suo valore specifico nel quadro dei processi interculturali che, all'inizio del ventesimo secolo, hanno segnato il teatro, in Asia come in Occidente.

La sua instancabile attività, e soprattutto i suoi scritti, rivelano quanto egli fosse consapevole sia del grande numero di istanze culturali «urgenti» che il nuovo teatro giapponese si trovava ad affrontare, sia della difficoltà di raggiungere la chiarezza pratica e teorica che quel momento avrebbe richiesto. Proprio perché le sue scelte si fondevano su una diretta conoscenza dei problemi che si presentavano ogni giorno agli attori e agli autori, Osanai era convinto che, in quegli anni, nessuna nuova proposta avrebbe potuto essere considerata una soluzione ai problemi del nuovo teatro giapponese.

Le valutazioni critiche su questo periodo della storia del teatro giapponese – riferite al pubblico limitato o agli scarsi risultati raggiunti dalla nuova drammaturgia – spesso nascondono la complessità e gli aspetti più significativi di quegli esperimenti. Vorrei qui portare l'attenzione sul fatto che nelle principali iniziative promosse da Osanai – Jiyū Gekijō (Teatro Libero) e Tsukiji Shōgekijō (Piccolo Teatro Tsukiji) –, come anche nella sua riflessione, è stata proprio la scelta della «differenza» a trasformare il teatro in un terreno privilegiato per l'elaborazione degli interrogativi che si ponevano alla cultura giapponese in un periodo di forti cambiamenti.

La nascita del Jiyū Gekijō (1909), dovuta all'iniziativa di Osanai e dell'attore Ichikawa Sadanji II (1880-1940), e l'interesse che suscitò fra gli artisti e gli intellettuali¹, misero in evidenza le prospettive

¹ Come altri, che in seguito saranno ricordati, gli scrittori Tanizaki Jun'ichirō, Masamune Hakucho, Mayama Seika, Yoshii Isamu e Akita Ujaku seguirono l'attività di Osanai e manifestarono la loro partecipazione emotiva (e le loro critiche) nelle riviste contemporanee.

che si aprivano di fronte a quanti aspiravano a un nuovo teatro giapponese. La direzione intrapresa dai promotori e dai sostenitori del Teatro Libero era estranea sia al razionalismo schematico che aveva ispirato gli intellettuali e i politici della Engeki Kairyōkai (Associazione per la riforma del teatro, 1886), sia al progetto di una conciliazione tra forme tradizionali e moderne al quale, in quel periodo, si stava dedicando Tsubouchi Shōyō (1859-1935). Era anche estranea al desiderio di legare il teatro agli eventi storici e politici del Giappone contemporaneo, che invece caratterizzava le compagnie che si identificavano con il movimento conosciuto come *shinpa* (nuova scuola)². Per molti intellettuali, scrittori e attori che ruotavano intorno al Jiyū Gekijō e aspiravano a cogliere le caratteristiche del modernismo, «nuovo» teatro diventava sempre più sinonimo di «altro» teatro. Non si trattava di razionalizzare o di occidentalizzare il teatro giapponese, ma della necessità di sottolineare la sua differenza dal passato e di sperimentare i modi e i mezzi con i quali la cultura giapponese poteva costruire un teatro differente.

Credo, inoltre, che l'importanza degli esperimenti proposti da Osanai sia legata al fatto che, nella coscienza di molti contempora-

² Sono fra i maggiori esempi dell'urgenza di rinnovamento che pervadeva il mondo del teatro alla fine del XIX secolo. La tendenza riformista che caratterizzò la vita politica giapponese dopo il 1870 fu applicata al Kabuki attraverso la Engeki Kairyōkai, un'associazione promossa da politici e persone di cultura che desideravano trasformarlo in un teatro capace di riflettere le nuove esigenze di razionalismo ispirate alla cultura occidentale. Lo studioso e letterato Tsubouchi Shōyō, famoso anche per aver tradotto l'opera completa di Shakespeare, si oppose alle drastiche proposte di questa associazione. All'inizio del ventesimo secolo egli formò un gruppo dedicato allo studio del linguaggio e del teatro di Shakespeare, con il quale condusse anche degli esperimenti di recitazione. Da questo gruppo sarebbe poi nata, nel 1906, la Bungei Kyōkai (Associazione per le arti letterarie) e, all'interno di questa, una compagnia che mise in scena le opere di Shakespeare e dello stesso Shōyō. Il suo progetto di riforma del teatro includeva anche una scuola per attori dilettanti che rappresentarono varie opere tra cui *Casa di bambola* di Ibsen. (Sulle divergenze tra Shōyō e le iniziative di Osanai nell'ambito dello *shingeki* vedi Ortolani 1971 e 1990). Negli anni Novanta del XIX secolo, alcuni giovani dilettanti dettero vita al movimento noto come *shinpa*. Ispirati da motivi politici, mettevano in scena soggetti tratti dalla vita contemporanea. Ne fecero parte anche attori che appartenevano alle famiglie Kabuki e, successivamente, il repertorio si estese sia ai racconti di autori contemporanei sia agli adattamenti di opere occidentali. Il movimento fu particolarmente attivo tra il 1900 e il 1915, quando aumentò il numero delle compagnie e i loro spettacoli erano rappresentati anche nei maggiori teatri Kabuki. Sebbene si presentasse come un'alternativa al Kabuki e si proponesse di infrangere le regole del professionismo tradizionale, il teatro *shinpa* era più vicino al Kabuki di quanto lo fosse lo *shingeki*.

nei, essi affrontavano non solo i parametri formali, stilistici e intellettuali del teatro, ma, soprattutto, i parametri antropologici che in esso ricadevano: modelli culturali, schemi di comportamento, stili di vita, modelli etici e attitudini sociali.

La nascita del Jiyū Gekijō è stata fortemente condizionata dalla partecipazione emotiva e intellettuale del mondo letterario e artistico che, nei circoli letterari, nelle associazioni culturali e nelle riviste, portava avanti un animato dibattito intorno ai problemi dell'arte e della letteratura e ai nuovi modelli culturali che emergevano nella società giapponese. La biografia di Osanai ci mette immediatamente di fronte al clima di discussione e ricerca che, dall'inizio del secolo, animava il mondo letterario, e alla sua influenza su quanti volevano impegnarsi concretamente sull'ipotesi del nuovo teatro³.

Per i giovani scrittori attratti dall'una o dall'altra «poetica» che veniva dall'Occidente e mossi dal desiderio di trovare un approccio «moderno» alla composizione letteraria, il dramma era ancora una forma piena di incognite nella quale pochi volevano avventurarsi. Inoltre, come scrive Osanai in un articolo del 1906 – *Shingeki higeijutsu ron* (Perché il nuovo teatro non è arte, Osanai 1964, I: 10-11) –, agli occhi dei «giovani del Meiji» (come lui chiamava le giovani generazioni del periodo 1868-1912) gli esperimenti del nuovo teatro apparivano, per molti aspetti, più insoddisfacenti del teatro tradizionale.

Anche lo scrittore, drammaturgo e saggista Mori Ōgai (1862-1922) contribuì alla discussione sul problema della scrittura e della produzione scenica di nuove opere teatrali giapponesi. Durante gli anni che aveva passato in Germania si era interessato alla drammaturgia europea e al suo ritorno, nel 1888, aveva attivamente partecipato al dibattito sulla riforma del Kabuki e la formazione di un nuovo teatro giapponese. Nel 1889 aveva fatto parte del Comitato Letterario della Nihon Engeki Kyōkai (Associazione del Teatro Giapponese), che raccoglieva coloro che non condividevano le proposte della Engeki Kairyōkai (Associazione per la Riforma del Teatro). Egli sosteneva che nessuna riforma sarebbe stata possibile senza un attento lavoro sul contenuto e la forma

³ Sin dagli anni giovanili Osanai scriveva, traduceva e leggeva avidamente la letteratura giapponese e occidentale. Già molto giovane entrò in contatto con gli scrittori del gruppo Ken'yūsha e negli anni della scuola superiore fu molto vicino ad autori già molto conosciuti o ad altri che in seguito sarebbero diventati famosi. Vedi Osanai 1964, V: 267-276.

del dramma e una riconsiderazione del ruolo del drammaturgo nel teatro contemporaneo.

Stimolato dal fratello più giovane, Miki Takeji (medico, scrittore e acuto critico teatrale), Ōgai si era, in seguito, dedicato alla traduzione di opere occidentali, diventando così un punto di riferimento per alcuni sostenitori del nuovo teatro. Egli era anche molto presente nell'attività della rivista «Kabuki», fondata dal fratello nel 1900, e dopo la morte di questi fu lui a prenderla in mano. Osanai incontrò per la prima volta Ōgai nel 1902, in una riunione dei collaboratori della rivista «Mannensō» (Erba perenne). Lo stesso anno Osanai, che in quel periodo pubblicava sia traduzioni di opere occidentali che i suoi testi teatrali, si iscriveva all'Università di Tokyo, dove frequentava i corsi tenuti da Lafcadio Hearn e Shimazaki Tōson. Hearn lo introduceva allo studio della letteratura inglese – in questo campo scrisse la tesi di laurea nel 1906 –, mentre, come lui stesso affermava, Tōson fu un modello nel suo lavoro di scrittura. Nel 1906 mise in scena un adattamento di *Hakai* (La promessa infranta), il romanzo che, insieme a *Futon* (La coperta) di Tayama Katai, segnò l'emergere del naturalismo nel mondo letterario giapponese.

Nella sua biografia di Ichikawa Sadanji II, Osanai scrive: «Dopo l'iscrizione all'università è nata la mia passione per il teatro, e ho finito con l'andare ogni giorno al Masagoza [teatro Masago] a vedere i lavori di Ii Yōhō, come studente, come consigliere e, in parte, come autore» (Osanai 1964, V: 269). Era stato Miki Takeji a presentarlo a Ii Yōhō, un attore che aveva partecipato al movimento teatrale *shinpa* nei primi anni del suo sviluppo e aveva debuttato nella compagnia Seibikan (sostenuta e seguita dallo studioso Yoda Gakkai, 1833-1909), una compagnia che non si era identificata con l'attivismo politico tipico di molte compagnie *shinpa* e si era dedicata con assiduità al lavoro teatrale. In seguito, Ii Yōhō aveva collaborato con Kawakami Otojirō (1864-1911), uno dei fondatori del movimento *shinpa*, prima che questi si avventurasse nel suo viaggio in Europa e negli Stati Uniti (1889-1901). Lavorava al teatro Masago dal 1901. Come altri attori dello *shinpa*, egli era aperto all'arte drammatica europea e, nello stesso tempo, proponeva il proprio teatro come un'alternativa al Kabuki classico; ma era anche interessato alla ricerca del modo in cui la tradizione poteva essere riscoperta e rivissuta. Una delle sue prime iniziative al teatro Masago fu la messa in scena di una serie di opere raccolte sotto il titolo collettivo di «Drammi di ricerca su Chikamatsu».

Anche Ōgai era consapevole delle difficoltà che si ponevano a chi voleva allontanarsi dalla tradizione del Kabuki. Furono Miki Ta-

keji e Ii Yōhō a chiedergli di scrivere la sua prima opera; Ii Yōhō gli aveva chiesto un adattamento del *Faust*, ma Ōgai preferì concentrarsi su una rielaborazione della storia di Urashima Tarō, una leggenda popolare che lungo la tradizione giapponese era apparsa in molte versioni. In riferimento a questo lavoro, *Tamakushige futari Urashima* (I due Urashima e il cofanetto dei gioielli), pubblicato nel 1902 sulla rivista «Kabuki», Ōgai scrive: «Ho scritto il testo in modo che Urashima si potesse trasformare in un vecchio davanti agli occhi del pubblico, usando perciò, per un migliore risultato, le virtù del teatro giapponese che è molto abile in queste tecniche»⁴ (Bowring 1979, 160).

Sia l'attore della «nuova scuola» che lo scrittore, così vicino alla letteratura europea, testimoniano quanto fosse forte il legame con le caratteristiche più proprie del teatro giapponese tradizionale, anche in coloro che erano sinceramente impegnati nel cercare delle alternative a esso. Ōgai aveva creato un testo che consentiva di preservare lo stile e le tecniche della «trasformazione» tipici del teatro tradizionale, ma lui stesso descrive la rappresentazione del 1903 al teatro Ichimura come un'iniziativa per certi versi «coraggiosa» e «senza precedenti». È lui a darci la misura delle difficoltà che gli attori dovevano affrontare in questo sforzo di novità e fedeltà che li portava a misurarsi con quello che, nelle parole di Ōgai, sembrava essere la caratteristica principale della recitazione occidentale:

In generale, il dramma occidentale, se paragonato al nostro, dà molta importanza alla parola. Gli attori si impegnano *a fare in modo che il pubblico senta chiaramente le parole* e adottano le espressioni facciali che sono appropriate per quelle parole. Per loro, questo aspetto dell'espressione è ciò che vuol dire recitare. In alcuni tipi di drammi le azioni più forti, come uccidere o lottare, oppure anche l'atto di abbracciare e baciare, consistono in una semplice contrazione delle dita. A parte questo, soltanto due o tre personaggi sono presenti in scena, dicono le loro battute e poi escono. Il pubblico reagisce ascoltando le parole e apprezzando il significato; questo è ciò su cui si basa la critica dell'opera. Il pubblico guarda se la pronuncia delle battute e le espressioni che le accompagnano corrispondono o meno al ri-

⁴ L'autore si riferisce qui all'episodio finale della leggenda. Urashima Tarō era stato condotto negli abissi del mare da una tartaruga alla quale un giorno aveva salvato la vita. L'animale era in realtà una fanciulla bellissima e Urashima visse con lei per molti anni. Un giorno, preso dalla nostalgia, decise di tornare nel suo mondo. La donna gli consegnò un cofanetto che non avrebbe mai dovuto aprire, ma una volta raggiunta la terraferma egli lo aprì. Ne uscì solo un filo di fumo e il suo corpo divenne immediatamente decrepito. Aveva vissuto in fondo al mare per trecento anni.

spettivo personaggio. Mettere in scena *Urashima* è stato un atto molto coraggioso perché non si può dire che, finora, ci sia stato qualcosa di simile. Anche se alcune opere di Shakespeare e di altri sono state adattate e rappresentate due o tre volte, io difficilmente credo che si sia potuto vedere il vero volto di quelle opere. Di solito è l'intreccio che viene messo in scena in modo attraente, ed è ciò che si può seguire in quelle versioni, ma l'intreccio non è, in effetti, tutto ciò che conta. Nella rappresentazione di *Urashima* bisogna ricordare che, quando gli attori *cercavano in tutti i modi di rendere chiare le battute al pubblico*, essi facevano qualcosa che non aveva alcun precedente. Poiché il pubblico non sapeva in che modo prestare ascolto agli attori, alcune delle battute venivano tagliate in quanto gli attori temevano di essere criticati. Io credo che siano riusciti a dare forma al racconto del sogno di *Urashima* e a renderlo interessante. Inoltre, il fatto di dare a esso una forma e di fare in modo che il pubblico ascoltasse le parole, inconsapevolmente è stato un passo verso lo sviluppo del dramma, anche se così improvvisato [Bowring 1979, 160-161; corsivo aggiunto].

In Giappone, agli inizi del secolo, la recitazione degli attori occidentali era conosciuta in modo parziale e semplificato. Pochi ne avevano una diretta esperienza e coloro che l'avevano potevano soltanto riferirne in modo personale e immediato. Non di meno la visione dell'attore occidentale che, sebbene limitata, ispirava la ricerca di un teatro moderno, deve essere tenuta presente nell'esaminare il teatro giapponese del periodo.

Nei primi anni del secolo, anche se giungevano in Giappone in modo ambiguo e semplificato, i modelli occidentali hanno avuto sul teatro giapponese un ruolo più incisivo di quello che i teatri dell'Asia sembrano aver avuto su quello europeo. Uomini di teatro come Mejerchol'd, Artaud, Copeau e Brecht (vedi Pronko 1967; Fisher-Lichte e altri 1990; Savarese 1992) hanno tratto, dai loro occasionali incontri con il teatro dei Paesi dell'Asia, stimoli e suggestioni con i quali, di volta in volta, hanno confermato la propria idea di teatro. Nell'esempio appena considerato, l'immagine semplificata dell'attore occidentale sembra essere stata innestata in un meccanismo teatrale ancora legato a quello tradizionale, in modo da spingere verso la decostruzione dei suoi codici. Le parole di Ōgai rivelano l'attrito che si era creato nell'adottare un differente modello di recitazione, nonché l'inadeguatezza di una comunicazione teatrale che, in nome di quel modello, stava ripudiando elementi tradizionali come il cantato, il recitativo e i loro ritmi. Gli sforzi degli attori, nel pronunciare le battute, entravano in conflitto con l'attenzione e la percezione favorite da un contesto che ancora, per molti aspetti, poteva essere iden-

tificato con il Kabuki. Non solo gli attori, ma anche gli spettatori si trovavano in difficoltà, dal momento che «non sapevano in che modo prestare ascolto».

Dal 1870 era stato avviato un lavoro di decostruzione che aveva toccato il Kabuki dall'interno – mi riferisco alla riforma voluta dalla Engeki Kairyōkai e alle scelte di Ichikawa Danjūrō IX – senza tuttavia giungere a una sua radicale trasformazione. Al contrario, gli esperimenti intrapresi nei primi anni del secolo, al di fuori del teatro Kabuki, aprivano la strada a coloro che avrebbero voluto porre il «nuovo» in un confronto più radicale con l'eredità tradizionale, senza però negare a questa la sua importanza: la posizione adottata da Osanai.

Tra il 1904 e il 1906 Osanai mise in scena, al teatro Masago, opere di autori sia occidentali che giapponesi, mentre collaborava, con scritti critici, alle riviste «Teikoku Bungaku» (Letteratura imperiale) e «Kabuki». Quando si laureava all'università di Tokyo, nel 1906, il clima culturale era animato da quella che lo scrittore Tanizaki Jun'ichirō definiva «la tirannia del naturalismo». Janet Walker ha descritto così l'importanza che questa corrente aveva assunto nei circoli intellettuali:

A causa della grande distanza esistente tra l'élite educata all'occidentale e la maggior parte della popolazione, gli intellettuali giapponesi all'inizio del ventesimo secolo mancavano di una chiara identità. ... Il naturalismo, che si affermò proprio dopo il 1900, era un movimento filosofico e letterario che delineava un modo moderno di guardare alle cose e, nella adesione o nella convinzione, diventava una base per la loro identità, nel periodo incerto e caotico tra il 1900 e il 1910. Non deve sorprendere il fatto che gli intellettuali giapponesi adottassero il naturalismo come una specie di dottrina che, lontano dall'essere confinata alla letteratura, assumeva importanti implicazioni per la vita nel suo insieme [Walker 1979, 94-95].

Il naturalismo stimolava anche un rinnovato interesse verso la più recente drammaturgia europea, soprattutto verso quegli autori (Ibsen in particolare) che proprio il teatro del naturalismo aveva introdotto al pubblico europeo. In questo clima Osanai trovò nuovi interessi e lasciò il teatro Masago nel 1907.

Nel 1906 molti degli incontri, delle discussioni e delle iniziative dei circoli intellettuali e letterari ruotavano intorno al lavoro di Henrik Ibsen. Nel luglio 1906 la rivista «Waseda Bungaku» (Letteratura a Waseda) pubblicava un numero speciale dedicato all'autore norvegese e, nel febbraio 1907, nasceva la Ibsen Kai (Associazione Ibsen).

Lo scrittore Tayama Katai (1871-1930) ricorda così l'atmosfera che si creava durante gli incontri dell'Associazione:

Discutevamo di *Spettri*, *L'anitra selvatica*, *Il piccolo Eyolf* e altre due o tre opere ... La discussione divenne animata quando si arrivò a parlare di *L'anitra selvatica*. Discutevamo se sia giusto dire apertamente ciò che si ha da dire, e se sia giusto o sbagliato sconvolgere una tranquilla vita di compromesso. «Io proprio non so dove vadano le simpatie di Ibsen in quest'opera» diceva Y. [Yanagita Kunio]. «Sembra, in questo punto, come se egli si accorgesse di qualcosa di molto sbagliato». Discutevamo anche animatamente della nuova ideologia. Ognuno portava la propria personale visione, e questo era molto istruttivo perché tutti noi consultavamo molte riviste e lavori critici e spesso portavamo con noi del materiale molto utile. O. [Osanaï] era particolarmente informato sul teatro e portava molte fotografie di attori occidentali che interpretavano i personaggi dei lavori di Ibsen [Katai 1987, 228-229].

La discussione intorno alla nuova drammaturgia europea, i suoi temi e le sue forme, fu un fattore decisivo nella nascita del Jiyū Gekijō, ma non il solo: altre due circostanze spinsero Osanaï a promuovere questa iniziativa. La prima fu l'interesse suscitato dalla proposta di André Antoine, del Théâtre Libre: un teatro sostenuto da una associazione, libero dai meccanismi del teatro commerciale e dunque libero di condurre la propria ricerca e adottare nuove forme di arte drammatica. La seconda fu il ritorno di Ichikawa Sadanji II dal suo viaggio in Europa nel 1908: era partito nel 1906 incoraggiato e assistito dal critico e drammaturgo Matsue Shōyō, che in quel periodo si trovava già a Parigi. Sadanji fu il primo attore Kabuki a recarsi in Europa e fu la sua diretta esperienza dei teatri di Parigi, Londra e Berlino che lo convinse a esporre la sua formazione tradizionale al rischio delle contraddizioni insite negli esperimenti del nuovo teatro. L'entusiasmo di Sadanji per questa nuova direzione di lavoro è espresso in un dialogo, tra lui e Osanaï, pubblicato dalla rivista «Kabuki» nel 1910 (Osanaï 1964, I: 257-264), che raccoglie anche molte annotazioni su ciò che aveva visto e provato in Europa. Osanaï e Sadanji erano amici d'infanzia ma, fino al 1906, Sadanji – che dal 1904 aveva diretto il Meijiza (teatro Meiji) – era restato all'interno del Kabuki, fedele all'eredità e alla popolarità lasciategli dal padre Sadanji I (1842-1904).

La scelta di Osanaï di rivolgersi agli attori Kabuki per gli spettacoli del Jiyū Gekijō (una scelta profondamente diversa da quella di Tsubouchi Shōyō, che preferiva lavorare con i dilettanti) sembra es-

sere il frutto di una convinzione alla quale egli rimase fedele negli anni che seguirono: ancora nel 1921 (Osanai 1964, II: 87-90) affermava che proprio coloro che possedevano una lunga e completa eredità d'arte, come quella offerta dalla tradizione Kabuki, potevano dare un serio contributo al nuovo teatro, a patto che non considerassero questo come una facile opportunità giustificata dalla novità e non pretendessero di trasformarsi in dilettanti in una notte.

Per la prima produzione del Jiyū Gekijō fu scelto il dramma *Prima del levar del sole* di Gerhart Hauptmann ma, dopo alcuni problemi con la censura, prevalse la scelta di Tōson del *John Gabriel Borkman*. Ōgai terminò la traduzione nel maggio 1909 e l'opera andò in scena in novembre, allo Yūrakuzo (teatro Yūraku). L'effetto che questo spettacolo ebbe sul mondo letterario e intellettuale risentiva anche delle molte attese che Ibsen aveva suscitato in quegli anni. Lo storico Kawatake Shigetoshi scrive: «Eravamo affascinati semplicemente dal fatto che Ibsen era, per la prima volta, trapiantato in un teatro giapponese, e ci sentivamo entusiasti di vederlo, in forma tridimensionale, sulla scena» (Horie-Webber 1975, 284).

Per Osanai, tuttavia, ricorrere a questo tipo di opere significava affrontare una differenza radicale che imponeva anche una profonda riconsiderazione dell'arte dell'attore giapponese. Riferendosi ad *Anime solitarie*, il testo di Hauptmann che Tayama Katai e lo stesso Tōson amavano in modo particolare, egli scrive:

Si tratta di un dramma che non è un dramma, nel senso che non ci sono le condizioni per la recitazione. Da questo punto di vista persino le opere di Ibsen offrono agli attori la possibilità di recitare o di ricorrere a una leggera enfasi. Al contrario, nel rappresentare *Anime solitarie* si dovrebbe, idealmente, recitare sempre a voce bassa, con movimenti misurati. [J.T.] Grein dice che ogni movimento dovrebbe apparire come se fosse visto attraverso le lacrime. Ma per ottenere questo sono necessari attori davvero bravi; altrimenti lo spettatore, se non fosse dotato di una eccezionale capacità di partecipazione artistica, si annoierebbe. Noi, al contrario, dal momento che conosciamo bene le tecniche della nostra arte, in una certa misura e in alcuni punti siamo portati a usare più forti tratti di pennello [Osanai 1964, I: 136].

La proposta del naturalismo doveva dunque fare i conti con la capacità dell'attore giapponese di «usare più forti tratti di pennello» e, se portata fino in fondo, sembrava negare la natura stessa della recitazione.

Anche se, in Giappone, il naturalismo ha assunto molto presto una forma propria nutrendosi di parametri romantici e individualisti,

credo sia stato il paradigma culturale che più ha condizionato la ricerca del nuovo teatro, perché era quello che chiedeva un confronto più radicale con la cultura tradizionale dell'attore. Sebbene la sua stagione sia stata molto breve, come si può capire dalle opere di autori giapponesi rappresentate al Jiyū Gekijō (vedi Ottaviani 1990, 81), i suoi effetti sul nuovo teatro sono andati oltre la sperimentazione di un nuovo stile o la scoperta di una nuova forma drammatica. Gli interrogativi che esso sollevava intorno all'arte dell'attore e all'esperienza teatrale nel suo insieme, mettevano in evidenza i rischi connessi al lavoro di decostruzione che, già da alcuni anni, era stato applicato alle tecniche di recitazione tradizionale.

Fra le reazioni suscitate dalla recitazione di Sadanji, la critica mossa da Komiya Toyotaka alla sua interpretazione del protagonista di *Anime solitarie* (1911) toccava un problema centrale: la ricerca della «naturalzza» si traduceva in uno stile monotono e uniforme, mentre il desiderio di rivelare le più profonde emozioni del personaggio si traduceva in una continua ed eccessiva tensione (Sugai 1964, 496). Sadanji aveva accettato, anche se con molti timori, di esporsi alle contraddizioni che potevano emergere tra gli antichi fondamenti del Kabuki e le caratteristiche della proposta scenica del naturalismo che Osanai voleva catturare in ogni dramma. Se la «naturalzza» si imponeva come il traguardo più ambiguo e controverso del teatro di quel periodo, almeno per Osanai non si trattava di una generica aspirazione.

In un articolo pubblicato nel 1921 (*Sadanji no tame no joyū yōsei ni tsuite. Mani awase* [Sulla preparazione delle attrici per Sadanji. Soluzioni di Emergenza]; Osanai 1964, II: 12-13) Osanai si sofferma sull'importanza della «naturalzza» e della «normalità» nella recitazione. Per lui la voce è lo strumento principale per dare espressione al contenuto del testo, anche senza ricorrere alla gestualità. L'espressione vocale è la cosa più importante su cui concentrarsi, egli dice, ma non deve portare a una eccessiva tensione tonale.

Osanai era anche convinto che la preparazione di un attore non dovesse essere limitata all'apprendimento di uno stile di recitazione. Nell'articolo appena citato, riferendosi al suo contributo a un breve esperimento nella preparazione delle attrici promosso da Sadanji, egli afferma di considerare la formazione della coscienza e dell'autenticità dell'«individuo» attore più importante della tecnica di recitazione. Nell'articolo del 1906 si era già posto questo tipo di problema e, in quella occasione, aveva parlato della necessità di una formazione spirituale per l'attore, della sua capacità di coinvolgere lo spirito e la

mente del pubblico. Nella realtà contemporanea del nuovo teatro egli sentiva il bisogno di raggiungere una nuova visione etica dell'arte dell'attore. Questo voleva dire abbandonare alcune attitudini superficiali che erano diffuse in quel periodo, come, ad esempio, dare troppa importanza agli aspetti esteriori, concentrarsi solo sull'aspetto fisico, trascurare l'identità del personaggio e le sue relazioni sia con gli altri personaggi che con l'insieme in cui si muove: «Un teatro che non ti porta a sperimentare la bellezza dell'armonia dell'insieme, che tipo di arte può mai essere?» (Osanai 1964, I: 11). In altre parole, come lui stesso precisa, questo significava rifiutare facili giustificazioni e soluzioni scontate, escludere la novità come giustificazione per ogni cosa e abbandonare il ricorso agli schemi più ovvi, sia occidentali che giapponesi.

La complessità delle riflessioni di Osanai risulterebbe però incompleta se non si tenesse conto del valore che egli riconosceva al Kabuki:

Esiste forse nel mondo un teatro così complesso come il Kabuki? Per l'attore del Kabuki che ha assimilato questa forma di «histrionic art» [*sic*] nulla è impossibile. Egli è padrone di tutti gli elementi artistici di cui è composto il teatro – danza, danza mimetica, Jōruri, l'arte che deriva dal teatro di marionette – per rappresentare soggetti storici e drammatici, soggetti realistici e quotidiani [Osanai 1964, II: 87-88].

L'obiettività con cui egli guardava alla presenza del Kabuki nella vita contemporanea, gli consentiva di descrivere la posizione che il nuovo teatro avrebbe dovuto occupare, in futuro, nei confronti della tradizione. In *Kyūgeki no mikata* (Come considerare il teatro tradizionale; Osanai 1964, IV) affronta uno dei più complessi problemi del teatro giapponese: la difficoltà per i suoi contemporanei, soprattutto le nuove generazioni, di apprezzare pienamente il Kabuki riconoscendone tutto il significato, ma anche la difficoltà di abbandonarlo come una forma ormai superata.

Per spiegare il problema, Osanai applica un modello di analisi che oggi potremmo descrivere con l'opposizione etico/emico. Egli sostiene che, per apprezzare pienamente il Kabuki, lo si doveva considerare dall'interno dei suoi linguaggi e dei suoi mezzi, dunque della sua ricchezza e specificità. Ma questo voleva dire dedicare molto tempo e impegno per acquisire una conoscenza che il pubblico contemporaneo non possedeva. Oppure, lo si poteva considerare dall'esterno, trascurando i dettagli, così come avrebbe fatto uno spettatore

occidentale⁵, ma in questo caso sarebbe stato impossibile apprezzarlo pienamente. Inoltre, continua Osanai, si dovrebbe adottare una posizione distaccata che il pubblico giapponese («noi, giapponesi della città», p. 313) non sarebbe stato capace di assumere. Al termine del saggio, riferendosi ai maggiori critici giapponesi (Mori Ōgai, Nagai Kafū, Tsubouchi Shōyō, Kinoshita Mokutarō, Komiya Toyotaka), nota come, nonostante le loro diverse opinioni, tutti quanti esprimessero una «sincera passione» per il Kabuki.

Nel 1924 Osanai chiariva la sua posizione sul problema della relazione che il nuovo teatro avrebbe dovuto avere sia con il teatro tradizionale che con quello della «nuova scuola», una relazione definitivamente basata sulla differenza:

Gli spettacoli giapponesi del futuro che noi attendiamo, e nei quali speriamo, devono contenere aspetti che vanno oltre la portata del Kabuki e dello *shinpa*. Nell'interesse di questi spettacoli del futuro noi dobbiamo sviluppare la nostra nuova arte drammatica. Lasciamo che la tradizione del Kabuki rimanga la tradizione del Kabuki. / Lasciamo che la tradizione dello *shinpa* rimanga la tradizione dello *shinpa*. / Lasciamo che gli eredi di quelle tradizioni rimangano tali. / La missione dello Tsukiji Shōgekijō è interamente indipendente da queste tradizioni. / In questo senso noi non trascureremo mai lo studio del Kabuki o la considerazione dello *shinpa* [Powell 1975, 76].

Il nuovo stile di recitazione ispirato dal naturalismo, l'esigenza di una nuova etica del teatro e la difficoltà di porre il nuovo teatro in un confronto corretto con l'eredità teatrale tradizionale, sono soltanto alcuni degli aspetti che indicano quanto fosse problematica l'aspirazione di Osanai verso la «differenza».

Ma, in quegli anni, esisteva un altro problema radicale da affrontare: il nuovo ruolo attribuito al drammaturgo. Per i riformatori del primo periodo Meiji, migliorare il teatro e adattarlo al Giappone moderno voleva dire soprattutto rendere l'autore del testo responsabile del contenuto dello spettacolo. Questo significava introdurre una distanza tra il testo e lo spettacolo che non era mai stata così evidente nella tradizione giapponese. La nuova posizione riconosciuta al

⁵ Il saggio è interessante anche perché Osanai vi raccoglie le diverse opinioni sul teatro tradizionale che erano state espresse sia in Giappone che in Europa. Egli si dimostra, ancora una volta, particolarmente informato su quanto era pubblicato in Europa. Ad esempio, in riferimento alle reazioni dei critici europei agli spettacoli di Sada Yakko (durante la tournée organizzata dal marito Kawakami Otojirō) egli cita fra gli altri: Alfred Kerr, Herman Bahr, Luigi Rasi e Arthur Symons.

drammaturgo decretava la fine del «gruppo di mestiere» che in passato contribuiva alla riuscita della rappresentazione. Di quel gruppo, infatti, facevano parte anche i *sakusha* – gli scrittori, o, per essere più esatti, coloro che avevano il compito di raccogliere le battute degli attori in un testo scritto.

Mentre nasceva l'esigenza di un diverso modo di creazione del dramma, al palcoscenico era affidata la responsabilità di interpretare il contenuto di un testo che nasceva indipendentemente dalla scena. I sostenitori del nuovo teatro, di fronte al venir meno di una relazione così determinante, cercarono di superare la distanza tra il dramma e la scena appropriandosi avidamente delle diverse poetiche, degli stili, dei testi e delle diverse concezioni della regia che arrivavano dal mondo teatrale occidentale.

Uno degli aspetti della vita teatrale giapponese di questo periodo che più sorprende, è, infatti, il desiderio (forse anche una sorta di avidità) di sperimentare tutto ciò che, in termini di realizzazione scenica, era nuovo e differente. Sebbene tale atteggiamento abbia favorito molti dubbi sulla qualità degli esperimenti teatrali di quegli anni, resta il fatto che essi possedevano un significato quasi esistenziale per coloro che li sostenevano, un significato che possiamo cogliere se guardiamo alle loro implicazioni antropologiche.

Alcune affermazioni di Osanai pubblicate nell'agosto del 1924 sulla rivista «Engeki Shinchō» (Nuove correnti di teatro), all'interno di un dibattito che accompagnava l'apertura dello Tsukiji Shōgekijō, rivelano lo scopo e il senso che egli attribuiva al lavoro teatrale:

Il Piccolo Teatro Tsukiji esiste per il futuro. / Per i futuri autori, per i futuri registi – per il teatro giapponese del futuro / ... Non è per noi che esiste. / Esiste per coloro che verranno dopo di noi. Se esiste per noi, non è per come siamo ora ma per come saremo nel futuro [Powell 1975, 75-76].

Osanai aveva allora quarantatré anni e da più di vent'anni si dedicava al teatro, alla critica, alla saggistica, alla traduzione e alla scrittura, tuttavia ancora affermava che la sua ultima iniziativa (il Piccolo Teatro Tsukiji) non era volta al presente ma al futuro. In quegli anni il teatro era ancora vissuto come un laboratorio, senza scadenze improrogabili, nel quale individuare le caratteristiche della cultura teatrale giapponese che più condizionavano l'arte dell'attore, concentrarsi sul lavoro di decostruzione del linguaggio scenico che il naturalismo aveva già spinto molto avanti e cercare di trarne nuovi modelli propriamente giapponesi.

Forse la più chiara espressione di quello che Osanai intendeva,

in termini di decostruzione, si trova nella frase che spesso ripeteva agli attori del Jiyū Gekijō: «Non danzare ma muoviti, non cantare ma parla» (Horie-Webber 1975, 162). Non è una coincidenza che il modello al quale Osanai rimase più fedele sia stato il teatro di Stanislavskij che, come è noto, affermava che «... chi si dedica al teatro deve imparare tutto da capo: a camminare, a muoversi, ad agire, a guardare e infine a parlare» (Stanislavskij 1968, II: 462).

Per Osanai il teatro di quegli anni era inteso come un lungo rito di passaggio nel quale il momento della reintegrazione era differito e il periodo di «liminalità» prolungato⁶. La produzione scenica vera e propria – quello che la storiografia ci ha trasmesso come la serie dei risultati incompleti di questo movimento – era in realtà proposta come la prova di un confronto con le realtà «forti» che il teatro contemporaneo aveva davanti: il Kabuki e il teatro occidentale. Questo lungo esercizio avrebbe dovuto portare al nuovo teatro giapponese.

Ogni spettacolo era, per Osanai (nel laboratorio per il teatro del futuro), la testimonianza di questo esercizio: una posizione che certamente creava molte incomprensioni fra i suoi contemporanei, come risulta dalle reazioni degli uomini di cultura, degli artisti e degli intellettuali che seguivano il suo lavoro. Un'ambiguità che ha creato anche delle difficoltà per gli storici, ma ha avuto un suo preciso valore dal momento che spingeva a tener conto del desiderio e del bisogno, espresso in modo particolare da Osanai, di usare il tempo del teatro «per conoscere» e per «conoscersi».

La nozione di realismo, basata sui canoni occidentali, aveva già influenzato il mondo del Kabuki. I riformatori della Engeki Kairyōkai si erano ispirati al realismo ottocentesco europeo, mentre Ichikawa Danjūrō IX (1838-1903) con la sua proposta di un «realismo interiore» (*haragei*) aveva cominciato a modificare le convenzioni del teatro tradizionale. Egli aveva cambiato gli aspetti più estroversi ed espliciti del Kabuki, sostituendoli con l'inespresso, l'implicito e la psicologia.

Nel Kabuki, l'attrazione verso il realismo occidentale aveva dunque portato verso «più leggeri tratti di pennello», sempre restando all'interno di una precisa idea di «teatralità». Al contrario, nel nuovo teatro ispirato da Ibsen, Hauptmann, Antoine e Grein, si trattava di verificare la possibilità di una mimesi, letterale e creativa, della realtà e dei comportamenti quotidiani. Riferendosi alla sua produzione del

⁶ Mi riferisco alla lettura di Victor Turner degli stadi del «rito di passaggio» individuati e analizzati da Van Gennep.

John Gabriel Borkman, Osanai scriveva: «Il nostro sforzo sarà ricompensato se sapremo catturare anche una piccola parte del ritmo del discorso quotidiano in questa moderna opera occidentale ... e trovare i gesti adatti per accompagnarlo» (Horie-Webber 1975, 284).

Verificare la proposta mimetica suggerita dal dramma borghese e dalla messa in scena naturalistica portava con sé una serie di complesse implicazioni per l'attore giapponese. Dal momento che quel tipo di dramma ruotava intorno alla gestualità quotidiana, gli spettacoli del Jiyū Gekijō cercarono di catturarla quanto più possibile. Alcune foto della rappresentazione del *John Gabriel Borkman*, ad esempio⁷, mostrano la grande cura adottata nel riprodurre gli interni, gli abiti, le barbe, gli atteggiamenti, le posizioni. Era uno sforzo mimetico (sia nella gestualità che nel contesto ambientale) che aveva come referente un tipo di vita quotidiana quantomeno insolito, se non proprio estraneo, per l'attore giapponese. L'impegno mimetico si basava anche, come abbiamo visto, sul desiderio di contraddire lo stile di recitazione tradizionale; un lavoro che avrebbe dovuto aprire la strada alla naturalezza e alla possibilità di catturare il suggerimento più interno alla proposta del naturalismo: trasformare la scena in un segmento di vita reale, in un frammento dell'esistenza quotidiana. In un progetto così complesso erano certamente contenute molte delle ragioni che portarono Osanai a non considerare quegli spettacoli come una risposta risolutiva, nel presente, ai problemi del nuovo teatro.

Secondo Victor Turner (1982, 23) il metodo mimetico può funzionare solo con un materiale familiare. Ma le opere di Ibsen e Hauptmann suggerivano un mondo che non era familiare e dei modelli di comportamento, quelli della quotidianità della borghesia europea, che per molti versi erano estranei alla cultura giapponese. Il lavoro degli attori, dei registi e degli scenografi era certamente semplificato dal fatto che il naturalismo (come tutte le altre poetiche del teatro europeo) arrivava in Giappone come uno «stile» e dunque individuato da alcuni parametri che lo rendevano riproducibile. Ma è anche vero che seguire quei parametri non poteva risolversi in una semplice «riproduzione», in quanto metteva in moto un duplice processo di apprendimento: mentre si andavano ad applicare i codici di un «modello» teatrale si avviava, nello stesso tempo, un processo di scoperta di una realtà culturale non familiare e di una «normalità» quotidiana altrettanto differente.

⁷ Vedi le fotografie pubblicate in Osanai (1964, I) e Tanaka (1964).

Sui palcoscenici giapponesi, il lavoro di sperimentazione mimetica intorno a questi differenti modelli, condotto con il rigore richiesto dalla stessa concezione scenica del naturalismo, non poteva che avviare un processo di *poiesis*, un processo di rivelazione di sé, sia per l'attore che per il pubblico. La decostruzione dei codici teatrali (attraverso uno stile «estraneo») apriva anche un confronto, sul piano antropologico, che spingeva l'attore verso una serie di incognite legate, ad esempio, all'uso del corpo e della voce, anche in circostanze elementari come il sedersi, il mangiare, il ridere o il piangere (per non parlare dei più complessi modelli culturali e sociali impliciti nelle opere di Ibsen e Hauptmann).

Le osservazioni di un drammaturgo, Kishida Kunio, sono rivelatrici a questo proposito:

Per fare un esempio banale, supponiamo che una donna stia affrontando la sua sfortunata situazione personale. Una donna occidentale, certamente, non sorrirebbe; una donna giapponese probabilmente sì. Nel presentare in scena un testo tradotto, come lo si dovrebbe rendere? Un sorriso sarebbe un «adattamento» e non più una «traduzione». Questi interrogativi dovrebbero essere posti per ogni scena ... Quando qualcuno dice: «Non ho capito veramente ciò di cui si parla, dunque lasciamolo così» e poi ostenta i risultati come fossero «l'originale», allora è colpevole di un crimine che dovrebbe essere punito con la morte! [Rimer 1974, 84]

In questo senso «la differenza», quale principale contenuto della sperimentazione teatrale nei primi anni dello *shingeki*, non poteva essere vissuta semplicemente come un fine. Anche se accettato soltanto come un oggetto da imitare, senza altre apparenti implicazioni, il modello occidentale del teatro richiedeva un tale confronto con i propri modelli culturali e teatrali, da trasformare il palcoscenico nel luogo in cui, attraverso la differenza, si avviava una particolare esperienza di «riflessività», intesa nel suo duplice valore di esperienza «riflettente e riflessiva» (vedi Turner 1987, 42). L'apparente ambiguità della proposta di Osanai di concepire gli stessi spettacoli come laboratori, dava prospettiva e valore a questo tipo di processo, sottolineando il grado di liminalità propria di quegli esperimenti e dunque il loro intendimento poetico.

La «riflessività» inerente alla ricerca del primo *shingeki* trovava molte delle sue motivazioni nel milieu sociale e intellettuale che alimentava il Jiyū Gekijō e le iniziative successive. Mi riferisco ai giovani intellettuali a cui, in modo particolare, si rivolgeva Osanai: i giovani delle università, dei circoli letterari e della vita politica che, con

passione, seguivano ogni aspetto della cultura occidentale. Essi vedevano nel teatro la possibilità di misurarsi con le incognite del cambiamento della società giapponese e, attraverso la sperimentazione teatrale, di interrogarsi sulla propria identità culturale.

Le riflessioni di Osanai e la sua attività teatrale sono una parte importante dei processi interculturali che, all'inizio del secolo, hanno ampiamente condizionato la cultura teatrale della Cina, del Giappone e dell'Occidente. Il suo è stato, infatti, un particolare contributo alla doppia reciprocità descritta da Erika Fisher-Lichte:

In definitiva, l'adozione di elementi teatrali, o di particolari forme teatrali di culture straniere, ha introdotto cambiamenti molto specifici in Oriente come in Occidente, (1) nei metodi di approccio estetico-teatrali alla produzione, e (2) negli sviluppi socioculturali. Da un lato era una questione di rinnovamento del teatro in Occidente, dove la chiave problematica era la ri-teatralizzazione del teatro, mentre in Oriente era l'esigenza di un teatro che potesse «riflettere» la vita; e tuttavia, dall'altro lato, era la questione di un fondamentale cambiamento culturale. Molte figure dell'avanguardia europea avevano una posizione critica verso la civiltà contemporanea e volevano superare il logocentrismo del mondo occidentale, deporre l'immagine di un uomo definito come una personalità individuale e rompere la limitativa concezione dello spazio. Altri, come Artaud, cercavano di combattere il dominio dell'argomentazione razionale. Gli innovatori, in Giappone e in Cina, al contrario, volevano diffondere la rappresentazione dell'individuo nella società, introdurre il razionalismo e l'esigenza di una nuova modernizzazione. L'interculturalismo nel teatro, dunque, è stato utile tanto a degli scopi primariamente estetici e teatrali, quanto a quelli prevalentemente socioculturali [Fisher-Lichte e altri 1990, 15].

All'interno di questa cornice interculturale la linea di ricerca di Osanai possiede una propria specificità. Egli sembra spingersi oltre l'aspirazione al cambiamento socioculturale, oltre il desiderio di portare la cultura giapponese verso il razionalismo, la modernizzazione e la rappresentazione dell'individuo – sebbene queste aspettative fossero ampiamente diffuse nella società giapponese. Il nucleo della sua ricerca era piuttosto la volontà di sperimentare, attraverso la differenza, la frattura o la negazione nei confronti dell'identità teatrale tradizionale, accettando il rischio di rivedere i modelli culturali sui quali era fondata. Da questa posizione è scaturito l'aspetto più interessante degli esperimenti da lui voluti: la qualità antropologica di un lavoro di conoscenza e scoperta nel quale il teatro, il dramma e l'attore sostituivano il viaggio, l'incontro e lo scambio diretto con la differenza; tutto questo al fine di comprendere se e come la differenza

potesse diventare parte, o meno, del nuovo Giappone e del suo teatro. Una ricerca che mirava a confrontare i modelli culturali dell'altro con i propri; ma tanto più questo diventava difficile, quanto più si accettava di considerare il palcoscenico come un frammento della vita quotidiana.

(Questo saggio, inedito in Italia, è stato pubblicato in «Asian Theatre Journal», 1994, 11, 2, pp. 213-230).

Riferimenti bibliografici

- Akiba, Taro, *Nihon Shingeki shi* (Storia del nuovo teatro giapponese), Tokyo, Risōsha, 1956.
- Allyn, John, «The Tsukuji Little Theatre and the beginning of modern theatre in Japan», Ph. D. Dissertation, Los Angeles, UCLA, 1970.
- Bowring, Richard J., *Mori Ōgai and the modernization of Japanese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Fisher-Lichte, Erika, Josephine Riley, and Michael Gissenwehler eds., *The dramatic touch of difference: Theatre own and foreign*, Forum Modernes Theater, vol. 2. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.
- Horie-Webber, Akemi, *Modernization of Japanese theatre: the «shingeki» movement*, in *Modern Japan*, William Gerald Beasley ed., Berkeley, University of California Press, 1975.
- Komiya, Toyotaka, *Japanese music and drama in the Meiji Era*, translated by Donald Keene and Edward Seidensticker, Tokyo, Ōbunsha, 1956.
- Kosaka, Masaaki, *Japanese thought in the Meiji Era*, Tokyo, Tōyō Bunko, 1969.
- Marranca, Bonnie, and Gautam Dasgupta eds., *Interculturalism and performance*, New York, PAJ publications, 1991.
- Matsumoto, Kappei, *Nihon shingeki shi* (History of the new Japanese theatre), Tokyo, Chikuma Shobō, 1966.
- Ortolani, Benito, «Shingeki»: the maturing new drama of Japan, in *Studies in Japanese Culture*, J. Roggenford ed., Tokyo, Sophia University Press, 1963.
- Ortolani, Benito, *Fukuda Tsuneari: Modernization and «shingeki»*, in *Tradition and Modernization in Japanese culture*, Donald H. Shively ed., Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Ortolani Benito, *Japanese theatre from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Leiden, E.J. Brill, 1990.
- Osanai, Kaoru, *Engekiron zenshū* (Raccolta degli scritti critici sul teatro), a cura di Sugai Yukio, 5 voll., Tokyo, Miraisha, 1964-1970.
- Ottaviani, Gioia, *L'esperienza naturalistica nel Jiyū Gekijō*, Atti del XII Convegno di studi sul Giappone, Roma, AISTUGIA, 1990.

- Ottaviani Gioia, *The «shingeki» movement until 1930: its experience in western approach*, in *Rethinking Japan*, Adriana Boscaro, Franco Gatti, and Massimo Raveri eds., vol. I, Sandgate, Japan Library, 1991.
- Powell, Brian, «*Shingeki*» and modernization, in *Studies in Japanese Culture*, vol. I, Tokyo, PEN Club, 1973.
- Powell, Brian, *Japan's first modern Japanese theatre: the Tsukiji Shōgekijō and its company, 1924-1926*, «*Monumenta Nipponica*», 30 (1) 1975, pp. 69-86.
- Pronko, Leonard C., *Theatre East and West: perspectives towards a total theatre*, Berkeley, University of California Press, 1967.
- Rimer, Thomas, *Kishida Kunio: towards a modern Japanese theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- Savarese, Nicola, *Teatro e Spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992.
- Stanislavskij, Konstantin, *Il lavoro dell'attore*, a cura di Gerardo Guerrieri, 2 voll., Bari, Laterza, 1968.
- Sugai, Yukio, *Kaishaku* (Commentario), in Osanai Kaoru, *Engekiron zenshu* (Raccolta degli scritti critici sul teatro), a cura di Sugai Yukio, vol. I, Tokyo, Miraisha, 1964.
- Tanaka, Eizō, *Meiji Taisho shingekishi shiryō* (Materiali per la storia del nuovo teatro nel periodo Meiji e Taishō), Tokyo, Engeki Shuppansha, 1964.
- Tayama, Katai, *Tayama Katai memoirs: literary life in Tokyo, 1885-1915*, translated by Kenneth G. Henshall, Leiden, E.J. Brill, 1987.
- Turner, Victor, *From ritual to theatre*, New York, PAJ Publications, 1982.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.
- Walker, Janet A., *Japanese novel of the Meiji period and the ideal of individualism*, Princeton, Princeton University Press, 1979.