

Michiko Tanaka
SEKI SANO E IL TEATRO POPOLARE, POLITICO
E SOCIALE IN AMERICA LATINA

Introduzione

Trascorso ormai più di un quarto di secolo dalla morte di Seki Sano, il suo nome è ancora vivo tra la gente di teatro in Messico, in Colombia e in molti altri paesi dell'America Latina. La ricerca di Sano che – nell'ottica di una cultura di teatro senza confini – tentò di conciliare il sistema di Stanislavskij con le idee di Mejerchol'd, Piscator e con gli altri sistemi teatrali, può rivelarsi una novità interessante non soltanto per gli storici del teatro ma per gli stessi artisti. E, col tempo, il ruolo di Sano nel movimento teatrale latino americano si potrà capire meglio¹.

Il teatro di Sano fu un teatro di impegno, rivolto al popolo e alla sua emancipazione umana. In gioventù Sano si dedicò al teatro

¹ Sul contributo di Sano al teatro del Messico e degli altri paesi dell'America Latina si vedano gli scritti e le interviste dei suoi più stretti allievi e collaboratori: Brun, 6-7, 20-32; 8, 12-25; 9, 38-49; Azar, 165, e intervista personale; Estrada, 2-8; Martinez, 93-94; Cabrera, intervista personale; Garcias, 4-5. Tra gli autori giapponesi, Fukasaku, *Mekisbiko & Sano* e lo studio di Tsurumi sull'unicità della vita di Sano come quella di un giapponese che concluse la sua vita in esilio, mentre invece Matsumoto, uno degli studenti di Sano e ricercatore teatrale, basandosi su documenti, sottolinea il ruolo di Sano nel movimento teatrale proletario giapponese (*Hachigatsu*); Okaruma (*Eru guran & Mekisbiko*); Yoshikawa (*Maesutoro, Sano, & Shiryō*) e Fujita (*Sano*) illustrano differenti aspetti delle sue attività teatrali. Fujita pubblicò la prima biografia di Seki Sano (*Biba*). Offre utili informazioni sulle attività di Sano in Giappone. Okamura raccontò l'esperienza di Sano in Colombia. Negli articoli raccolti in «Escenario de dos mundos», Yoshikawa enfatizza l'ampio insegnamento teatrale di Sano in America Latina (*Magisterio*) mentre Fernando de Ita sottolinea l'importanza di Sano per la storia del teatro messicano. Anche José Carlos Reyes menziona brevemente il contributo di Sano allo sviluppo del nuovo teatro colombiano nella seconda metà degli anni Cinquanta (1955-1987). In *Teoría y praxis en el teatro en México*, curato da Sergio Jiménez e Edgar Ceballos (México, Gaceta, 1982), il contributo di Sano, *Mexico en la cultura del 1959* è stato ristampato come *Apuntes de un director escénico*, pp. 133-182.

popolare come strumento di divulgazione della rivoluzione socialista che avrebbe eliminato, come egli riteneva, l'oppressione umana, la sofferenza e l'ignoranza. In seguito, come esiliato, fu costretto a limitare la militanza politica sul fronte artistico e abbandonò ogni impegno politico diretto. Ma per tutta la vita, credette fermamente alla funzione sociale del teatro e alla sua capacità di educare il popolo. Conservò inalterata la fiducia nelle capacità di auto-liberazione dell'uomo, nonostante numerose deludenti esperienze personali.

Sano arrivò in Messico nel maggio del 1939 e vi rimase fino alla sua morte nel settembre del 1966. Gli anni messicani possono essere divisi in due periodi: il primo, 1939-1945, corrisponde agli anni d'esilio durante i quali svolse attività dirette o indirette di teatro politico. Preparò un buon numero di attori e di registi che in seguito diedero impulso al teatro popolare politico e sociale in Messico. Il secondo periodo, 1946-1966, gli anni del soggiorno volontario durante i quali scelse il Messico come proprio spazio creativo, può essere diviso in due sottoperiodi: 1946-60, anni di maggiore creatività, e il 1961-1966, anni di declino della salute e d'ansia per i suoi amati progetti.

In questo articolo indago le circostanze dell'arrivo di Sano in America Latina e il suo teatro durante il primo periodo, specialmente il suo impegno nel fronte popolare anti-nazifascista degli artisti. Un breve resoconto della sua formazione personale, politica e teatrale ci aiuterà a comprendere le sue idee e le sue attività al suo arrivo in Messico.

La formazione di Sano nel teatro e nella politica

La dedizione al popolo e la dedizione al teatro da parte di Sano vanno di pari passo e furono originate sotto l'impressione del Grande Terremoto del Kanto del 1923 che non fu soltanto un disastro naturale ma anche un disastro politico. Fu il momento in cui il moderno stato giapponese, cercando di mascherare la sua vulnerabilità, mostrò la sua faccia peggiore. I suoi fedeli ufficiali, civili e militari, approfittarono del caos per eliminare i propri nemici tra coloro che venivano considerati sovversivi o stranieri: coreani, cinesi, comunità *buraku*², socialisti, anarchici e leader laburisti. Lo stato manipolò le masse diffondendo voci tendenziose e utilizzando in maniera semi-ufficiale organizzazioni popolari come corpi di guardia privati di vigilanti. Quando scoppiò il terremoto, Seki Sano studiava nel Colle-

² Una sorta di intoccabili associati a talune attività contaminate quali i boia, i macellai, i conciatori, i calzolari, ecc.

gio statale di studi superiori di Urawa. Ritornato subito a Tokio per aiutare l'evacuazione dei suoi parenti e dei pazienti dell'ospedale di suo padre che era stato distrutto dalle fiamme, si trovò per la prima volta nella vita faccia a faccia con la vulnerabilità della natura umana. Fu profondamente scosso dalla disperazione della gente colpita dal disastro. In seguito, questa sua impressione venne sicuramente rafforzata man mano che si rendeva conto della manipolazione del popolo da parte degli agenti ufficiali.

L'impatto fu particolarmente forte dal momento che Seki Sano apparteneva alla minoranza privilegiata della società giapponese. Era il nipote prediletto del conte Gotoo Shimpei, uno statista abile e potente, di grande carisma. Suo padre era un eminente medico di formazione occidentale proveniente da una famiglia di antiche tradizioni culturali confuciane.

Durante il secondo decennio del Novecento una nuova tendenza liberale e umanistica emerse nel pensiero giapponese. Anche nella società vi fu un orientamento crescente verso forme più diffuse di partecipazione politica e maggior impegno a favore dei diritti sociali. Gli anni che Sano trascorse nel nuovo collegio liberale di studi superiori di Urawa furono i momenti più alti della cosiddetta *democrazia Taisho* nel Giappone prebellico.

Dopo il terremoto Sano fondò insieme ad altri studenti l'Associazione per gli studi teatrali e iniziò a occuparsi di teatro in maniera approfondita assorbendo avidamente tutte le conoscenze disponibili sul teatro occidentale: le opere del nazionalismo rivoluzionario irlandese, Ibsen e il naturalismo francese, il realismo psicologico russo insieme al formalismo, all'espressionismo tedesco, al costruttivismo sovietico e al Proletkult. Gli studenti frequentavano tutti gli spettacoli del Piccolo Teatro di Tsukiji³ per assimilare le tecniche del gruppo, per sottoporre a critica i loro limiti e superarli in un brevissimo tempo.

Studente al Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università Imperiale di Tokio, Seki iniziò ad interessarsi all'analisi scientifica della realtà sociale e politica come base del teatro popolare. Tra gli studenti universitari, il movimento di sinistra calamitava sempre più numerose adesioni e Seki Sano fu presto introdotto al marxismo e ad attività politiche radicali. Suo zio, Sano Manabu, era un giovane

³ Fu fondato da Hijikata Yoshi e da Osanaï Kaoru nel giugno del 1924. Come divulgatore del moderno teatro europeo, Osanaï allestì spettacoli del realismo e del naturalismo europeo, mentre Hijikata, che tornò da Berlino quando venne a sapere del terremoto per creare un nuovo teatro con tutte le più avanzate tecniche delle arti sceniche occidentali, attirò l'attenzione del pubblico giovanile con le sue regie espressioniste e formaliste.

economista marxista che abbandonò la carriera accademica per fondare il partito comunista.

Una delle prime importanti attività politiche assegnate a Seki fu quella di sostenere lo sciopero della stampa di Kioto del 1926, che in seguito fu romanzato da Tokunaga Sunao in *Strada senza sole*, un classico della letteratura proletaria giapponese. Il compito di Sano era di aiutare il teatro itinerante di Sasaki Takamaru (*Toranku Gekijo*) ad organizzare gruppi agit-prop per alimentare lo spirito combattivo degli scioperanti e delle loro famiglie.

Sano e i suoi compagni del teatro marxista studiarono con impegno sia la teoria che la prassi del teatro rivoluzionario euro-americano. Uno dei primi esperimenti fu di allestire lo spettacolo di marionette *Wer ist der Dummste?* di Karl Wittfogel, importante storico tedesco marxista e comunista dell'epoca. Verso la fine del 1926 Sano riscosse grande successo con *Don Chisciotte liberato* di A. Lunačarskij, che lo consacrò regista del teatro proletario. Sano e i suoi compagni crearono la «Pattuglia d'avanguardia» (*Zen'ei za*), e all'inizio dell'anno successivo iniziarono a preparare nuovi attori, registi e tecnici di scena. Seguendo la dichiarazione di Kharikov al Profintern, il loro slogan fu: «L'arte è un'arma!».

Al momento della sua partenza dal Giappone nel maggio del 1931, Sano era diventato un vero e proprio attivista del teatro proletario. Riscosse nella regia teatrale numerosi successi che contribuirono a lasciare il suo nome impresso nelle cronache del teatro giapponese moderno accanto a quelli di Sasaki Takamaru, Murayama Tomoyoshi, Senda Koreya e pochi altri (Kurabayashi). Questi scrittori non soltanto introdussero i testi teatrali e le teorie della regia di autori rivoluzionari occidentali quali Erwin Piscator, Ernst Toller, Upton Sinclair, V.E. Mejerchol'd, I. Erenburg e M. Gor'kij ma incoraggiarono anche la creazione di drammi rivoluzionari da parte di autori giapponesi, cinesi e coreani e cominciarono ad esplorare una nuova forma popolare di realismo proletario. Questo processo fu interrotto dall'intervento delle autorità governative.

Nel maggio del 1930 Sano e altri compagni del teatro proletario e delle organizzazioni culturali vennero arrestati. Sano venne rilasciato circa un mese dopo ufficialmente per trasferirsi all'estero a studiare teatro, rinunciando a qualsiasi attività di teatro politico. In effetti lasciò il Giappone solo dopo aver ricevuto l'invito ad andare a Mosca come rappresentante del PROT (organizzazione del teatro proletario giapponese) presso il sindacato internazionale dei lavoratori del teatro (IWDU), dove sostituì Senda Koreya che era ritornato in Giappone da Berlino.

Le attività di teatro politico internazionale

Arrivando in America, Sano stabilì contatti con gruppi di artisti rivoluzionari a Hollywood, Chicago e New York e anche con l'associazione della cultura proletaria della California meridionale costituita da lavoratori nippo-americani e giapponesi residenti⁴. Si servì di ogni occasione per denunciare la repressione politica e le limitazioni della libertà di pensiero nei confronti degli artisti giapponesi. Inoltre si occupò con conferenze e pubblicazioni dei risultati dei teatri giapponesi di sinistra.

In viaggio verso l'Europa, Sano venne a conoscenza dell'invasione giapponese in Manciuria che segnò l'inizio dei 15 anni di guerra che l'esercito giapponese inflisse alla nazione. Arrivando a Berlino, Seki si unì a Senda Koreya nella campagna di solidarietà per l'inondazione dello Yanzi in collaborazione con la «Jung Garde» e con gli studenti cinesi. Loro intenzione era quella di denunciare l'imperialismo giapponese. Il loro spettacolo agit-prop venne rappresentato nei tipici locali frequentati dai lavoratori che il teatro operaio (*Volksbühne*) usava per rappresentare le proprie opere (Intervista a Senda). Grazie a queste attività, Sano incontrò Erwin Piscator, Bertolt Brecht (che allora stava sperimentando con operai l'allestimento di spettacoli «sul campo») e Ludwig Renn che a quei tempi era l'incaricato degli affari culturali del partito comunista tedesco⁵.

Sano si stabilì a Mosca all'inizio del novembre 1932 dopo aver partecipato all'incontro del sindacato internazionale del teatro rivoluzionario (IURT), già IWDU⁶, in qualità di rappresentante per l'Asia e l'America. Organizzò attivamente l'«Olimpiade» del teatro internazionale rivoluzionario dei lavoratori e la conferenza del teatro internazionale nel giugno del 1933.

Comunque, durante queste attività, Sano subì uno dei colpi più duri della sua vita: la conversione forzata (*tenko*) di Sano Manabu che avvenne il 10 giugno del 1933. Dal 1929, il leader comunista aveva sostenuto una battaglia giudiziaria dalla prigione. Quando abbandonò le posizioni del comunismo internazionale adottando la tesi del «socialismo in un solo paese» che ammetteva sia la monarchia giapponese che la guerra imperialista, ne seguì una massiccia

⁴ Ishigaki, *Aru bomeisha*, 284-295, e inoltre l'intervista personale, marzo 1992; Yoneda, *Gambatte*, e Karl Yoneda Collection, UCLA; in «The New Masses», luglio-ottobre 1931.

⁵ Sano parlò di Brecht ai suoi studenti in Guatemala quando fu intavolata una discussione per confutare la preferenza accordata da Sano al metodo Stanislavskij; (Flores, intervista personale).

⁶ L'«Izvestia» del 9 ottobre 1932 informava del suo arrivo come rappresentante ufficiale del PROT.

diserzione comunista che portò alla scomparsa dell'opposizione rivoluzionaria. Ben presto, le opposizioni socialdemocratiche e liberali avrebbero rinunciato alla resistenza contro la presa di potere fascista del governo.

Seki superò l'impatto con questi eventi con serenità⁷. Il suo forte ego, ma anche la sua approfondita conoscenza della burocrazia statale, gli rese impossibile arrendersi. Due anni più tardi, Sano e il cosiddetto Marchese Rosso Hijikata pubblicarono in giapponese un libro intitolato *L'arte appartiene al popolo* che contiene il famoso discorso di Hijikata e il resoconto di Sano sulla prima conferenza degli scrittori sovietici che si tenne nell'estate del 1934. Il libro era indirizzato principalmente ai giapponesi residenti negli Stati Uniti e, nella prefazione, gli scrittori *tenko* venivano criticati. Veniva ad essere anche sottolineato l'errore dei comunisti giapponesi che trattando di arte e di cultura avevano assegnato la priorità alla politica. Sano insisteva sulla necessità di rivolgersi alle più ampie masse della popolazione. Comunque le autorità sovietiche proibirono la distribuzione di questo libro poiché includeva immagini di Bukharin, uno dei più importanti relatori della conferenza e di altri scrittori dell'opposizione che erano stati già individuati dalla polizia stalinista.

L'esperienza di Sano nel teatro sovietico fu ricca e meriterebbe di essere discussa separatamente⁸. In ogni caso è importante sottolineare che Sano fu sicuramente convinto che il teatro era accessibile all'intera popolazione e che l'alta qualità era garantita dai teatri professionali di repertorio. Sano incontrò eccellenti attori di origini operaie come Igor Il'inskij o Ernst Garin al teatro Mejerchol'd. In

⁷ Nosaka Sanzo, rappresentante giapponese al Bureau del Comintern e probabilmente l'unico sopravvissuto tra le amicizie di Sano a Mosca, mi ha riferito tramite segretario privato che vennero a conoscenza del fatto attraverso i giornali commerciali giapponesi. Più tardi ne arrivò la conferma con l'espulsione di Sano Manabu e di altri dal Partito annunciata da «Bandiera Rossa», organo del partito stesso. Secondo Nosaka Seki si comportò da «vero compagno» e accolse la notizia con serenità.

⁸ Ho discusso la sua ricerca sulla regia teatrale di Mejerchol'd e sul training dell'attore in una relazione presentata a «El Cuarto Encuentro Nacional de Investigadores Teatrales», Guadalajara 3-5 dicembre 1992 (Tanaka, *Investigador*). Apprese il metodo Stanislavskij da uno dei registi del Teatro d'Arte di Mosca ma analizzò inoltre con grande attenzione i problemi scenici. Studiò e partecipò al movimento TRAM, gruppo di teatro giovanile semi professionistico, che ebbe una breve ma intensa presenza nei primi anni Trenta. I suoi interessi erano molteplici: cercò di studiare le più rilevanti manifestazioni teatrali di Mosca, Lenigrado e degli altri teatri sovietici e stranieri degli anni Venti e Trenta. Si interessò inoltre alla scuola di «cultura nazionale» rappresentata a teatro e nel cinema da Sandro Ajmeteli della Georgia, da Kurbis dell'Ukraina, dal Teatro Ebreo di Mosca, da Aleksander Dovzhenko, ecc.

un'intervista del 1961, Sano definì l'URSS come il paradiso per il teatro (Lopez 9).

Nel 1937 Sano fu coinvolto in una massiccia espulsione di stranieri residenti dall'Unione Sovietica. Ormai a Parigi, Sano ebbe notizia che il teatro Mejerchol'd era stato chiuso nel gennaio 1938 dopo un violento attacco contro Mejerchol'd della «Pravda» del precedente dicembre. Sano perse i contatti con Yamamoto Kenzo, il rappresentante giapponese al Comintern che fu anch'egli perseguitato. A causa dell'intervento dell'Ambasciata giapponese a Parigi, Sano ebbe difficoltà a ottenere il visto per gli Stati Uniti. Il progetto di Sano di andare negli Stati Uniti a lavorare tra la comunità nippono-americana della costa occidentale non si poté realizzare così come originariamente era stato programmato (Naimusho 444-450). Sano trascorse quasi un anno in Europa impegnato nel teatro antinazista e nel movimento cinematografico in collaborazione con Erwin Piscator, Leon Moussinac, Herbert Kline e altre vecchie amicizie dei giorni della IURT. Sano visitò anche due volte Praga ai tempi del governo del Fronte popolare. Il primo viaggio fu organizzato per collaborare con Herbert Kline ad un film documentario sulla pressione nazista contro il paese, il secondo viaggio invece fu ideato per partecipare alla conferenza del teatro antinazista e per ottenere un visto per gli Stati Uniti⁹.

Quando finalmente arrivò a New York, Sano fu trattenuto a Ellis Island dalle autorità preposte all'immigrazione ancora una volta a causa dell'intervento del governo giapponese. Si appellò immediatamente al Comitato di controllo del servizio immigrazione patrocinato dal procuratore Bordwin, un avvocato dell'American Civil Liberties Union. Dopo poche settimane, con il pretesto di dover allestire *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega, riuscì a ottenere un permesso di soggiorno della durata di sei mesi.

Lo spettacolo fu realmente prodotto il 9 marzo del 1939, ma non fu una rappresentazione pubblica. È possibile che Sano avesse lavorato con attori del collettivo del teatro dei lavoratori affiliato alla New Theatre Film Union e ai giovani membri del Group Theatre¹⁰.

⁹ Jorge Galeano mi ha aiutato ad ottenere conferma del fatto dagli uomini di teatro cecoslovacchi durante il suo viaggio del 1987. Sano visitò per la prima volta Praga come aiuto regista e il 14 luglio ritornò per partecipare a una conferenza del teatro anti-nazista. Lo prova inoltre la sua collaborazione con la rivista Tac, organo del Theatre Arts Committee, per una edizione speciale sul teatro e sul cinema cecoslovacco del novembre 1938. La descrizione del film fatta da Sano in una intervista concessa in seguito a Lopez all'Avana coincide con *The crisis* di Herbert Kline, una tragica rappresentazione di quel popolo che poche settimane dopo avrebbe assistito all'invasione nazista dei Sudeti e della Slesia.

¹⁰ Una dei veterani tra i membri del Group Theatre, Phoebe Brand, mi ha

Sano ben presto fu di nuovo coinvolto nel movimento contro l'avanzata del nazifascismo, la cui influenza ormai si sospettava avesse guadagnato qualche favore tra la classe dirigente americana e in taluni gruppi etnici. Collaborò subito al Theatre Arts Committee e alla sua rivista. Si impegnò anche ad ottenere aiuti a favore della guerra cinese contro il Giappone. Collaborò con giornali quali «China Today» e «Amerasia» e contribuì al secondo con un articolo intitolato: *My people cannot forever be blinded*.

Sano fu sicuramente spettatore appassionato delle grandi produzioni teatrali allestite dal Federal Theatre Project (FTP) del Work Progress Administration (WPA). Nel 1939 la sola area di New York, prima che il suo budget fosse definitivamente tagliato, sosteneva più di 1000 artisti di teatro. Sano deve aver visto certamente spettacoli FTP quali *The swing Mikado*, un musical favoloso interpretato da attori neri e *The spins and needles*, un musical creato interamente da un gruppo teatrale di operai tessili. Questi spettacoli diventarono a quei tempi successi di Broadway.

Sano stava cercando di prolungare il suo soggiorno negli Stati Uniti. Quando apparve chiaro che non avrebbe potuto realizzare questa sua speranza, iniziò a preparare il suo trasferimento in Messico. Per la sua passata esperienza si aspettava che il governo giapponese intervenisse nuovamente. Chiese in anticipo a Erwin Piscator varie lettere di raccomandazione da indirizzare ad artisti messicani e ad esponenti della cultura quali Celestino Gorostiza e tentò inoltre, senza successo, di ottenere una lettera ufficiale di invito¹¹.

La decisione di Sano di andare in Messico¹² fu determinata da vari motivi. Condivideva con gli artisti rifugiati americani ed euro-

riferito nel luglio del 1991 che Sano li colpì così favorevolmente da indurre una giovane attrice ad andare «down to Mexico» per prendere lezioni da lui. Probabilmente questa attrice era Ruth Robesch, che accompagnò Seki Sano nel suo viaggio in Messico. H. Kline fu il direttore dell'organo del New Theatre and Film Union.

¹¹ Rufino Tamayo, per esempio, si trovò a disagio a causa delle pressanti richieste avanzate da Sano per ottenere un invito ufficiale. La sua lettera a Celestino Gorostiza, che apparentemente rifiutò di estendere queste richieste, descriveva Sano come un artista di talento ma troppo estremista. (Ho ottenuto visione di questa lettera grazie alla cortesia di Edgar Ceballos.) Durante il governo di Cardenas, il Messico attrasse l'ala sinistra degli artisti in esilio come ad esempio Erwin Piscator che accostò il governo messicano offrendo la sua collaborazione per lo sviluppo del teatro. Sano seppe di questo progetto mentre si trovava a Parigi, e con una raccomandazione di Piscator, Seki cercò di procurarsi un invito ufficiale (Raccolta Erwin Piscator, 1937-1939).

¹² Secondo Lola Bravo, a Sano fu offerto, quando il suo permesso di soggiorno negli Stati Uniti stava ormai per scadere, di scegliere tra il Messico e un paese dei Caraibi. Intervista personale, luglio 1992.

pei la convinzione che un compito urgente fosse quello di organizzare sul posto una campagna contro il nazifascismo¹³. Riteneva inoltre che in Messico il governo rivoluzionario avrebbe attivamente sostenuto le attività culturali per il popolo. Il Messico era divenuto familiare e attraente per lui attraverso le immagini dei *murales* e attraverso i racconti appassionati di Ejzenštejn che Sano aveva avuto modo di ascoltare in diverse occasioni ai tempi della collaborazione nella creazione del Kinoburo o nel periodo dell'insegnamento all'Istituto di stato per gli studi Cinematografici.

Lé attività teatrali contro il nazifascismo in Messico

L'edizione del 26 aprile del 1939 di «El Dictamen», un giornale locale di Veracruz, annunciava l'arrivo dell'uomo d'affari giapponese Seki Sano a bordo del vapore *Mexico* proveniente da New York via Avana. Le autorità portuali dell'immigrazione gli rifiutarono l'ingresso poiché l'ambasciata giapponese e la sezione di Veracruz dell'Associazione dei giapponesi residenti in Messico avevano richiesto l'estradizione di Sano, accusandolo di essere un pericoloso terrorista. Non dimeno fu ammesso nel paese come rifugiato politico. Il 3 maggio lo stesso giornale recava il titolo: *Es director teatral, no dinamitero* (p. 6).

Sano era pronto a questo tipo di accoglienza. È probabile che si preparò a mettere in scena l'avvenimento nella maniera più teatrale possibile. La sua petizione al presidente Lázaro Cárdenas fu immediatamente sostenuta non soltanto dagli artisti rivoluzionari messicani e dai leader laburisti¹⁴ ma anche da ben noti artisti del teatro e del cinema di sinistra e da personalità degli Stati Uniti¹⁵. Questa efficace

¹³ Nelle pagine di «New Masses» appaiono molti articoli, scritti e lettere all'editore che dimostrano questo interesse.

¹⁴ Portò le lettere di raccomandazione di Erwin Piscator ad artisti messicani quali Alfredo Gomez de la Vega, José Clemente Orozco, Carlo Chavez e si presentò alla comunità dei rifugiati di lingua tedesca.

¹⁵ Tra gli artisti americani e i leader di organizzazioni d'estrema sinistra che spedirono telegrammi a Lázaro Cárdenas per la concessione dell'esilio a Seki Sano, ci sono i nomi di: Harold Clurman, Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Ruth Nelson (The Group Th.), Harold Johnsrud (Provincetown Playhouse), Dashell Hammett (presidente del Motion Picture Artists Committee), Theatre Arts Committee, Herman Shumlin (produttore, Hollywood), Herbert Biberman (sceneggiatore, Hollywood), Frederick V. Field (redattore, «Amerasia»), Joseph Losey (regista teatrale), Paul Strand (fotografo), Irvin E. Cline (segretario della China Aid Society, Los Angeles), Philip Loeb (Guild Theatre), Alexander Golderweiser (Portland, etnologo), Marian Thompson (sceneggiatrice, Hollywood), Donald Ogden Stewart (sezione di Hollywood, League of American Writers), Martha Bliss (segretaria, Women's Committee of the American League for Peace and Democracy, Los Angeles).

organizzazione di supporto per la petizione e le sue seguenti attività in Messico suggeriscono sicuramente che Sano arrivò in Messico con una missione e con un sostegno specifici. Come ho proposto precedentemente, la missione fu concepita a New York per promuovere la coscienza antinazifascista tra il popolo messicano¹⁶.

Sano si trovava ancora a New York quando giunse la notizia della caduta di Madrid del 18 marzo. La sinistra americana e i rifugiati della Germania, dell'Austria e dell'Europa orientale iniziarono a preoccuparsi particolarmente dell'influenza e delle attività degli agenti tedeschi, italiani, spagnoli e giapponesi negli Stati Uniti e in Messico¹⁷.

Dopo Sano, anche Erwin Piscator, nella seconda metà del 1939 grazie ad un invito ufficiale, visitò il Messico¹⁸. Nell'aprile del 1940 in una conferenza sull'idea di teatro popolare tenuta all'università operaia sotto gli auspici della Società degli amici del Messico democratico¹⁹, Sano citò Clifford Odets che in occasione di una breve visita a Città del Messico aveva parlato dei temi del «teatro popolare»²⁰.

Durante tutti quegli anni, gli artisti messicani e americani di sinistra, che ai tempi occupavano gli spazi creativi più significativi in entrambi i paesi, mantennero stretti contatti. Ci furono influenze e interessi artistici reciproci²¹. La Lega messicana degli artisti e degli

¹⁶ In questo resoconto Yoshikawa menziona i legami di Sano con il servizio segreto sovietico coinvolto nell'assassinio di Trockij: Yoshikawa, *Sano*, 292. Probabilmente una delle fonti è Ignacio Retes che mi riferì la medesima cosa in una intervista del 1987. Anche Vlady, pittore murale trockista e figlio di Victor Sege, quando lo intervistai nel 1986, era convinto che Sano fosse un agente sovietico. C'è motivo per smentire questa possibilità come spiegherò più diffusamente io stesso nel mio libro su Seki Sano.

¹⁷ Sulle attività di propaganda tedesca in quegli anni, si veda Schuler, *Cárdenas*. Sullo sforzo giapponese di ottenere materiali bellici, e particolarmente petrolio, dal Messico si veda Nichiboku Kyokai, *Nichiboku* e una serie di articoli pubblicati nell'agosto del 1989 in «Asahi».

¹⁸ Sebbene non avesse potuto accogliere la vantaggiosa offerta di lavorare per il teatro messicano dal momento che aveva già accettato di formare una scuola di teatro alla New School for Social Research a New York, raccomandò Sano al suo posto (intervista a Maria Ley-Piscator, maggio 1992).

¹⁹ Negli archivi dell'American Union of Civil Liberty del 1939, è conservato un documento che suggerisce come questa società fu creata per iniziativa del movimento anti-nazifascista degli Stati Uniti.

²⁰ Rodolfo Usigli non nascose il suo biasimo per Odets che nel corso del loro primo incontro gli fece una lezione su cosa il Messico avrebbe dovuto fare per il teatro. Note sulla conferenza di Odets, *Columnas de Periquillo*, in «El Nacional», 14 e 21 aprile 1940.

²¹ Per esempio, ci fu negli Stati Uniti l'impatto tangibile della pittura murale messicana, mentre per quanto riguarda il nuovo campo della *modern dance* e dell'arte cinematografica, artisti americani furono messi sotto contratto dal governo messicano.

scrittori rivoluzionari (LEAR) e il suo omologo negli Stati Uniti mantennero stretti legami e cooperarono in appoggio alla Repubblica spagnola nella speranza di risolvere i problemi di inserimento e di sistemazione degli artisti europei rifugiati. Sano aveva molte amicizie con i membri di questi gruppi. Marco Antonio Montero, uno dei primi studenti di regia teatrale insieme a Ignacio Retes, contribuì in maniera attiva e responsabile alla sezione teatrale di «Frente a Frente», un organo della LEAR (1934, n. 1, 12; 1935, n. 2, 6).

A meno di tre mesi dal suo arrivo a Città del Messico, Sano propose un progetto completo di Teatro delle arti (TA) alla Mexican Union of Electric Workers (MUEW), la più potente e attiva in ambito culturale. Lo slogan di questo teatro fu: «Teatro del popolo, per il popolo». Nel bollettino del TA dichiarò che il gruppo apparteneva al popolo messicano e annunciò l'apertura di una scuola di teatro per operai e impiegati. Il tono elevato della manifestazione di fondazione di questo gruppo e la estesa organizzazione di artisti e di pubblico ricordano le attività di Sano nel movimento teatrale proletario giapponese. Sano ottenne un consistente appoggio iniziale dal MUEW²².

Sano intraprese questo importante progetto di insegnamento e di produzione teatrale in stretta collaborazione con artisti messicani quali Silvestre Revueltas, Gabriel Fernandez Ledezma, Blas Galindo e David Alfaro Siqueiros, molti dei quali appartenevano al LEAR e tutti direttamente o indirettamente appoggiavano la Repubblica spagnola. Il progetto includeva numerose altre sezioni di arti sceniche, quali il teatro delle marionette e la danza drammatica²³.

Sano preparava gli attori secondo il metodo Stanislavskij combinato alla biomeccanica impartita dalla Waldeen²⁴. Dichiarava con orgoglio di aver portato il meglio delle arti teatrali ispirandosi alle idee di Stanislavskij e di Mejerchol'd. Nel maggio del 1941 mise in scena la commedia in un atto di Clifford Odets *Waiting for Lefty* al saloon della Tramcar Conductors Union in appoggio al loro sciopero (Yoshikawa, *Sano*, 291). Incoraggiò anche le attività di altri settori, quali il teatro delle marionette sviluppato dai fratelli Herrera e da altri studenti del corso di recitazione.

²² «Lux», luglio 1939-marzo 1942. Inoltre Yoshikawa, *Sano e Shiryō*.

²³ Il numero di dicembre 1939 di «Lux», organo del MUEW, introduce Seki Sano e il suo TA project e durante i due successivi anni uno spazio considerevole è dedicato nuovamente a questo argomento. Iniziando nel giugno del 1940, il giornale produce quattro numeri del «Boletín Informativo» del TA.

²⁴ Una danzatrice americana di *modern dance* della compagnia di Ito Michio che venne ingaggiata dal Dipartimento di Belle Arti per creare una compagnia di danza (Tsurumi, 183-192).

La prima *modern dance* messicana *La coronela* nacque dalla collaborazione di Sano e Waldeen, con musiche di Silvestre Revueltas e Blas Galindo. Era un'epica rivoluzionaria che presentava, nelle forme della *modern dance*, l'eroina, *la coronela*, simbolo della rivoluzione, insieme a motivi popolari e a personaggi della «Posada». Secondo Alberto Dallal quest'opera può essere considerata il debutto della *modern dance* in Messico. José Gelada e Guillermina Bravo ricordano che tutti gli attori indossavano un'uniforme grigia da lavoro e accompagnavano i danzatori con il movimento meccanico di marionette o si prodigavano come assistenti di scena trasportando cartelli o accessori o impersonando elementi della scenografia (Yoshikawa, *Sano*, 290; Gelada, intervista personale, 1987). La danza ebbe un pubblico riconoscimento, tant'è vero che fu rappresentata in occasione della cerimonia di successione del presidente Avila Camacho e in seguito fu portata in tournée negli Stati Uniti²⁵.

L'anno seguente Sano mise in scena *Rebelión de los colgados*, un adattamento dal romanzo di B. Traven con il patrocinio congiunto dell'università di San Nicolás, Morelia, e del MUEW. Portò questa commedia a Querétaro per celebrare il 25° anniversario della Costituzione Messicana e anche a Morelia per il 400° anniversario della città²⁶. L'idea originale della commedia fu forse suggerita da Ludwig Renn che allora insegnava all'università di Morelia²⁷. Era arrivato in Messico da esiliato dopo aver comandato una delle Brigate internazionali della guerra civile spagnola e creò la Lega anti-nazifascista in America Latina. La commedia sceneggiava la conversazione tra due indiani Tzotzil a proposito delle dure condizioni di lavoro nelle piantagioni di caffè possedute dai coloni tedeschi di Soconuzco, probabilmente per screditare le basi sociali della propaganda nazista²⁸.

Con rapidi cambiamenti di scena, ottenuti con l'uso di riflettori e con una messinscena dinamica, con un'eccellente coreografia e un movimento di massa di più di due dozzine di attori, questo dramma politico riscosse grande successo e una favorevole accoglienza della

²⁵ *Sobre «La Coronela»* (Dallal, 267-278); G. Bravo, intervista personale, 1991.

²⁶ «El Nacional», 19 maggio 1941; 3 maggio 1942; G. Bravo, intervista personale, 1991.

²⁷ Corrispondenza tra Hanns Mayer e Ludwig Renn (Kiesling, 173, 295).

²⁸ Friedrich Schuler in *Cárdenas Revisited* esamina la natura della propaganda nazista e le attività delle SS (la cosiddetta «quinta colonna») in questo periodo in Messico. Secondo lo studioso uno degli strumenti principali fu l'attività culturale. Secondo Alfredo Zalce, pittore di sinistra e cofondatore del «Taller de Gáfica popular», che aveva collaborato alla scenografia del dramma, vi erano voci che riferivano sul fatto che i tedeschi avevano costruito «pistas de aterrizaje» a Soconuzco, Chiapas.

critica. Nel novembre Sano lo presentò in occasione della inaugurazione del nuovo auditorium del MUEW, e in seguito, all'apertura del primo congresso della confederazione latino americana dei lavoratori, su richiesta di Vicente Lombardo Toledano²⁹.

Dopo l'attacco a Pearl Harbour dell'8 dicembre 1941, le attività filo-imperiali della comunità giapponese in Messico, sotto il comando del capitano Hamanaka e del personale militare dell'ambasciata, furono sottoposte a stretta sorveglianza da parte dell'FBI.

Sano organizzò attivamente un teatro mobile agit-prop con gli studenti del Teatro delle arti. In occasione dell'incontro pubblico tenuto a Zocalo il 25 maggio del 1942 per appoggiare la dichiarazione ufficiale di guerra contro i paesi dell'Asse, Sano diresse la commedia agit-prop *Mexico de pie* sull'affondamento di navi messicane da parte di sottomarini giapponesi³⁰. Inoltre Sano e il suo gruppo montarono una tenda o teatro camion all'interno e nei dintorni di Città del Messico per offrire spettacoli con messaggi di lotta contro l'oppressione. Il giornale anti-nazista «Tiempo» riferendo dei viaggi del teatro tenda dei fratelli Herrera nello stato di Sinaloa e in altri stati del nord del paese verso la fine del 1942, suggeriva a proposito di queste iniziative, sostenute dal Fronte messicano anti-nazifascista, che anche Sano vi fosse coinvolto. L'FBI diffondeva allora la notizia che l'esercito giapponese aveva organizzato una propaganda filo-giapponese tra le popolazioni indigene di questa regione³¹.

All'inizio del 1943 Sano si dibatteva in serie difficoltà economiche e, per una qualche ragione, perse l'appoggio del MUEW, sebbene il Teatro delle arti continuasse a lavorare con un nuovo regista. A quell'epoca non aveva alcuna sovvenzione dal governo messicano, dal partito comunista o da altre fonti. È probabile che l'intervento dell'FBI contro i rifugiati di sinistra sortì qualche effetto sulla sua emarginazione³². Inoltre la nuova linea del Comintern imposta

²⁹ *Importante manifestación de Unidad nacional*, in «El Nacional», 23 novembre 1941, 1; Yoshikawa, *Shiryo*, 105.

³⁰ «El Nacional», 25 maggio 1942; Yoshikawa riporta la descrizione della scena basandosi su *El Universo Grafico* della stessa data. *Shiryo*, 107-108.

³¹ National Archives, Civil Reference Branch, RG59, «Internal affairs of Japan. Japanese activities in Latin America. 1940-1944».

³² Dopo la dichiarazione di guerra, gli immigranti giapponesi vennero concentrati a Città del Messico e a Guadalajara sotto discreta sorveglianza. Eccetto una piccola minoranza, la maggior parte di essi erano conservatori sostenitori del governo imperiale. Alcuni di essi appoggiavano attivamente lo sforzo bellico del governo imperiale. Come rifugiato politico Sano non subì restrizioni e mantenne relazioni soltanto con la minoranza anti-militarista. Nonostante ciò dall'FBI Sano era doppiamente sospettato come personaggio di sinistra e giapponese. L'FBI seguì le attività di Sano attraverso un agente locale e per mezzo di intercettazioni della corrispondenza personale tra il 1939 e il 1945. Un documento dell'FBI indi-

al partito comunista messicano influenzò probabilmente la leadership del MUEW orientata in senso comunista. Sano probabilmente aveva provocato gelosie professionali tra i nazionalisti legati al sistema di potere culturale. È anche vero che Sano non fu mai capace di amministrare le sue finanze. Dopo la rottura dei rapporti con Waldeen, suo sostenitore personale e professionale negli anni precedenti, Sano sperimentò per la prima volta nella sua vita una difficoltà reale e materiale. Separato definitivamente da sua madre, che aveva provveduto alle sue necessità ogni volta che ce ne era stato bisogno, sperimentò la reale privazione. Ne parlerà lui stesso in seguito e i suoi stessi studenti di quei giorni lo confermano³³.

Fu un'esperienza di fondamentale importanza per Sano che contribuì al suo progressivo identificarsi con l'infaticabile, ma povero, popolo messicano di lavoratori, perché anch'egli restò esposto ai bisogni della vita di ogni giorno. Fino ad allora i suoi problemi erano stati sostanzialmente di natura politica o artistica e non aveva mai sperimentato in prima persona i bisogni reali. Da tutte le testimonianze si deduce che aveva sempre rincorso le soddisfazioni materiali³⁴. Quando si rese conto che avrebbe potuto vivere senza le comodità materiali, forse cominciò a diventare fiducioso nella sua capacità di sopravvivere da solo in Messico.

Sano iniziò a insegnare ad attori di cinema e collaborò come consulente ad adattamenti e a regie cinematografiche³⁵ per guadagnarsi da vivere: ciononostante continuò a insegnare teatro a nuovi studenti e a organizzare nuovi spettacoli. Il rigore delle lezioni aumentò e Sano pretendeva dai suoi artisti una devozione totale al teatro³⁶. Sano e il suo gruppo allestirono numerosi spettacoli all'aperto in città e nei villaggi intorno alla capitale, incluse Toluca, Puebla e Iztapalapa con nuove opere come *L'Ispezzore generale* di Gogol', *La luna è calata* di John Steinbeck e *Invasione* di Rafael Vil-

ca che vennero adottate misure contro L. Renn accusato di essere un nazista della «quinta colonna». Ci fu un'accusa dello stesso tipo da parte dell'FBI contro Sano («Sano, Seki files». National Archives).

³³ Interviste personali con Gelada, R. Fuentes, L. Bravo; Sano amava raccontare che mangiava per giorni e giorni soltanto banane e che arrostita topi insieme ai suoi affamati studenti. È difficile poter verificare questi fatti. Ma è l'aneddoto stesso che illustra la situazione di estrema difficoltà di Sano.

³⁴ Waldeen, Hijikata Umeko, che aveva vissuto nel medesimo dipartimento a Mosca, e i suoi studenti degli ultimi anni, sono tutti concordi.

³⁵ Tra i suoi studenti in quegli anni c'erano Ricardo Montalban, Pedro Armendariz, Miroslava e altri che in seguito si distinsero nel campo cinematografico e televisivo. Stabili inoltre legami con Emilio (Indio) Fernández e Mario Moreno (Cantinflas) che in seguito gli fornirono protezione ed appoggio.

³⁶ Un buon resoconto delle sue lezioni è stato pubblicato da Adolfo Ballano Bueno, in «Hoy», gennaio 1946.

lega e José Gelada³⁷. Riferendosi alla tradizione *carpa*, Sano insisteva sull'importanza del teatro mobile in Messico per creare un autentico teatro popolare. Ripeteva questa idea continuamente³⁸.

Nelle condizioni di una militanza politica ridimensionata, specialmente dopo il 1947, il principale interesse di Sano si spostò da compiti immediatamente politici a riflessioni più profonde sulle cause dell'oppressione umana. Alla fine della guerra Sano era già fortemente coinvolto nella realtà messicana e iniziò a interessarsi all'allestimento di drammi sociali e sociopsicologici al fine di emancipare il popolo messicano. Tuttavia per tutta la sua vita fu convinto che il teatro aveva una funzione sociale. Incoraggiò efficacemente e seguì con interesse e con partecipazione gli sforzi dei suoi allievi e collaboratori più vicini, come Lola Bravo, José Gelada, Jebert Darién, Fernando Terrazas di Chihuahua, Emilio Obregón (che andò in Venezuela per fondare un'accademia teatrale), Virgilio Mariel, Rodolfo Valencia e altri che organizzarono gruppi di teatro amatoriale di operai e impiegati. Altri come Marco Antonio Montero e Soledad Ruiz negli anni Cinquanta parteciparono all'esperienza del teatro di diffusione rurale del magazzino CONASUPO promossa da Eraclio Zepeda. Felipe Santander, un autore di teatro di argomento contadino, riconosce l'influenza di Sano³⁹. Oggi, Maria Alicia Martínez Medrano, un'allieva di Virgilio Mariel e una degli ultimi allievi di Sano, dirige il movimento dei laboratori di teatro popolare (Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena e altri) secondo la tradizione di Sano (Tanaka, LTCl).

Conclusioni

Sano arrivò in Messico costretto dalle circostanze. Oggettivamente rimanevano ben pochi posti al mondo per lui o per il suo teatro. Tuttavia accettò le circostanze con spirito di intraprendenza e arrivò nel paese con la missione di organizzare il movimento teatrale anti-nazifascista. Attraverso le esperienze delle attività anti-na-

³⁷ Ricardo Fuentes, intervista personale, gennaio 1992; Fernando Benitez, *La Cultura en México*, in «Novedades», 10 giugno 1945.

³⁸ Nel 1952 egli sosteneva, d'accordo con Dagoberto Guillaumin, uno dei suoi allievi, che era necessario fare buoni spettacoli includendo quei classici recuperati dalla tradizione *carpa* che erano accessibili al popolo. *Carpa popular para el teatro de categoría*, in «El Nacional», 29 agosto 1952.

³⁹ Interviste personali. María Alicia Martínez Medrano diede il nome di Sano ad uno degli spazi teatrali del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena a Tabasco. Felipe Santander fece lo stesso per la sua scuola teatrale a Cuernavaca.

zifasciste in Europa e negli Stati Uniti, seguendo le strategie del Fronte popolare, poté contare sull'appoggio offerto ai rifugiati e agli artisti di sinistra degli Stati Uniti e del Messico.

In Messico organizzò ben presto attività di teatro politico. Il training che richiedeva ai partecipanti era vigoroso come qualsiasi altro metodo di scuola teatrale. Non lesinò mai gli sforzi per ottenere un'alta qualità di teatro popolare, politico o sociale.

Sano fu tanto generoso quanto esigente nel trasmettere le risorse teatrali che aveva accumulato. Diffuse sempre tutte le conoscenze che possedeva anche quando non ottenne una risposta positiva immediata. Tuttavia, alcuni uomini di teatro lo accolsero sempre entusiasticamente ovunque insegnasse teatro o allestisse uno spettacolo. Costoro, grazie alla loro devozione all'ideale di un teatro impegnato, trovarono una propria autonoma strada per continuare la sua tradizione⁴⁰.

Sano avrebbe potuto allestire un numero maggiore di spettacoli se fosse tornato in Giappone accettando le proposte che gli venivano rivolte con insistenza dai numerosi amici laggiù: invece fu il teatro latino-americano lo spazio che scelse per le sue creazioni. La chiave per comprendere i motivi per i quali Sano scelse l'America Latina può essere rintracciata nelle sue esperienze durante i primi anni in Messico. La generosità con la quale la gente accolse lui e gli altri rifugiati e la devozione dei suoi studenti nei suoi anni di quasi miseria furono i motivi che determinarono la decisione di Sano di stabilirsi in Messico e di condividere la propria creatività con quel popolo.

Traduzione di Roberto Ciancarelli

Opere citate

Azar, Héctor, *Funciones teatrales*, México, SEP/CADAC, 1982; Brun, Josefina, *Ignacio Retes, 40 años en escena*, in «Escenica», 6-7 (1984), pp. 20-32; 8 (1984), pp. 12-25; 9 (1984), pp. 38-49; Dallal, Alberto, *El nacionalismo prolongado: el movimiento mexicano de danza moderna 1940-1955*, in «La danza en situación», México, Gernika, 1985, pp. 221-278; «Escenario de dos mundos», Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988; Estrada, Gerardo R., *Veinticinco años de Héctor Azar en el teatro mexica-*

⁴⁰ Ciò che mi ha maggiormente colpito mentre intervistavo gli uomini di teatro messicani e di altri posti era che tutte queste persone reagivano in maniera particolare non appena sentivano pronunciare il suo nome. Quasi tutti non avevano esitazione a definirlo il maestro che li aveva spinti a dedicare un impegno totale nel teatro.

no, in «La Cabra», 3a ser. 15 (1979), pp. 2-8; *Frente a frente*, México, LEAR, 1934-1937; Fujita, Fujio, *Sano Seki kenkyu*, in «Higeki kigeki», 1 (1981), pp. 86-92; 3 (1981), pp. 76-82; 4 (1981), pp. 84-92; Fujita, Fujio, *Biba eru teatoro*, Tokyo, Oriijin shuppan, 1988; Fukasaku, Mitsusada, *Sano Seki, Higeki no senkakusha*, «Dokumento nihonjin», Tokyo, Gakugei-shoin, 1969, vol. 2; Fukasaku, Mitsusada, *Mekishiko no subete*, Tokyo, Kadokawa, 1967, pp. 42-51; Hijikata, Umeko, *Hijikata Umeko jiden*, Tokyo, Hayakawa-shobo, 1976; Hijikata, Yoshi, *Nasuno yobanashi*, Tokyo, Kappa shobo, 1947; Kiessling, Wolfgang, *Bruchken nach Mexiko: Traditionen einer Freundschaft*, Berlin, Dietz Verlag, 1989; Kurabayashi, Seiichiro, *Shingeki nendaiki. Senzenben*, Tokyo, Hakusui-sha, 1972; «Lux», organo del MUEW, dicembre 1939-dicembre 1941; Martínez Medrano, María Alicia, *Antecedentes*, in «Tramoya», 14-15 (1988), pp. 93-94; Matsumoto, Kappei, *Hachigatsu ni kanpai*, Tokyo, Kooryuusha, 1986; Matsumoto, Kappei, *Nihon shakaishugi engekishi. Meiji Taisho-ben*, Tokyo, Chikuma, 1975; Matsumoto, Kappei, *Shingeki seikatsu booboo gojunen. 28. Mosuko no Hijikata Yoshi to Sano Seki*, in «Komedian», 1 (1981); Naimusho, Keihokyoku, *Hijikata Yoshi no katsudo jokyo*, in «Showa juroku nenchu ni okeru shakaiundo no jokyo», Tokyo, Naimusho Keihokyoku, 1942, pp. 443-450; «The New Masses», New York, agosto 1931-aprile 1939; Nichiboku Kyokai, *Nichiboku koryushi*, Tokyo, PMC shuppan, 1989; Okamura, Haruhiko, *Eru guran aruchisuta komunisuta ekusupaturiado en mehiko Seki Sano*, in «Shiso no kagaku», luglio 1978, pp. 36-47; Okamura, Haruhiko, *Mekishiko engeki ni okeru Sano Seki*, in «Asahi», Tokyo, 1983; Sano, Seki, *Apuntes de un director teatral*, in AA.VV., *Teoría y praxis en el teatro en México*, a cura di Sergio Jiménez-Edgar Ceballos, México, Gaceta, 1982; Sano, Seki, *My People Can not Forever be Blinded*, in «China Today», ottobre 1938; Sano, Seki, *On the Collaboration of the Professional Revolutionary Theatre and the Workers' and Peasants' Mass Amateur Theatres in Japan*, in «The International Theatre. Bulletin of the International Olympiad of the Revolutionary Non-Professional Theatres», 4 (1933), pp. 14-20; Sano, Seki e Yoshi Hijikata, *Geijutsu wa minshu no monoda*, Mosca, International Worker's Publisher, 1935; Schuler, Friedrich, *Cárdenas Revisited*, Chicago, University of Chicago, 1990; «TAC magazine», novembre 1938; Tanaka, Michiko, *Seki Sano: investigador teatral. Experiencias con Meyerhold y el teatro ruso-soviético de las 1920 y 1930*, relazione presentata al «Cuarto Encuentro Nacional de Investigadores Teatrales», Guadalajara, 3-5 dicembre 1992, in «El Tiempo», México D.F., 1942-1946; Tsurumi, Shunsuke, *Sano Seki no koto*, in «Guadalupe no seibo», Tokyo, Chikuma shobo, 1976, pp. 183-192; Yoneda, Karl, *Gambatte*, Los Angeles, California UP, 1987; Yoshikawa, Emiko, *Macstutoro Seki Sano no deshitachi ni kiku*, in «Higeki kigeki», 352, 2 (Tokyo 1980), pp. 66-68; Yoshikawa, Emiko, *El magisterio latinoamericano de Seki Sano*, in «Escenario de dos mundos», Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 95-100; Yoshikawa, Emiko, *Sano Seki to el Teatro de las Artes*, in «Waseda Daigaku Bungaku Kiyō», (Tokyo 1982), pp. 285-294; Yoshikawa, Emiko, *Shiryo mekishiko jidai no Sano Seki*, in «Engekigaku», 24 (Tokyo 1983), pp. 99-114.

Raccolte di manoscritti citate

American Civil Liberties Union Collection, Princeton University, Princeton; Basilov (Raccolta), TSGALI, Mosca; Erwin Piscator (Raccolta), Morris Library Special Collections, University of Southern Illinois, Carbondale; GOSTIM (Raccolta), TSGALI, Mosca; Mejerchol'd (Raccolta), TSGALI, Mosca; Podolsky (Raccolta), TSGALI, Mosca; Sano, Seki (Ritagli stampa), New York City Library for Performing Arts; Sano, Seki (Archivio) G59, Civil Reference Branch, National Archive, Washington; Sano, Seki (fogli), Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, México D.F.; Tamayo, Rufino, Corrispondenza con Celestino Gorostiza, marzo 1939; Yoneda, Karl (Raccolta), Research Library Special Collections, University of California in Los Angeles.

Film citati

Aerograd, diretto da Aleksandr Dovzhenko, Ukrainfilm, Frontier Films, 1935; *Crisis*, diretto da Herbert Kline, Frontier Films, marzo 1939.

Interviste e corrispondenze citate

Azar, Héctor, intervista personale, aprile 1991; Bravo, Guillermina, intervista personale, gennaio 1992; Bravo, Lola, intervista personale, luglio 1992; Chavez Morado, José e Olga Kosta, intervista personale, 1987; Flores, Marco Antonio, intervista personale, 1989; Gelada, José, intervista personale, 1987; Ley-Piscator, Maria, intervista personale, maggio 1992; Martinez Verdugo, Arnoldo, intervista personale, 1987; Nosaka, Sanzo, corrispondenza, agosto 1989; Retes, Ignacio, intervista personale, 1981; Ruiz, Soledad, interviste personali, 1986; Santander, Felipe, intervista personale, gennaio 1993; Senda, Koreya, intervista personale, marzo 1992; Valencia, Rodolfo, interviste personali, 1981; Zepeda, Eraclio, intervista personale 1991; Zalce, Alfredo, intervista personale, dicembre 1992.