

Maki Isaka Morinaga

IL DILEMMA DI OSANAI KAORU.
«AMATORISMO DEI PROFESSIONISTI»
NEL TEATRO GIAPPONESE MODERNO*

Nel novembre del 1909, Osanai Kaoru rese celebre il suo Jiyū Gekijō (Teatro Libero) a Tokyo, con la messinscena del *John Gabriel Borkman* di Henrik Ibsen. Secondo alcuni critici, lo spettacolo fu un «lampo abbagliante» e «la prima rappresentazione in assoluto che mi abbia permesso di sentire il dramma e non vedere gli attori»; esso fu «talmente nuovo da non avere precedenti negli ambienti teatrali» («Kabuki» 1910: 47, 50, 53). La sua importanza derivava dalla sua novità. Secondo lo stesso Osanai, «questo progetto del Teatro Libero [...] porterà a una nuova terra, una nuova terra [per un nuovo teatro...] che non sarà danneggiata dal veleno teatrale [oggi esistente]» (1964, I: 103). Le recensioni dicono che vi riuscì. In aggiunta a ciò, l'impulso che stava dietro la creazione di quello che Osanai chiamò *atarashī shibai* (nuovo teatro) fu condiviso da molti dei suoi contemporanei (Kano 2001).

Sebbene quel che venne definito «nuovo» non fosse privo di legami con il passato, come vedremo fra breve, tale movimento portò alla costituzione non solo del Teatro Libero, ma anche di molti nuovi gruppi di teatro, tra i quali il Bungei Kyōkai (Società Letteraria), fondato nel 1906 da Tsubouchi Shōyō; il Geijutsu-za (Teatro d'Arte), fondato nel 1913 da Shimamura Hōgetsu; e lo Tsukiji Shōgekijō (Piccolo Teatro Tsukiji), fondato nel 1924 da Osanai e Hijikata Yoshi. A posteriori, possiamo osservare che la fondazione del Teatro Libero, insieme a quella della Società Letteraria, segnarono nella storia del teatro giapponese la nascita di un genere teatrale: lo *shingeki* (Nuovo Teatro).

Questo «nuovo» Teatro Libero, tuttavia, non era senza legami

* Nella traduzione abbiamo preferito utilizzare, invece che «dilettante» e derivati, i termini derivati da «amateur», per le considerazioni esposte nel saggio *Amatorialità* pubblicato in questo stesso Annale [N.d.T.].

col passato. Molti attori della messinscena del *John Gabriel Borkman* erano attori Kabuki professionisti, compreso Ichikawa Enjaku, un giovane *onnagata* più tardi conosciuto come Shōchō II («*onnagata*» è un termine del teatro Kabuki che indica attori maschi che interpretano ruoli femminili). Il che comporta alcune significative considerazioni: innanzi tutto, il fatto che fosse proprio il Kabuki ciò che Osanai associava a quel che chiamava il «veleno teatrale esistente». Come spiegherò, furono le caratteristiche del Kabuki – dalla drammaturgia centrata sugli attori allo stile rappresentativo altamente stilizzato e formalizzato, fino al carattere commerciale – che egli voleva superare. Un intendimento che non riguardò soltanto Osanai, ma fu importante per l'intero movimento *shingeki*. Erano numerosi coloro che, nella fase iniziale del moderno teatro giapponese, volevano creare un nuovo teatro riformando il Kabuki¹.

Ai tempi di Osanai, il Kabuki era chiamato *kyūgeki*, «vecchio teatro». L'ovvio contrasto – vecchio teatro da una parte, nuovo teatro dall'altra – rivela che il Kabuki e lo *shingeki* si definivano attraverso la loro differenza. Più precisamente, lo *shingeki* definiva se stesso come «ciò che non è Kabuki».

Nonostante tutto questo, il *John Gabriel Borkman* vide in scena l'attore Kabuki Ichikawa Sadanji II insieme ai membri della sua compagnia. Per essere ancora più precisi, nessuno degli attori tentò di convertire la propria specializzazione dal Kabuki allo *shingeki*. Sandanji, per esempio, che recitò *Borkman*, nel novembre del 1909 stava contemporaneamente rappresentando tre spettacoli Kabuki (Ōzasa 1985: 103).

Che gli attori fossero dei professionisti è indice di un ulteriore, significativo aspetto della questione. Il movimento *shingeki* fu avviato da persone esterne all'ambiente teatrale dei professionisti. Fino a quel momento, i professionisti avevano monopolizzato l'industria del teatro giapponese; coloro che diedero inizio allo *shingeki*, invece, lo definirono come un «nuovo teatro», qualcosa che da quei professionisti non poteva essere realizzato. In virtù di ciò, gli attori amatoriali ebbero un ruolo indispensabile, epocale (Ōzasa 1985: 23).

A dir il vero, le due organizzazioni che alzarono il sipario dello

¹ Fra gli esempi, Mori Ōgai e Shōyō. David G. Goodman ritiene che Osanai, prima del coinvolgimento nello *shingeki*, abbia fatto parte del suo «partito» (1988: 5). Quando introdotti per la prima volta, tutti i nomi giapponesi sono secondo l'uso giapponese: cognome, seguito dal nome proprio. Nei riferimenti successivi, è usato il cognome. Nei casi d'attori famosi, invece del cognome viene usato il nome d'arte.

shingeki espressero visioni contrastanti riguardo agli amatori: la Società Letteraria cercò di formarli, mentre il Teatro Libero provò, per dirla con Osanai, a «trasformare attori professionisti in amatori» (1964, I: 102).

L'intraprendente uso di attori Kabuki nello *shingeki*, da parte di Osanai, è un fatto ben noto negli studi del teatro moderno giapponese, ma è stato scarsamente analizzato. Una teoria è che Osanai volesse aiutare i suoi amici Kabuki (Matsumoto 1980: 981-89). Altri parlano di un gioco di prestigio poco convincente (Ozaki 1965: 6; Ōzasa 1985: 102). Altri ancora, di un personale difetto di Osanai: la sua tendenza a contraddirsi (Kubo 1962: 173-74). Nelle sue «contraddizioni», tuttavia, mi sembra appaiano questioni molto più importanti e radicali che non una propensione all'eccentricità o un semplice limite.

Seppur estrema, infatti, la proposta che Osanai fa di un «amatorismo dei professionisti» è prova delle tensioni epistemologiche che la modernità produsse nel teatro moderno giapponese e, per estensione, nel Giappone moderno. La logica che lo *shingeki* fece propria – vale a dire la modernità – contrastava con un'altra logica, radicata nel teatro giapponese fino ad allora: l'esoterismo. Le contraddizioni di Osanai, quindi, sono manifestazione di tensioni epistemologiche: come egli si rapportò, o mancò di rapportarsi, a due diverse modalità di conoscenza. Analizzando la presunta «contraddittorietà» di Osanai, si può mettere in luce in che modo la modernità contrastò una forma di conoscenza presente nel teatro giapponese.

«*Trasformare un professionista in un amatore*»

Benché quel che Osanai diceva fosse in genere suscettibile di critiche e vulnerabile, il suo famoso slogan «trasformeremo attori professionisti in amatori» risulta particolarmente poco fondato sui fatti. Ozaki Hirotsugu lo giudica come «un corto circuito logico, per il quale Osanai si sottrae alla realtà concreta dell'impresa teatrale» (1965: 6). Ōzasa Yoshio è più solidale: «[Trasformare attori professionisti] “in amatori” significava solamente che [gli attori professionisti] si lavassero dalla patina degli attori Kabuki» (1985: 102). Ammesso ciò, non è chiaro perché Osanai abbia avuto bisogno di collaborare con attori Kabuki nello *shingeki*, che egli definì come «ciò che non è Kabuki» (1965, II: 49).

C'è in concreto una relazione elusiva fra quanto Osanai fa e quanto dice; molti studi lo hanno evidenziato. Per esempio: come

può Osanai collaborare con attori Kabuki, cioè i professionisti del teatro commerciale, per creare, in Giappone, una versione del più recente movimento del teatro occidentale moderno, chiamato il movimento del teatro libero, che dichiara di essere anti-commerciale? Come può giustificare l'uso di un *onnagata* quando il teatro moderno si basa sul naturalismo? Come si permette di ricoprire di ingiurie il Teatro d'Arte di Hōgetsu per il fatto di guadagnare soldi, come vedremo, quando egli stesso manteneva rapporti con la compagnia Shōchiku, che costituiva, di fatto, il nuovo monopolio emergente dell'industria teatrale? Sulla base degli studi esistenti, Osanai appare troppo legato agli attori professionisti per poter proporre l'amatore ideale e, tanto più, per essere legittimato a criticare i veri amatori, come gli attori del Teatro d'Arte (Ōzasa 1985; Sugai 1964, I; 1965, III; 1968, V; 1997a; 1997b).

Curiosamente, Osanai ammette apertamente i suoi legami senza trovarli problematici (1964, I: 35-65).

Il suo proclama di «trasformare attori professionisti in amatori» è stato attribuito in modo semplicistico allo scarto tra parola e azione. Nondimeno, per quanto non persuasivo, a me lo slogan pare di fondamentale importanza.

Egli sostiene che il suo progetto di «trasformare professionisti in amatori» non deve porsi in contrasto con altri che praticano lo *shingeki* «con il progetto di addestrare degli amatori alla recitazione». Sostiene inoltre di non aver avuto altra scelta oltre la collaborazione con la compagnia Kabuki di Sadanji, perché «il Teatro Libero è il risultato dalla mia amicizia d'infanzia con Sadanji» (1964, I: 102; 1965, II: 112). Ben considerando la natura provocatoria della proposta, però, una tale spiegazione non si regge. Oltretutto, il paradossale concetto di «amatore professionista» non riguarda solo la fase in cui si legò al Teatro Libero, ma la sua intera carriera (quando, fondando il Piccolo Teatro Tsukiji, Osanai invitò di nuovo Sadanji a unirsi alla nuova compagnia, anche se poi Sadanji declinò l'offerta [Ōzasa 1986: 410]).

A prima vista, ciò sembrerebbe riportarci alla proverbiale incoerenza fra le parole e le azioni di Osanai. Ritengo, tuttavia, che il paradosso abbia un peso teorico radicale, seppure ambiguo.

L'inclinazione di Osanai per gli amatori professionisti ci può effettivamente aiutare a capire la nascita dell'amatorismo teatrale in Giappone.

Il valore epocale dei praticanti amatoriali dello *shingeki* non dipende, peraltro, dal fatto che fossero i primi amatori nella storia del

teatro giapponese, come suggerisce Ōzasa. Prima della seconda metà del XIX secolo, infatti, c'erano già stati attori amatoriali, come gli attori Kabuki di paese, e i dilettanti di città, descritti vividamente in *Kakusha hyōbanki* di Shikitei Sanba (Audience Review, 1811) (Shikitei 1973; vedi anche Walthall 1984). Ciò che è importante si riscontra piuttosto in ciò che venne attribuito agli attori amatoriali: l'«amatorialità», cioè la negazione delle istituzioni dominanti e dei loro sistemi di valore. L'amatorismo è di grande importanza perché un amatore può essere un portatore non intenzionale di conoscenza. Vale a dire che «la conoscenza può esistere di per sé, indipendentemente da chi ne è il portatore». La nascita dell'amatorismo, codificata nel proposito di Osanai, attiene a una modalità di conoscenza fondamentalmente nuova per il teatro giapponese.

Questioni in gioco: implicazioni di «amatorialità»

Il paradosso di Osanai è degno di nota perché separa esplicitamente l'«amatorialità» dagli amatori, definiti, nel lessico giapponese, come coloro che mancano di tecnica ed esperienza e che non hanno pertanto la possibilità di guadagnare. Al contrario, Osanai propone che gli amatori veri e propri e l'amatorialità non siano necessariamente collegati. Solo a partire da questa posizione può riconoscere una potenziale amatorialità in Sadanji che era, indiscutibilmente, un attore Kabuki professionista.

Ricapitolando: l'amatorialità non è considerata prerogativa degli amatori. Non qualsiasi amatore pratica l'amatorialità. Di converso, è possibile che la pratichino dei professionisti.

Il proposito paradossale di «trasformare un professionista in un amatore» è basato sulla premessa non dichiarata che un amatore non è necessariamente più predisposto all'amatorialità di quanto possa esserlo un professionista. Secondo il punto di vista che distingue l'«amatorialità» da un amatore, non è dunque per sbaglio che Sadanji non si sia trasformato in amatore.

Una simile impostazione è teoricamente efficace per due ragioni.

Prima: l'amatorialità non è un attributo dell'amatore per definizione. Benché concomitante con un nuovo tipo di teatro, benché quest'ultimo sia nato da attori amatoriali al volgere del secolo, in teoria non si può dare per scontato che fra le due cose esista una relazione vincolante. Diversamente, l'amatorialità sarebbe da attribuirsi agli amatori che precedettero l'amatore dei tempi moderni.

Seconda: non solo è possibile, ma anche in qualche caso auspicabile, richiedere amatorialità a un professionista. Come mai è possibile che l'amatorialità sia separata da un amatore? Perché ha la possibilità di guadagnare tramite la propria pratica. L'amatorialità, che prima ho definito come la negazione delle istituzioni dominanti e dei sistemi di valore, definisce i suoi praticanti come coloro che non appartengono all'establishment, coloro che ne sono al di fuori. E come outsider non si possono aspettare un ritorno in denaro dal sistema economico istituzionalizzato.

Finché persegue l'amatorialità, lo *shingeki* garantisce a stento un introito ai suoi praticanti. Per dirla con le parole di Osanai, «non si può far soldi perseguendo l'arte» (1964, I). Ma allora, non avrebbero dovuto essere proprio gli attori Kabuki professionisti, con la loro stabilità economica, piuttosto che i puri e semplici attori amatoriali, a poter aderire con relativa facilità a questo principio?

Osanai spesso accusa il Teatro d'Arte di Hōgetsu di guadagnare con *Resurrezione*², mentre gli attori del Teatro Libero non contavano sugli incassi del *John Gabriel Borkman* – essi si procuravano i propri proventi dal Kabuki.

Significativamente, il rifiuto del sistema costituito equivale a non considerare il proprio pubblico come coloro che acquistano i biglietti. La dicotomia «l'establishment contro le masse» non regge, in questo contesto. Il sistema del teatro Kabuki, già nell'era Edo (1600-1867), aveva una solida struttura di mercato costruita sull'economia, e rimase invariato all'inizio del ventesimo secolo. Il pubblico comune continuò a supportare il Kabuki, non lo *shingeki*, con l'acquisto dei biglietti. Osanai stesso ammette che «di questi tempi il vecchio teatro [cioè il Kabuki] è il più popolare in questo Paese» (1964, I: 39).

È necessario ricordare che a quel tempo, in Giappone, il teatro moderno occidentalizzato era un progetto sperimentale e non era sorto rispondendo a una domanda del pubblico. La definizione che Osanai dà dell'audience dello *shingeki*, infatti, è in linea con questo status quo: coloro che studiano e comprendono il progetto d'un laboratorio assistendo al suo work in progress presentato sul palcoscenico (1964, I: 105, 256-57). Con ogni probabilità ciò riflette un con-

² Nel 1914, il Teatro d'Arte mise in scena un adattamento di *Resurrezione* di Tolstoj. Questo spettacolo non fu solo acclamato dalla critica, ma ebbe anche un grande successo di pubblico e *La canzone di Katiuscia* divenne di moda (Ōzasa 1985: 146-49; Ortolani 1995: 247-48). Per la critica di Osanai a questo *shingeki* popolare, vedi Osanai (1964, I: 37, 56, 79-80).

petto di teatro dove quel che ci si aspetta dal pubblico, semplicemente, è che «sbirci» attraverso la quarta parete un accadimento naturale sul palco. Osanai, quindi, non s'aspettava che il pubblico aiutasse finanziariamente lo *shingeki*; piuttosto, desiderava che lo *shingeki* fosse in grado di cercarsi mecenati che l'appoggiassero (1964, I: 63-64, 256). A questo riguardo assume peso una sua annotazione: «Originariamente il movimento *shingeki* fu iniziato da coloro che non potevano fare teatro popolare» (1964, I: 56).

È chiaro allora che Osanai ignorava le questioni economiche del teatro, cosa che gli studi su di lui hanno spesso criticato (vedi Ōzasa 1985: 147-48, 153; 1986: 376, 563-84; Kubo 1962: 172-74; Sugai 1965, III: 360-61). È piuttosto significativo che nel saggio intitolato *Engeki no jissaiika to shite* (Sulla mia competenza d'uomo di teatro, 1928), Osanai menzioni tecnica/esperienza e docilità come elementi necessari per un attore amatoriale (1965, II: 112-13), ma non faccia riferimento all'aspetto economico, l'altro criterio con cui si definisce abitualmente un amatore in Giappone. In questo saggio egli asserisce di essere un uomo di teatro in opposizione all'esserne solo un teorico; nondimeno egli trascura completamente la questione economica, che dovrebbe essere pertinente sia al teatro che agli amatori (tornerò sulla questione della docilità più tardi).

A favore di Osanai, o in sua difesa, si può dire che egli, in realtà, sa benissimo che il teatro ha dei costi, e li sa elencare:

Faccio molta attenzione alle spese. Penso persino di non usare alcuna scenografia [...]. Voglio iniziare con costumi che costino poco. E possiamo anche risparmiare una grossa quantità di denaro se non rimaniamo legati alla stravagante idea che «i capelli rossi [cioè le parrucche dai capelli rossi] siano obbligatori per il teatro occidentale». Cosa c'è che non va nei capelli neri? La lingua è comunque giapponese. Gli accessori sono spesso quel che costa di più [...] [1964, I: 101].

Inoltre, da «artista coscienzioso assai attento a una povertà dignitosa», Osanai scaglia fulmini contro quegli uomini di teatro che vogliono guadagnare:

Naturalmente il teatro costa denaro. Il denaro viene per primo. Anch'io lo so. Con un lavoro onesto, tuttavia, si possono guadagnare i soldi necessari a una vita onesta. Con l'arte pura, si possono guadagnare i soldi necessari all'arte pura. Qualcuno potrebbe ridere di me, e dire che è un sogno. Ma io non riesco a credere altrimenti. Naturalmente prima di raggiungere quello

stadio devi sopportare una vita solo a pane e acqua. Ma alla fine ci riuscirai. Di sicuro ci riuscirai.

Se non riesci a credere in questo non dovresti iniziare a occuparti di arte. Faresti meglio a smettere di fare arte e fare solamente soldi. Questo è molto più onesto. Molto più serio.

Un modo simile di intendere la dimensione economica del teatro è decisamente superficiale, poiché privo di qualsiasi preoccupazione – o addirittura consapevolezza – circa il guadagnarsi da vivere. In *Shingeki fukkō no tameni* (Sull'interesse per la rinascita del Nuovo Teatro, 1917-1918), che racchiude le ultime citazioni, Osanai critica Hōgetsu e il suo Teatro d'Arte (1964, I: 35-65)³. Ma Osanai non si assunse mai la responsabilità economica della sua compagnia, a differenza di Hōgetsu, che prese su di sé l'onere del suo gruppo (Ōzasa 1985: 148).

Il Teatro d'Arte era uno dei tre gruppi derivati dalla lotta interna alla Società Letteraria di Shōyō.

Gli attori affiliati alla Società Letteraria erano, diversamente dagli attori del Teatro Libero, amatori totali che dipendevano finanziariamente dalle ricchezze di Shōyō. Nel 1911, la Società Letteraria iniziò a pagare un salario annuale di 100 yen a quindici diplomati della sua scuola. Quando la Società Letteraria si dissolse, nel 1913, tre quarti del patrimonio immobiliare di Shōyō erano già stati utilizzati per le attività dell'associazione (Ōzasa 1985: 83-91)⁴. Fu dunque im-

³ Un altro esempio è *Ikeru shikabane* ni tsuite no rongi di Osanai, pubblicato nel 1919. Questo saggio in quattro parti è essenzialmente una critica al vetriolo contro *Il cadavere vivente* che il Teatro d'Arte rappresentò per una settimana nel 1917. Osanai afferma che il Teatro d'Arte aveva distrutto la poesia del dramma. Le sue parole sono spietate, e finiscono con la seguente «implorazione» a Hōgetsu: «Se proprio non potete accettare ciò che ho scritto, vi prego di non mettere più mano a capolavori occidentali. Ci sono tonnellate di testi drammatici, sia in Occidente che in Giappone, che non soffrono anche se vengono mutati, e che possono farvi fare denaro. Vi prego, usate quelli» (1964, I: 83).

⁴ Ōzasa afferma che il pagamento di un salario rese professionisti i quindici alunni che frequentarono la scuola affiliata alla Società Letteraria al suo primo anno (1909). Fra di essi, Matsui Sumako ottenne un successo eccezionale. Nel settembre 1911, la Società Letteraria tenne la prima performance nella quale Matsui si guadagnò popolarità. La sua Nora di *Casa di bambola* fu tanto acclamata che la Società Letteraria dovette cambiare il programma successivo di novembre, sostituendo a *Otello* l'opera di Ibsen. Ōzasa afferma che il successo di Matsui fu una grande sorpresa per lo stesso Shōyō, il quale mai si sarebbe aspettato che un «amatore integrale» (come Matsui) potesse trasformarsi in un tale «patrimonio artistico» dopo solo due anni di addestramento (1985: 87).

possibile, per Hōgetsu, aspettarsi che gli attori che si schierarono dalla sua parte nella lotta interna avessero una qualche stabilità economica.

Non fu però durante la fase del Teatro Libero, ma nel periodo del gruppo successivo (il Piccolo Teatro Tsukiji), che l'ignoranza delle faccende finanziarie da parte di Osanai divenne un limite. Nel 1927, finì per trovarsi in una situazione analoga a quella di Hōgetsu, quando Hijikata Yoshi, il facoltoso co-fondatore del Piccolo Teatro Tsukiji, non fu più in grado di finanziare la compagnia. Il gruppo aveva vissuto interamente del patrimonio di Hijikata; quando si esaurì, il gruppo si scontrò immediatamente con le difficoltà. Per la prima volta nella sua carriera teatrale, Osanai dovette affrontare ciò che Hōgetsu andava affrontando da tempo. Non dovette trovare una soluzione al problema: Osanai morì nel 1928.

In breve, è dovuto a una «fortunata coincidenza» il fatto che Osanai non abbia dovuto affrontare difficoltà economiche per quasi tutta la sua carriera teatrale (Kubo 1962: 172-74), e che abbia così potuto criticare senza remore i tentativi di far soldi di Hōgetsu e del suo Teatro d'Arte.

Matsui Sumako, la star del gruppo, fu facile bersaglio di una critica siffatta (1964, I: 37, 56, 79-80), perché aveva contribuito grandemente agli incassi del Teatro d'Arte – «aveva fatto i quattrini» per dirla con Osanai – cantando, ad esempio, una canzone popolarissima come *La canzone di Katuscia* nello spettacolo del 1914, *Resurrezione*. Shōchō invece, *onnagata* del *John Gabriel Borkman*, l'equivalente di Matsui nel Teatro Libero, fu risparmiato dal cantare canzoni popolari per compiacere il pubblico di massa, e Osanai vorrebbe farci credere che ciò dipese dalla natura puramente artistica del Teatro Libero. Direi, piuttosto, che ciò dipendeva soltanto dal fatto che gli attori del Teatro Libero potevano pensare solo all'«amatorialità», perché non dovevano preoccuparsi della vendita di biglietti. Erano, infatti, professionisti nell'altro regno, cioè il circuito del Kabuki. Shōchō dovette contribuire agli incassi, nel mondo del Kabuki, tanto quanto Matsui fece per il Teatro d'Arte.

Abbiamo fin qui visto che la proposta paradossale di Osanai di «trasformare un professionista in un amatore» separa l'amatorialità dagli amatori, che sono identificati per la loro mancanza di tecnica/esperienza e di potenziale guadagno. L'amatorialità non è certamente un attributo dell'amatore per definizione. Inoltre, viste le considerazioni di ordine finanziario sul teatro, non solo è possibile, ma anzi

preferibile, richiedere l'amatorialità a un professionista. Cosa dovremmo ricavare da tutto ciò?

In modo del tutto ovvio, il concetto di amatorialità – la negazione delle istituzioni e dei sistemi di valore costituiti – destituisce apertamente una certa mentalità che privilegia i professionisti già affermati («predecessori»). Per quanto concerne coloro che fanno parte del sistema economico esistente, ciò significa un rifiuto del concetto di «insider». Val la pena notare che Osanai iniziò la sua carriera all'interno dell'establishment teatrale, prima di imbarcarsi in un progetto *shingeki*. Nel 1902 Mori Ōgai lo proclamò superbo traduttore, facendo in tal modo del giovane studente una celebrità.

Il fratello di Ōgai, Miki Takeji, critico teatrale, introdusse Osanai in un gruppo *shinpa* guidato da Ii Yōhō, a cui egli si unì nel 1904 come drammaturgo. *Shinpa*, un altro genere teatrale che sorse quasi contemporaneamente allo *shingeki*, significava letteralmente «nuova scuola». Lo *shinpa* era congeniale ai circoli Kabuki e faceva virtualmente parte dell'establishment teatrale. Ciò nonostante Osanai non nasce, nei confronti di tale establishment, la sua aperta ostilità.

Poco prima di fondare il Teatro Libero affermò:

Mi dici di seminare [il vecchio campo] con nuovi semi. Dici che i semi cresceranno anche in un terreno povero o in un terreno sabbioso. Anche se semini un campo con nuovi semi, niente cresce se il campo è povero. Io stesso finora ho gettato semi in vari luoghi, sebbene non sappia se i miei semi siano nuovi o vecchi. Sono entrato in un teatro. Ho stabilito amicizie con molti attori. Ho anche lavorato con drammaturghi. Ho ascoltato attentamente cosa avevano da dire i critici. Ho fatto conoscenza con quelle persone che hanno patrocinato il teatro e che si sono fatte interpreti del pubblico. Ho spesso cooperato insieme a promotori di progetti. Ho abbandonato i miei amici e parenti e avuto relazioni con questo tipo di società. Ho parlato, ho scritto. E in questo modo ho gettato semi. Nulla è cresciuto, tuttavia [...].

Questo progetto d'un «Teatro Libero» che ora andiamo pianificando è per raggiungere una nuova terra, una nuova terra [...] che non sarà danneggiata dal veleno teatrale [1964, I: 103].

È in questo modo che Osanai propose la figura del drammaturgo come outsider:

Nel futuro un drammaturgo non dovrebbe avere una relazione intima con una compagnia. Per rimanere un poeta, il backstage è per te quasi inaccettabile. Rifuggi dai «dettami di una compagnia» e sii onesto nei confronti delle tue idee [1964, I: 255].

In breve, mentre in pratica lavorava all'interno del teatro, Osanai in teoria rifiutava il concetto di un insider fedele a un gruppo.

Questo rifiuto, tuttavia, si dirige verso una fedeltà di tipo diverso.

Osanai usa curiosamente il termine «docilità» quando discute ciò che io chiamo «amatorialità», e il modo in cui l'utilizza rivela un aspetto significativo dell'amatorialità in quanto concetto. In che modo l'amatorialità può richiedere di essere sia provocatori che docili nello stesso tempo?

Nel suo saggio del 1928, *Sulla mia competenza come uomo di teatro*, Osanai elogia quegli attori Kabuki che aderirono al Teatro Libero:

Con la partecipazione a questo movimento, essi abbandonarono del tutto il proprio orgoglio professionale. Davanti a me, si ponevano come innocenti attori amatoriali. Non contavano sulla tecnica di scena che possedevano, sull'esperienza che avevano accumulato; su niente di simile. Proprio come docili alunni della scuola elementare di fronte all'insegnante mi ascoltavano, e io a quel tempo non ero niente più che un giovane studente inesperto [1965, II: 112-13].

È notevole come qui Osanai non si riferisca all'esperienza e alla tecnica, uno dei due criteri comunemente usati per distinguere i professionisti dagli amatori, ma proponga anche la docilità come parte di ciò che l'amatorialità implica. Questa docilità è in riferimento non solo al drammaturgo/regista, ma anche al testo:

Tutti gli attori già selezionati per partecipare a questo movimento [il Teatro Libero] sono pronti a diventare le bambole di un testo. Ammetterò nuovi partecipanti solo se su questo saranno d'accordo. Seguire un testo in modo assoluto è il mezzo affinché la tecnica di ciascuno possa essere espressa in modo assoluto. Nessun attore può essere d'aiuto a questo movimento se non è cosciente di ciò [1964, I: 104-05].

La metafora della bambola è indicativa della posta in gioco: il performer deve essere subordinato allo spettacolo. Questa prescrizione riecheggia quel che ci si attende dal pubblico *shingeki*: un discente che guarda il palcoscenico. In un certo senso, l'attore e lo spettatore svolgono una funzione simile. Dietro la quarta parete l'attore ricostruisce realisticamente l'enunciato «intatto»; fuori dalla quarta parete lo spettatore lo comprende rispettandolo «per ciò che è» (vedi Osanai 1965, II: 43).

Le conseguenze di questa subordinazione (dell'enunciazione all'enunciato) vanno molto al di là di un movimento teatrale. Suggestiscono un importante cambiamento nella definizione del sapere tea-

trale nel Giappone di quel tempo. La superiorità (dell'enunciato rispetto all'enunciazione) ipotizza una possibile «indipendenza», seppur illusoria, dell'enunciato (un prodotto) dall'enunciazione (l'atto del produrre). Incarnando un aspetto chiave della modernità, questa divisione nega il modo in cui il sapere scenico era stato concepito, non solo nel teatro giapponese, ma anche in vasti campi che sono di solito classificati sotto il nome di «cultura giapponese» (per esempio le arti marziali, la cerimonia del tè, le composizioni floreali).

Immensamente diverse e quindi, obiettivamente, troppo distinte l'una dall'altra per accomunarle in modo semplicistico, tali forme d'arte condividono tre concetti significativi: *gei*, *shugyō*, e *hiden*. I praticanti di queste arti avevano da molto concettualizzato le proprie competenze, la coreografia o la metodologia dell'allenamento, per esempio, usando questi tre termini. In altre parole, a prescindere dal contenuto della loro conoscenza specifica, dividevano da molto un *modo* di conoscere. Come vedremo fra poco, la superiorità dell'enunciato, o addirittura la sua «indipendenza», opera dunque una drastica riformulazione epistemologica del modo di intendere il sapere in Giappone.

Gei, «la tecnica acquisita», è un concetto globale che copre quasi ogni tecnica, sia essa musicale, marziale o letteraria. Lo traduco come «tecnica acquisita» piuttosto che come «tecnica artistica» perché l'«acquisizione» è indispensabile al *gei*. Per esso, il genio di natura non esiste. Una persona può essere dotata d'un grande talento, persino divinamente dotata, ma avrà lo stesso bisogno di passare attraverso un training rigoroso.

L'arduo processo di training fisico è chiamato *shugyō*, «coltivazione», e il modo in cui i praticanti trasmettono la competenza è chiamato *hiden*, «trasmissione segreta». Detto in breve, in diverse comunità le persone si impegnano in un processo di «coltivazione» per apprendere il *gei*, passandosi le informazioni che a esso si riferiscono attraverso un processo di «trasmissione segreta» (Nishiyama 1982a; 1982b). Legato in modo complesso al *gei* e allo *shugyō*, lo *hiden* definì a lungo, in queste tradizioni, il modo in cui la conoscenza viene acquisita. In quale modo, ci si chiede, la superiorità dell'enunciato mette in pericolo un tale modo di pensare?

Lo *hiden*, «trasmissione segreta», fu inizialmente istituzionalizzato nel nono secolo da Kūkai, il fondatore *de facto* del Buddismo Shingon, e più tardi adottato in diversi campi che spaziano dalla composizione poetica alle arti marziali. Si dice che fu Zeami, l'attore e drammaturgo Nō, ad averlo introdotto nel teatro. Le pratiche eso-

teriche indicano l'atto segreto e interno della trasmissione del sapere in un gruppo chiuso ed ereditario, come una compagnia di danza o di teatro. La conoscenza in questione – la coreografia di uno spettacolo, per esempio – è trasmessa insieme ai segni che indicano la legittimità di questa conoscenza e di colui che la riceve: un rito di trasmissione e un oggetto simbolico, come un ventaglio prezioso, una spada o simili. È attraverso tali pratiche che la conoscenza era concettualizzata e trasmessa. In senso figurato, il termine giapponese *hiden* si riferisce non solo all'atto di una trasmissione segreta e interna, ma anche all'informazione in tal modo trasmessa. In questo senso, lo *hiden* mira radicalmente a stabilire cosa meriti di essere considerato «conoscenza», poiché definire la conoscenza, per esso, non è altro che creare conoscenza.

Semplificando all'estremo, lo *hiden*, o esoterismo, giustifica un tipo specifico di conoscenza nel seguente modo: in primo luogo, la conoscenza è legittimata e autorizzata dal soggetto dell'enunciato, cioè da colui che viene detto possedere i principi iniziatici in una tradizione. Potrebbe essere una figura mistica, che originariamente concesse tali principi al fondatore di una scuola, magari in sogno⁵. In secondo luogo, entrando successivi mentori a far parte della tradizione di questi principi, la conoscenza è legittimata da un soggetto collettivo dell'enunciato. Questo processo a ritroso conserva la legittimità del soggetto dell'enunciato e, per estensione, dell'enunciato di per sé, cioè dei principi.

Quindi, la spaccatura tra enunciato ed enunciazione, che l'amatorialità mette in atto, rinnega le fondamenta della tradizionale epistemologia esoterica giapponese, che aveva prevalso nel sistema teatrale e ovunque nella società. L'indipendenza dell'enunciato dall'enunciazione è ciò che definisce la conoscenza nella modernità: la conoscenza esiste di suo proprio diritto. Ciò è in stridente contrasto con la definizione di conoscenza nel sistema *gei-shugyō-hiden*, dove i soggetti dell'enunciazione e il soggetto dell'enunciato si fondono.

Si potrebbe parafrasare questa formula come la forza dicotomica della modernità contro la forza di unificazione dell'esoterismo. È per questa ragione che l'esaltazione di Osanai dell'amatore docile risulta critica. Pur conservando la medesima cornice teorica, i dettagli di quanto egli concettualizzò quale punto d'arrivo della docilità cam-

⁵ Istruttori che elargiscono gli insegnamenti ai fondatori di una scuola possono essere personaggi storici, saggi leggendari, o figure soprannaturali come folletti, divinità ecc. (Nishyama 1982: 34-38).

biarono col procedere della carriera. Egli fu tra coloro che introdussero e fondarono, nel teatro giapponese, un nuovo concetto, la regia. Con il prender piede di questo concetto, la docilità fu richiesta non nei confronti del drammaturgo, ma del regista. Alla fine Osanai si disfe del testo, che inizialmente aveva considerato come un dato assoluto, sostenendo che un testo drammatico, in quanto letteratura, appartiene a una biblioteca, e che «un teatro non è il luogo adatto per introdurre alla conoscenza di un dramma» (1965, II: 48).

In termini complessivi, comunque, gli elementi dell'affermazione di Osanai rimasero gli stessi: la performance – il teatro – ha la precedenza sul performer – l'attore; e quest'ultimo deve essere subordinato al primo.

L'indipendenza tra enunciato ed enunciazione è, a livello teorico, una condizione *sine qua non* per l'amatorialità. Ciò perché un amatore può essere considerato un portatore non designato, o anonimo, di conoscenza. La conoscenza, in questo paradigma, esiste di suo proprio diritto.

A tal proposito, Morita Sōhei fece un significativo commento sul *John Gabriel Borkman* del Teatro Libero. Si noti che Morita usa il termine *gei*:

Nel vedere questo spettacolo ho badato appena agli attori. Mi sono sentito direttamente di fronte a Ibsen. Era come se le mie emozioni fossero controllate dai fili che Ibsen tirava. [...] Ho sentito qualche spettatore lamentarsi degli attori, dicendo che erano deboli, o carenti in questo o quello, e altre cose del genere. Io non mi sono infastidito per niente. Ho potuto sopperire alle loro mancanze e ai loro difetti da solo. Al contrario, gli attori abili mi infastidiscono [...]. Gli attori non sono nulla in primo luogo. Per tutti gli intenti e gli obiettivi del teatro, il testo è tutto ciò che conta. Non c'è da ricavare molto dagli attori *gei*. In breve, la prima produzione del Teatro Libero fu un successo inaspettato. Ma non fu conquista né degli attori né della messa in scena. Fu il diretto risultato di Ibsen stesso. Dunque l'onore va tutto a quei due, Osanai Kaoru e Ichikawa Sadanji, che per la prima volta importarono Ibsen in Giappone [1912: 158-59].

Queste parole sono un grande tributo a Osanai, perché corrispondono alla sua stessa visione: «Per quanto povera e immatura, la nostra regia non profanò mai l'autore originale, neppure una volta. Siamo stati onesti, tanto che non ci saremmo dovuti vergognare nemmeno se l'autore avesse visto il nostro spettacolo» (1964, I: 55). Se una performance povera e immatura non compromette il valore del teatro, allora il processo di messinscena vero e proprio ha scarsa

importanza. Sia Osanai che Morita indicano in modo simile che la performance è meno importante del testo. E che la prima deve essere docile nei confronti del secondo.

Per fare un altro esempio, nel suo saggio cinicamente intitolato *Maniawase* (L'espedito, 1921), Osanai nega un altro concetto legato al *gei*, il *gigei*, la «tecnica»: «Per prima cosa mi piacerebbe formarle [le attrici] semplicemente come “attori di cervello”. [...] Per estremizzare, mi piacerebbe renderle qualcuno che sia solido come essere umano, anche se scadente nella cosiddetta “tecnica”» (1965, II: 12).

Ciò che Osanai rigetta qui, sotto il nome di tecnica, non sono soltanto «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 (Ottaviani 1994: 221-22).

Noi però non dovremmo dare per scontato che l'identità interiore possa essere distinta dalle espressioni esteriori. Osanai certamente sarebbe d'accordo con una simile distinzione, perché solo basandosi su di essa può essere orgoglioso di una performance povera e immatura esternamente, che è però internamente fedele all'originale.

Una dicotomia di questo tipo, tuttavia, è un prodotto storico della modernità e in nessun modo applicabile a ogni tipo di episteme – sicuramente non all'esoterismo. Ciò che Osanai esautora categoricamente è il sistema *gei-shugyō-hiden* di per sé, che pensa a quel che può essere considerato «l'identità individuale» come strettamente associato all'«apparenza esteriore».

Allo stesso modo, egli rifiuta «le parrucche di capelli rossi» apparentemente in nome del budget, ma in realtà segnalando con questo un rifiuto più profondo. Nel teatro giapponese moderno, i «capelli rossi» erano un segno distintivo dei caucasici, presto trasformato in metonimia dello stile occidentale di teatro, epitome di un genere (*akage-mono*, «cose da capelli rossi»). «Capelli rossi» dunque, in un paradigma simile, equivale al significato, non alla materialità. Di proposito viene ignorato che i capelli rossi non possono rappresentare tutti i caucasici, tanto meno tutti gli occidentali. La rinuncia alla parrucca rossa è importante non perché Osanai la consideri equivoca, ma perché egli usurpa il significato dei capelli rossi, li confina alla materialità, e in tal modo nega la loro importanza. Oltre a ciò, la giustapposizione di una lingua e una parrucca è estremamente illuminante («possiamo risparmiare una grossa quantità di denaro se non rimaniamo legati alla stravagante idea che “i capelli rossi [cioè le parrucche dai capelli rossi] sono un imperativo per il teatro occiden-

le". Cosa c'è che non va in una testa dai capelli neri? La lingua è comunque giapponese...»). Implica, sebbene egli ne sia inconsapevole, che per Osanai pure la lingua è rimpiazzabile, come le parrucche lo sono per il bene del budget. La lingua è confinata alla materialità, e alla fine scartata.

Osanai chiede in *Nihon shōrai no geki* (Il teatro giapponese del futuro): «A cosa diavolo servono le parole di attori senza cervello sull'esperienza del palcoscenico?». Pubblicato nel dicembre del 1906, mentre Osanai stava lavorando nel gruppo *shinpa* di Ii, ciò non è da intendersi come un suo monito agli attori amatori professionisti del Teatro Libero, quanto come critica diretta all'establishment teatrale. Corrisponde alla definizione che l'esoterismo, con Nishiyama Matsunosuke, dà di conoscenza: ciò che viene raggiunto per esperienza e che va al di là della logica. Da un lato, come Nishiyama, concependo le «parole» degli attori come direttamente basate sull'esperienza, coglie una delle caratteristiche che l'esoterismo attribuisce alla conoscenza: qualcosa che si ottiene tramite il training fisico. D'altro lato, sempre al pari di Nishiyama, riconosce a malapena una qualche logica nelle «parole» degli attori. Nishiyama guarda all'esoterismo in termini positivi e Osanai in termini negativi, ma essi condividono una concezione analoga dell'esoterismo «irrazionale». Ancor più interessante, Osanai ritiene che la caratteristica «senza cervello», certamente sfavorevole in genere, è essenziale invece per gli attori Kabuki. Ritenendoli non intelligenti, Osanai la reputava una caratteristica che li definiva, non come qualcosa che essi dovessero superare. Afferma infatti: «È un problema che gli attori Kabuki dei nostri giorni siano troppo perspicaci». Così, sullo sfondo paradossale di «trasformare un professionista in un amatore», c'è in realtà la critica che Osanai rivolge alla concezione esoterica del sapere. In questo senso, il suo provocatorio «a cosa diavolo servono le parole di attori senza cervello sull'esperienza del palcoscenico?» è un'epitome delle implicazioni critiche del suo concetto di «amatori professionisti».

Una questione a margine di un certo peso è in che modo venne concettualizzata la fisicità nei due sistemi di conoscenza – la modernità e l'esoterico *gei-shugyō-hiden*, concezione che evidenzia come l'incongruità dei due sia meno ovvia di quanto potrebbe apparire. Di certo lo *shingeki* critica l'attaccamento del Kabuki al corpo degli attori. In contrasto rispetto alla teatralità attore-centrica del Kabuki, la drammaturgia *shingeki* richiede che un attore sia una bambola fedele al testo drammatico. Certo, l'amatorialità indispensabile allo *shinge-*

ki non è vincolata necessariamente agli attori amatori in carne e ossa. Ciò che rende questo fenomeno intrigante e complesso, però, è che mentre l'amatorialità può essere separata dagli attori in carne e ossa, essa, al tempo stesso, può venire significata, potenzialmente, da alcune caratteristiche fisiche, quali, ad esempio, gli indumenti. Hijikata Umeko, costumista del Piccolo Teatro Tsukiji, riporta un aneddoto interessante. Quando suo marito Hijikata Yoshi, che avrebbe in seguito fondato il Piccolo Teatro Tsukiji insieme a Osanai, ebbe la prima possibilità di lavorare con lo stesso Osanai, fu consigliato dal compositore Yamada Kōsaku di non vestirsi in abiti giapponesi, perché ciò lo avrebbe definito come appartenente all'ethos Kabuki.

Sempre a tal proposito, è di notevole significato che Osanai – e per estensione lo *shingeki* in generale – prestasse molta attenzione al corpo di un attore. Gli attori del Teatro Libero, così come quelli del Piccolo Teatro Tsukiji, si allenavano con il metodo dell'euritmia di Dalcroze. Lo *shingeki* non voleva un particolare tipo di corpo, nello specifico un corpo Kabuki, ma ugualmente richiedeva un corpo capace di essere materia per il teatro; non solo, ma il modo in cui mirava a quel corpo, in termini metodologici, era assai vicino a ciò che il Kabuki aveva creato per i propri attori, in accordo con il sistema *geishugyō-biden*. Tutto ciò esigerebbe analisi ulteriori; qui è sufficiente dire come la fisicità concettualizzata dallo *shingeki* e dal Kabuki riveli che modernità ed esoterismo stanno in una relazione piuttosto complessa.

Ironie al lavoro: inadeguatezza dell'«amatorialità»

Abbiamo visto che la pur controversa nozione di «amatore professionista» rese nitidamente visibili le implicazioni teoriche dell'«amatorialità». Essa sfidò apertamente i modi ben consolidati del sapere nel teatro giapponese (e non solo). L'obiezione teorica che l'amatorialità rivolse all'esoterismo fu drastica. L'ironia maggiore, tuttavia, sta nel fatto che separando manifestamente l'amatorialità dagli amatori, l'amatorismo professionistico di Osanai evidenziò in modo eccezionale la portata teorica dell'amatorialità, mentre al tempo stesso ne sterilizzò l'utilità pratica.

Ho in precedenza mostrato che non solo era possibile, ma anche preferibile, richiedere amatorialità a un professionista, e che questo derivava dalla struttura economica del sistema teatrale. Obiettivamente, però, la richiesta dovette risultare conveniente anche allo

stesso establishment teatrale: dal suo punto di vista, la produzione teatrale di professionisti che incorporavano l'amatorialità dal punto di vista artistico sembrò meno minacciosa di quella di amatori che la materializzavano anche dal punto di vista economico.

Gli attori professionisti Kabuki coinvolti nell'amatorialità guadagnavano da sé il denaro che altrimenti avrebbe potuto essere destinato ad attori *shingeki*. Essendo attori regolarmente pagati, poterono aderire a un'amatorialità teorica. L'amatorialità, cioè, mira alla condizione amatoriale: uno rimane amatore nella misura in cui mantiene una posizione da outsider. In un certo senso, «l'amatore professionista» del Teatro Libero lavorò per l'amatorismo, che mantenne lo *shingeki* fuori del sistema teatrale. Che cosa c'era di meglio per l'establishment?

Rispetto a questo, le produzioni teatrali di amatori che reificano la condizione amatoriale si pongono ai confini dell'establishment. Anche questi attori vennero trasformati in «amatori professionisti» una volta che arrivarono al successo, ma le implicazioni furono totalmente differenti da quelle degli amatori professionisti provenienti dal Kabuki. Riferendosi a Kawakami Otojirō, un caso esemplare di professionista del teatro amatoriale, Benito Ortolani afferma: «Una dimensione da stella e un ritorno economico furono possibili persino a un uomo di oscure origini e nessun legame con il mondo teatrale professionistico» (1995: 235). In termini finanziari, le attività *shingeki* di Sadanji furono, per i circuiti Kabuki (cioè: l'establishment), il passatempo di un insider, mentre le attività di Kawakami furono l'invasione di mercato di un outsider. Nei termini del sapere teatrale, ciò fu più minaccioso per l'establishment che non il furto o la divulgazione di preziose conoscenze. Ciò perché, se il monopolio è vulnerabile a dispetto del sistema di protezione garantito dalla conoscenza esoterica, una siffatta conoscenza, insieme con l'economia che la trasforma in un profitto, non può più garantire il proprio valore in termini finanziari. Fu in questo senso che il successo di Kawakami (del Teatro d'Arte e d'altri gruppi simili) risultò una vera minaccia per l'establishment teatrale. L'attore Kabuki Ichikawa Danjūrō IX si infuriò quando Kawakami mise in scena un suo spettacolo al teatro Kabuki-za nel 1895. Si racconta che Danjūrō disse che non avrebbe più recitato al Kabuki-za se non avessero grattato via la superficie sulla quale Kawakami aveva rappresentato il suo spettacolo (Kawatake 1959: 856; Ōzasa 1985: 23-24; Ortolani 1995: 235-38). La sua rabbia non può essere ricondotta soltanto a questioni economiche.

Come suggerisce Ōzasa, occorre mettere in conto l'orgoglio degli attori professionisti e considerare la sacralità del luogo del teatro.

Osanai fu l'amatore professionista, non il «vero e proprio» amatore. Non importa quanto severamente egli criticò il sistema economico esistente; lui e la sua azione non divennero un pericolo per l'establishment, come invece fu con Kawakami, Hōgetsu e altri. Per quanto teoricamente penetrante, il suo concetto di «amatore professionista» rese possibile, in pratica, un compromesso fra amatorialità ed esoterismo. Qui, ancora, dobbiamo tenere in mente il diffuso convincimento che l'ignoranza di Osanai rispetto alle questioni economico-finanziarie del teatro fu il suo «limite», e che fu solo per una «fortunata coincidenza» che egli non dovette far fronte a difficoltà economiche (Kubo 1962: 172-74; Ōzasa 1985: 147-48; 1986: 563-84; Sugai 1965, III: 360-61). Certamente fu fortunato ad avere un amico facoltoso, Hijikata Yoshi. Di sicuro fu fortunato ad avere simpatizzanti all'interno dell'establishment. In sostanza, però, la non praticabilità della sua idea di «amatore professionista» spiega, forse, la stretta relazione che intrattenne con il mondo commerciale del teatro lungo tutta la sua carriera. L'atteggiamento favorevole dell'establishment nei suoi confronti fu molto probabilmente dovuto al riconoscimento che la sua stessa acutezza teorica poteva annullare la vera sfida dell'amatorialità. A tal riguardo, l'ignoranza delle questioni economiche, da questo punto di vista, non fu tanto un difetto o una fortuna, quanto il prezzo da pagare per tener fede ai principi teorici. Indubbiamente, il compito paradossale di Osanai, «trasformare un professionista in un amatore», rivelò l'incompatibilità fra l'esoterismo del teatro giapponese pre-moderno e l'amatorialità indispensabile al moderno teatro giapponese (e, per estensione, all'intera modernità giapponese). In pratica, però, contribuì a indebolire il possibile attacco dell'amatorialità nei confronti dell'esoterismo, e rese possibile il compromesso.

L'ironia più grande, infine, potrebbe essere individuata nella reputazione che di Osanai si ha, o che egli ebbe di sé: uomo d'azione opposto a uomo di discorso, di pratica e non di teoria (1964, I: 103; 1965, II: 111). *John Gabriel Borkman* può essere stato un «lampeo abbagliante» e «un evento senza precedenti» nei circuiti teatrali; ma non fu indipendente dagli ambienti teatrali professionali e consolidati, dal loro sistema economico e di conoscenza.

(Traduzione di Giuseppe Goisis)

Riferimenti bibliografici

- Goodman, David G., *Introduction*, in *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, New York, M.E. Sharpe, 1988, pp. 3-32.
- Hijikata, Umeko, *Hijikata Umeko jiden* (Autobiography of Hijikata Umeko), Tokyo, Hayakawa Shobō, 1976.
- «Kabuki», *Borukuman geki ni taisuru shoka no iken* (Critics' opinions about the play *Borkman*), «Kabuki», 114 (1910), pp. 45-57.
- Kano, Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001.
- Kawatake, Shigetoshi, *Nihon engeki zenshi* (Complete History of Japanese Theatre), Tokyo, Iwanami Shoten, 1959.
- Kubo, Sakae, *Osanai Kaoru*, in *Kubo Sakae zenshū* (The Complete Works of Kubo Sakae), Tokyo, San'ichi Shobō, vol. 7, 1962, pp. 9-183.
- Matsumoto, Shinko, *Meiji engekironshi* (History of Meiji Theatrical Theory), Tokyo, Engeki Shuppansha, 1980.
- Morinaga, Maki, *Osanai Kaoru to Shirōtoshugi: Hiden no Jissenkei ni Taisuru Hitei, Muka, Dakyō* (Osanai Kaoru and Amateurism: Denial, Nullification, and Compromise with the Regime of Esotericism), in *Nihon Kinsei Kokka no Shosō* (Various Appearances of Pre-Modern Japanese Nation), edited by Nishimura Keiko, Tokyo, Tokyōdō Shuppan, 1999, pp. 271-97.
- Morinaga, Maki, «Analysis of Esotericism in Selected Japanese Interpretative Traditions: Hiden's Operation, Logic, and Survival in Modern Times», PhD diss., University of Pennsylvania, 2001.
- Morita, Sōhei, *Haiyū muyō-ron* (Actors-As-Deadwood Theory), in *Jiyū Gekijō* (The Free Theatre), edited by Osanai Kaoru and Ichikawa Sadanji, Tokyo, Ikubundō Shoten, 1912, pp. 157-59.
- Nishiyama, Matsunosuke, *Iemoto no kenkyū* (A Study of *Iemoto*), vol 1 of *Nishiyama Matsunosuke chosakushū* (The Collected Works of Nishiyama Matsunosuke), Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 1982a.
- Nishiyama, Matsunosuke, *Iemotosei no tenkai* (The Development of the *Iemoto* System), vol. 2 of *Nishiyama Matsunosuke chosakushū*, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 1982b.
- Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, rev. ed., Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Osanai, Kaoru, *Osanai Kaoru engekiron zenshū* (The Complete Writings on Theatrical Theory of Osanai Kaoru), 5 vols., edited by Sugai Yukio, Tokyo, Miraisha, 1964-1968.
- Ottaviani, Gioia, «Difference» and «Reflexivity»: *Osanai Kaoru and the «Shingeki» Movement*, «Asian Theatre Journal», 11, 2, 1994, pp. 213-230 [inedito in Italia, è pubblicato su questo stesso Annale].
- Ozaki, Hirotsugu, *Shimamura Hōgetsu: Nihon kindai geki no sōshibatachi I* (Shimamura Hōgetsu: The Founders of Modern Japanese Theatre, part I), Tokyo, Miraisha, 1965.

- Ōzasa, Yoshio, *Nihon gendai engekishi: Meiji Taishō hen* (History of Japanese Contemporary Theatre: The Meiji and Taishō Eras), Tokyo, Haku-suisha, 1985.
- Ōzasa, Yoshio, *Nihon gendai engekishi: Taishō Shōwa-shoki hen* (History of Japanese Contemporary Theatre: The Taishō and Early Shōwa Eras), Tokyo, Haku-suisha, 1986.
- Shikitei Sanba, *Kakusha kyōbanki* (Book of Audiences' Reputation), edited by Kumakura Isao, in *Kabuki*, edited by Gondō Yoshikazu, Munemasa Isoo, and Moriya Takeshi, vol. 6 of *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* (Collected Historical Documents of Japanese Popular Culture), edited by Geinōshi Kenkyūkai (Performing Arts History Study Group), Tokyo, San'ichi Shobō, 1973, pp. 479-529.
- Sugai, Yukio, *Commentary*, in *Osanai Kaoru engekiron zenshū*, 5 vols., by Osanai Kaoru, Tokyo, Miraisha, 1964-1968.
- Sugai, Yukio, *Jiyū Gekijō ronsō* (The Free Theatre Debates), in *Kindai no engeki I* (Theatre in Modern Times, I), edited by Suwa Haruo and Sugai Yukio, vol. 5 of *Kōza Nihon no engeki* (Lectures on Japanese Theatre), Tokyo, Benseisha, 1997a, pp. 67-79.
- Sugai, Yukio, *Kindaigeki no seiritsu to sono juyō no tayōsei* (The Formation of Modern Theatre and the Variety of Its Acceptance), in *Kindai no engeki I* (Theatre in Modern Times, I), edited by Suwa Haruo and Sugai Yukio, 1997b, pp. 8-34.
- Walthall, Anne, *Peripheries: Rural Culture in Tokugawa Japan*, «Monumenta Nipponica», 39, 4, 1984, pp. 371-92.