



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Angura

Avanguardia Teatrale
giapponese degli anni Sessanta

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatore

Ch. Prof. Katja Centonze

Laureando

Laura Ricci

Matricola

860888

Anno Accademico

2017 / 2018

要旨

騒々しい60年代中期に、アングラ演劇という演劇の潮流が日本で誕生した。

アングラとはアンダーグラウンドの略語であり、つまりいわゆる「社会の地下」で行われる演劇を指す。地下室や居酒屋、テントに至るまで、舞台はとにかく非伝統的であり、常に移り変わっていた。

本論文の第1章ではアングラが誕生した当時の社会的、歴史的、そして文化的背景について述べる。

この活動は安保闘争という社会現象のもとで生まれた。

安保闘争とは、日米安全保障条約（安保条約）という、日本本土にアメリカ軍（在日米軍）が駐留することなどを定めた二国間条約に反対する大規模デモ運動をさす。1960年の当条約の改定は世間の大反感をかい、そこから生まれた

デモ運動で主人公的役を担ったのが全学連という、学生自治会の連合組織だった。

元は日本共産党の強い影響下にあったものの、いずれに共産党の批判派が主流派となり、彼らは日本の新左翼の先駆者となっていた。

その革命の精神から、当時の新劇とは一線を画したアングラ演劇というものが生まれたのだ。新劇とは、ヨーロッパ流の近代的な演劇を目指していた、主流の、大衆向けの演劇だった。

翻訳劇を中心に扱っていた新劇はいわば実現的な、写実的な演劇であり、登場人物の心境に焦点をおいていた。

そのため、演出より、脚本が重要視されていた。

アングラは新劇を西洋的すぎるとみなし、日本人の美意識や政治意識と関係が薄いことを酷評した。

第2章ではアングラが試みた本格的な「演劇の革命」について詳しく述べる。

アングラ系の劇作家や演出家達は正真正銘の演劇の革命を試み、演劇の定義そのものについて問いかけた。

彼らは実験を重ね、能や歌舞伎などの伝統的な要素も含み、

西洋のアヴァンガードと融合させ、演劇の舞台と外の世界の間の境界線を破ろうとした。

彼らは俳優達自身の肉体の絶対的な重要性を誇示し、それを中心に演劇を繰り広げた。

新劇とは違い、アングラの演出家達は台詞・脚本を演劇のただ1つの要素とみなし、劇の良し悪しは台詞だけではなく、俳優達の肉体的パフォーマンスや演出が大きく左右すると考えた。

第3章は各劇作家とその劇団らについて詳しく述べる。取り上げる劇作家・演出家は、アングラの父親的存在といっても過言ではない以下の4人に絞った。

その4人は鈴木忠志、唐十郎、佐藤信、寺山修司である。

INDICE

<i>Introduzione</i>	5
1. GLI ANNI SESSANTA	7
1.1 Lo Zengakuren e la Nuova Sinistra	9
1.2 <i>Anpo tōsō</i>	11
1.3 La <i>wakamono bunka</i> e la Shinjuku degli anni sessanta	19
1.4 Esistenzialismo e <i>shutaisei</i>	20
2. ANGURA	23
2.1 Lo <i>shingeki</i> e il suo superamento	25
2.2 Tradizione autoctona e avanguardia occidentale	31
2.3 Spodestamento e ripensamento del testo scritto	37
2.4 Il corpo “privilegiato”	42
2.5 Il pubblico e lo spazio	49
2.6 Conclusioni	53
3. I PROTAGONISTI	56
3.1 Suzuki Tadashi	56
3.2 Kara Jūrō	63
3.4 Satō Makoto	72
3.5 Terayama Shūji	78
BIBLIOGRAFIA	83
SITOGRAFIA	88

INDICE IMMAGINI

Fig. 1.1	Gli studenti si scontrano con le squadre antisommossa a Sasebo, gennaio 1968	17
Fig. 1.2	Università di Tōkyō occupata, 22 Novembre 1968.	18
Fig. 2.1	Ryszard Cieslak ne <i>Il principe costante</i> , regia di Grotowski, Wrocław, 1965.	48
Fig. 2.2	Ōno Kazuo, co- fondatore del <i>butō</i> .	48
Fig. 2.3	Ōno Kazuo, <i>Le ninfee</i> , 1994, foto di Chen Jianzhong.	48
Fig. 3.1	<i>Shintai kunren: training</i> fisico creato da Suzuki (compagnia SCOT).	62
Fig.3.2	<i>I kawara kojiki</i> di Kara Jūrō.	65
Fig. 3.3	<i>Shōjo kamen</i> (Kara a destra), Jōkyō gekijō, 1971. (cortesia: Kara Jūrō).	70
Fig. 3.4	<i>Jon Shirubā: Ai no kojiki</i> , grafica locandina: Kaneko Kuniyoshi.	72
Fig. 3.5	<i>Aomori ken no semushi otoko</i> 青森県のせむし男 (Il gobbo della provincia di Aomori), Tenjō Sajiki, 1967	80
Fig. 3.6	Terayama Shūji e il Tenjō sajiki (cortesia: Watari Museum of Contemporary Art)	82

Introduzione

Il teatro è un'arte che sfugge alle definizioni. Più che cercarne una che sia davvero esaustiva, ci si domanda se non abbia più senso rassegnarsi semplicemente all'infinita varietà delle sue manifestazioni.

Ognuna di esse sembra infatti dare una risposta affatto diversa alla domanda: “che cos'è il teatro?”. Nel caso del Giappone del dopoguerra, il dibattito è tra le risposte suggerite dialetticamente da *shingeki* e *angura*.

Per lo *shingeki*, emerso agli inizi del ventesimo secolo e consolidatosi come istituzione nel dopoguerra, il teatro è spettacolo realistico, ovvero che dà l'illusione della “realtà”; non solo la realtà quotidiana delle vite dei personaggi, ma anche e soprattutto la realtà invisibile della psiche, i moti silenziosi dell'animo, che a teatro trovano espressione e divengono protagonisti.

Il testo, quindi, ha priorità assoluta, e come molta altra letteratura occidentale a partire dal periodo Meiji, viene importato e tradotto dal repertorio d'oltremare.

Lo scopo per lo *shingeki* è creare qualcosa che sia “moderno”, laddove “moderno” è sinonimo di “progresso”, “scienza”, “tecnologia”. Per fare ciò, è necessario rifiutare in toto le forme tradizionali di *nō*, *kabuki* e *bunraku*, con la loro irrazionalità e refrattarietà ai cambiamenti, poiché esse erano frutto di una cultura premoderna che mai avrebbe potuto competere con l'“avanzato” Occidente.

Risposta ben diversa è quella che dà l'*angura*, l'avanguardia teatrale emersa negli anni sessanta.

Per gli esponenti di questo movimento la definizione è ampia e viene formulata attraverso procedimenti analoghi alla “via negativa” di Grotowski: Il teatro è tutto ciò che avviene quando attore e spettatore condividono uno stesso spazio e uno stesso momento; è un evento che, unico e irripetibile, ha come proprietà caratterizzante, rispetto alle altre arti, la stessa fugacità della vita.

Se la definizione parrà eccessivamente vaga e inclusiva, si dica allora che gli esponenti dell'*angura*, con le loro fervide ricerche e audaci sperimentazioni, piuttosto che rispondere alla domanda: “che cos'è il teatro?”, esaltarono il valore della stessa, fondarono il proprio teatro sul dubbio, fonte di inesauribile creatività, e sulla contestazione di tutte le risposte preimpostate e prefabbricate.

Non a caso l'*angura* nasce dal ribollire delle manifestazioni studentesche degli anni sessanta.

L'arte si satura dello stesso spirito di ribellione della gioventù del periodo: non c'è predeterminazione, non ci sono regole, nel teatro tutto è possibile.

L'originalità, l'atto creativo, ovvero proprio quello della “creazione libera” assume massimo valore.

Lo scopo è creare qualcosa che riporti alle radici dell'esistenza, alla consapevolezza dell'essere “vivi”, lo strumento espressivo privilegiato, quindi, non può che essere il corpo. Un corpo che è però liberato dalle catene e dai vincoli della società, del “buon senso” e del “buon costume”, non è il corpo del *kokutai* (“corpo della Nazione”), non è “corpo militare”, non è forza lavoro né calato in un ruolo sociale dal quale non può evadere: è un corpo riscoperto come proprio, carico quindi di nuova forza comunicativa, sensualità e possibilità espressive illimitate.

Tuttavia, dopo le guerre, la distruzione, la sofferenza e l'indigenza, non basta più “essere vivi”: bisogna riportare il potere di vivere, pensare, decidere, nelle mani degli individui, bisogna esercitare la libertà e assumersi le responsabilità che l'“essere vivi” comporta.

Il teatro deve quindi risvegliare le coscienze, sollecitare l'immaginazione, sorprendere, sconvolgere, far riflettere, e trasformare; per ricordarsi e ricordare cosa vuol dire davvero essere “umani”.

1.

Gli anni sessanta: Il contesto politico, sociale, culturale

*“Le ragioni del teatro non sono affatto marginali ai conflitti della nostra epoca [...] esso è inserito nella socialità attiva a pieno titolo”.*¹

Esiste uno stretto legame tra il teatro e la società e la cultura che lo producono, ed è in momenti di “crisi” sociali, che questo legame pare manifestarsi con maggiore chiarezza.

Il regista polacco Jerzy Marian Grotowski, in un'intervista fatta dall'allievo Eugenio Barba nel 1964, afferma: “Non penso che le crisi nel teatro possano essere separate da certi altri processi di crisi nella cultura contemporanea.”²

Anche Michael Thomas Sell parla di una connessione tra “historical crises” e “teatrical crises”³, spiegandola nel suo elaborato *Performing Crisis: Countercultural Theater and the 60s*:

Being the most community-minded of art forms, the theater acutely suffers any transformation in community values and symbols; in fact—and this is the great power and flexibility of the form—theater of all sorts tend to revel in the challenges such transformations pose. Those things that define us as a community—shared languages, symbols, spaces, rhythms, and rituals—define the theater as well.⁴

Il teatro, quindi, basandosi sulle stesse premesse su cui si fonda la società, ne subisce anche ogni tipo di trasformazione.

Esempi di questo fenomeno si possono trovare, per citarne alcuni, nel teatro di Beaumarchais e

1 Antonio ATTISANI, (a cura di) *Enciclopedia del Teatro del '900*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 1980, p. 9.

2 Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, A Theatre Arts Book, Routledge, New York, 2002, p. 49.

3 Michael Thomas SELL, *Performing Crisis: Countercultural Theater and the 60s*, University of Michigan, 1997, p. 9.

4 *Ibidem*.

Diderot durante l'Illuminismo, il teatro della Rivoluzione Francese, e quello futurista durante la Rivoluzione Sovietica in Russia.

L'avanguardia teatrale emersa negli anni sessanta in Giappone ne offre un altro interessante caso di studio.

Non si può negare che gli anni sessanta siano stati attraversati da “*historical crises*”, più o meno interconnesse, in diversi Paesi del mondo.

L'apice delle rivolte studentesche in Giappone coincise infatti con le cosiddette “Rivoluzioni Globali del 1968”, quali le lotte per i diritti civili, le proteste contro la guerra in Vietnam negli Stati Uniti, la Rivoluzione Culturale in Cina, il “Maggio Francese” contro il sistema universitario obsoleto e il potere gollista, e la “Primavera di Praga” in Cecoslovacchia.⁵

Un forte idealismo accomuna la gioventù di questo periodo che, aggregandosi spontaneamente, dà vita a movimenti di protesta che escono dai campus universitari per manifestare nelle strade e nelle piazze delle città.

Nella sua introduzione a *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, Dowsey descrive gli anni sessanta come un periodo di “chaotic change”⁶, ovvero anni in cui la struttura sociale non è ancora riuscita ad adeguarsi a una nuova situazione, “the new way of life”⁷, creata dal progresso della scienza e della tecnologia. La nuova generazione è quella che per prima si adatta a questi cambiamenti e in maniera istintiva ne percepisce le implicazioni, e per questo motivo sente la necessità e l'inevitabilità di un cambiamento anche nella gestione dei rapporti umani. La nuova generazione esige prima di tutto il diritto di essere ascoltata e di avere più potere decisionale, che tuttavia restava saldamente nelle mani della generazione precedente. Data la situazione, secondo Dowsey, era inevitabile che la gioventù si organizzasse politicamente e finisse per scontrarsi con l'autorità.⁸

Per quanto non si possano negare le similitudini tra i movimenti studenteschi nei vari paesi industrializzati, è importante ricordare che ognuno di essi si fonda su contesti sociali, politici ed economici specifici ai singoli paesi.⁹

5 OGUMA Eiji, “Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, Trad. di Nick Kapur, *The Asia-Pacific Journal*, 2015, p. 1.

6 Stuart J. DOWSEY, *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, Berkely, U.S.A., The Ishi Press, 1970, p. 4.

7 *Ibidem*.

8 *Ivi*, pp. 4 - 5.

9 OGUMA, “Japan's 1968...”, cit. p. 1.

1.1 Lo Zengakuren e la Nuova Sinistra.

In Giappone il decennio di proteste inizia ufficialmente alla fine degli anni cinquanta, quando l'organizzazione studentesca nazionale Zengakuren, che operava nei campus universitari già dai tardi anni quaranta, si stacca dal partito comunista, permettendo così la nascita della Nuova Sinistra (*shinsakyō*).¹⁰

La nascita della Nuova Sinistra in Giappone coincide con l'ascesa della frangia più radicale e aggressiva dello Zengakuren: il *Kyōsanshugisha dōmei*, conosciuto anche come *Kyōsandō*, o più comunemente con il soprannome BUND.¹¹

Il 27 Novembre 1959, gli studenti, guidati dal BUND, durante una dimostrazione irrupero nel recinto della Dieta e si scontrarono con la polizia. Il partito comunista si oppose apertamente all'azione degli studenti, e da questo momento in poi lo Zengakuren verrà considerato una forza politica indipendente.¹²

Essendo il governo sotto il fermo controllo del partito liberal democratico, con i partiti di sinistra permanentemente in opposizione, il Giappone risulta uno Stato *de facto* monopartitico. Fu proprio l'incapacità della sinistra tradizionale di fare progressi nelle elezioni a spingere i giovani a ricorrere ad un attivismo estremista.¹³

Lo Zengakuren, abbreviazione di *Zen Nihon Gakusei Jichikai Sorengo* 全日本学生自治会総連合 (Federazione delle associazioni auto-gestite di studenti di tutto il Giappone), nacque il 18 Settembre del 1948.

La Federazione comprendeva 300,000 studenti di 145 università e il quartier generale fu fissato al campus dell'Università di Tokyo.

Nacque dall'unione dei Jichikai, associazioni auto-gestite di studenti che coordinavano le attività studentesche e amministravano le infrastrutture universitarie, come le aule, i dormitori e le mense. Ogni studente iscritto all'università veniva automaticamente registrato nel *jichikai* del suo dipartimento.¹⁴

Sarebbe un errore considerare lo Zengakuren come un gruppo coeso, esso comprendeva un ampio spettro di fazioni di sinistra, ognuna con la propria filosofia e le proprie caratteristiche: “About the only thing that all Zengakuren students will agree on is that Japan needs a revolution.”¹⁵

10 Patricia G. STEINHOFF, *Memories of New Left protest*, Contemporary Japan, De Gruyter, 2013, p. 130.

11 MATSUNAMI Michihiro, “Origins of Zengakuren”, in Dowsey (a cura di), *Zengakuren...*, cit. p. 70.

12 HARADA Hisato, “The Anti-Ampo Struggle”, in Dowsey (a cura di), *Zengakuren...*, cit. p. 85.

13 DOWSEY, *Zengakuren...*, cit. p. 6.

14 MATSUNAMI Michihiro, “Origins of Zengakuren”, cit. p. 44-48.

15 DOWSEY, *Zengakuren...*, cit. p. 6.

Erano due i principali “fields of struggle” degli studenti: istruzione e politica.¹⁶

Per quanto riguarda il primo ambito, erano diverse le problematiche, soprattutto connesse alla questione dell'autonomia: l'influenza delle industrie nel sistema universitario, le scelte finanziarie, l'impossibilità da parte degli studenti di partecipare alla gestione e la mancanza di comunicazione tra studenti e insegnanti.¹⁷

Soprattutto, il Ministero dell'Istruzione tentò di limitare l'autonomia delle università e porle sotto il diretto controllo del governo:

L'istruzione era un terreno collaudato e affidabile per inculcare il “giusto modo di pensare”.

Dalla metà degli anni cinquanta il governo riaffermò il controllo centrale sull'istruzione,[...] il programma di studi del ministero venne reso obbligatorio, soffocando la libertà di scelta promossa durante l'occupazione. Fu il primo passo verso un controllo centrale ancora più rigido, che portò alla selezione e alla censura dei libri di testo tuttora vigenti.¹⁸

Il desiderio basilare degli studenti di partecipazione alla gestione dell'università fu una naturale conseguenza della democratizzazione imposta al Giappone dalle forze di occupazione americane. Il vero controllo, tuttavia, rimaneva comunque nelle mani del Ministero dell'Istruzione e questo portò gli studenti in conflitto con il governo, non lasciando loro che di ricorrere a tattiche come lo sciopero e l'occupazione degli edifici universitari perché le loro richieste fossero soddisfatte.¹⁹

A peggiorare lo stato di frustrazione dei giovani c'erano le “guerre degli esami di ammissione” (*juken sensō*):²⁰

The entrance examination is one of the most annoying problems of Japanese education. Although all universities have nominally and formally the same status, a hierarchy in prestige and quality exists; one's career is determined to a great extent by the rank of one's alma mater, a practice called *gakureki-shugi* (educational backgroundism). It is not exaggerating to say that all education below the senior high school is devoted to preparation for the entrance examination at the better colleges and universities. The dissatisfaction among pupils in secondary education is so great that the leaders of student movements in universities have recruited thousands of radicals from their rank.²¹

A ciò si aggiunse la difficoltà per gli studenti di sostenere l'aumento delle tasse universitarie:

La maggior parte degli studenti all'epoca era costretta a lavorare per mantenersi, spesso otto o più

16 *Ibidem*.

17 KOKUBUN Yutaka, “The University Problem”, in Dowsey (a cura di), *Zengakuren...*, cit. pp. 102 – 104.

18 HENSHALL, *Storia del Giappone*, trad. di Claudia Terraneo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, pp. 237 -238.

19 DOWSEY, *Zengakuren...*, cit. p. 6.

20 OGUMA, “Japan's 1968...”, cit. p. 8.

21 SHIMBORI Michiya, *Student Radicals in Japan*, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol. 395, Sage Publications, 1971, p. 152.

ore al giorno, e in lavori scarsamente retribuiti e di scarso prestigio.²²

Per quanto riguarda l'ambito politico, gli studenti furono tra i principali protagonisti delle lotte contro il trattato di sicurezza con gli Stati Uniti.

1.2 *Anpo tōsō*

Nel 1960 il Paese viene portato sull'orlo di una rivoluzione dalla ratifica del rinnovo del trattato di sicurezza con gli Stati Uniti, conosciuto con il nome Anpo (abbreviazione di *Nihon koku to Amerika gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku*);²³ probabilmente la più controversa legge mai passata attraverso la Dieta.²⁴

The protests against the U.S.-Japan Security Treaty, which entailed the establishment of U.S. military bases in Japan and, as a result, Japan's implication in the Cold War and Vietnam War, can be unequivocally identified as the defining political struggle of the decade.²⁵

Una clausola prevedeva che il trattato venisse rinnovato ogni dieci anni, il “decennio” divenne così un importante parametro per concettualizzare il tempo, una cornice di riferimento dell'immaginario collettivo:

Despite the anomalies of ‘reality’ and the act of enclosure implicit in a history circumscribed by 1960 and 1970, the power of the ‘future forecast’ – the imagination of 1970 - permeated the present of the 1960s, and is thereby integral to its history. Plans to ratify the treaty at the end of the decade colonized the political and social imaginary of the 1960s, providing the frames of reference in which political parties were organized, demonstrations took place, and the policy of government was formulated. The experience of 1960 and anticipation of 1970 gave concrete form to, and in some cases shaped, the political ideals.²⁶

Tale trattato fu sancito l'8 settembre del 1951 ed entrò in vigore il 28 aprile dell'anno successivo, in contemporanea con il trattato di pace di San Francisco, con il quale si metteva formalmente fine all'occupazione. La presenza americana nel Paese, tuttavia, permase. Il trattato di sicurezza

22 William ANDREWS, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*, London, C. Hurst & Co, 2016, p. 27.

23 *Ivi*, p. 2.

24 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. p. 25.

25 Taro E.F. NETTLETON, *Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s*, New York, University of Rochester, 2010, p. 8-9.

26 Peter Gerald KELMAN, *Protesting the National Identity: the Cultures of Protest in 1960s Japan*, University of Sydney, 2001, pp.78 - 79.

garantiva a tempo indeterminato il mantenimento delle basi militari americane sul suolo giapponese, per lo più ad Okinawa e nelle aree limitrofe a Tōkyō. E se da un lato ciò aiutò il Giappone in termini di sicurezza militare e vantaggi economici, riducendo la spesa pubblica da destinare alla difesa, dall'altro fu fonte di forte contestazione da parte dell'opinione pubblica.²⁷

Il trattato fu il risultato di un'evoluzione nella situazione internazionale al volgere degli anni quaranta. L'intensificarsi della Guerra Fredda, la proclamazione della Repubblica popolare in Cina e il trattato di alleanza tra l'URSS e il nuovo governo cinese nel 1950, e nello stesso anno lo scoppio della guerra di Corea: tutti questi fattori spinsero gli Stati Uniti a cambiare le proprie politiche in Asia. Era importante che il Giappone fungesse da modello di democrazia in Oriente e soprattutto da baluardo contro la diffusione del Comunismo.²⁸

La politica degli Stati Uniti verso il Giappone subì di conseguenza un cambiamento radicale, la cosiddetta “inversione di rotta”. Venne attuato il riarmo delle forze giapponesi per mantenere la sicurezza interna e lo SCAP iniziò la “purga rossa”: più di ventimila comunisti vennero licenziati dagli uffici pubblici e privati, comprese scuole e università.²⁹

MacArthur, come anche molti altri leader governativi, *in primis* il primo ministro Yoshida, aveva temuto fin dall'inizio le conseguenze dell'iniziale scarcerazione dei comunisti,³⁰ e così: “Japanese Communist Party leaders, freed of their previous shackles a short time after the occupation began, were now forced back underground by their one-time liberators”.³¹

Il Partito Comunista cercò di virare verso posizioni più moderate, rinunciando a un attivismo militante, cercando di trasformarsi nel cosiddetto “*aisaseru kyōsanshugi*”, quello che Andrews definisce “a Yankee-friendly lovable communism”, e questo porterà alla nascita di una serie di fazioni scissioniste più radicali (*tōha*).³²

Nel febbraio del 1947 il governo diede inoltre un forte segnale repressivo alle organizzazioni sindacali e, in generale, a tutti gli oppositori dello SCAP e del governo conservatore, vietando uno sciopero generale dei dipendenti pubblici.³³

Ma ciò che era stato soffocato nel 1947 si ripresentò in più vaste proporzioni nel 1952: tre giorni dopo l'entrata in vigore del trattato di sicurezza, circa un milione di persone prese parte al cosiddetto “Bloody May Day”, la più grande agitazione civile dalla guerra e l'inizio dell'*Anpo tōsō*, le lotte contro il rinnovo del trattato.

27 HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit. p. 231.

28 HARADA Hisato, “The Anti-Ampo Struggle”, cit. p. 76.

29 Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2012, pp. 218 - 224

30 HENSHALL, *Storia del Giappone...*, cit. p. 223.

31 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. p. 15.

32 *Ibidem*.

33 CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone...*, cit. p. 226.

Il movimento anti-Anpo rappresenta il primo momento dal dopoguerra in cui uno spettro completo della società giapponese si riunì e manifestò per una stessa causa.³⁴

Never before had Japanese people demonstrated in such numbers and in such diversity. Not only hardened political radicals, mainstream leftists and labour unions, but housewives, shopkeepers, students, poets, singers, lecturers and taxi drivers all felt compelled to strike, to distribute leaflets and to come out on to the streets with placards.³⁵

La caratteristica più rilevante di questo movimento era proprio che, come quello contro la guerra del Vietnam nel decennio successivo, consentì la coalescenza temporanea di gruppi con interessi politici divergenti.³⁶

L'alleanza di sinistra che si oppose al trattato comprendeva: il Partito Socialista, il Partito Comunista, il Consiglio dei Sindacati Giapponesi (*Sōhyō*) e lo Zengakuren, la lega studentesca.³⁷

I motivi per cui la popolazione era contraria erano diversi. In primo luogo, c'era il timore di una ripresa del militarismo, molti erano allarmati dalla possibilità che il Paese potesse essere trascinato in una guerra contro i sovietici.³⁸

Effettivamente, nel maggio 1960, l'Unione Sovietica aveva annunciato che avrebbe attaccato ogni base da cui fosse partito un aereo spia americano. Il trattato quindi, permettendo agli Stati Uniti di sfruttare il Giappone come base per la sua campagna militare, prima per la guerra di Corea e poi per quella in Vietnam, metteva il Paese in una posizione decisamente pericolosa.³⁹

Un altro motivo era che il trattato rinforzava la soggezione agli Stati Uniti e rendeva Okinawa un territorio di fatto ancora occupato da un Paese straniero; il disprezzo che alcuni militari americani mostrarono verso i locali, persino attraverso atti violenti come uccisioni e stupri, non fece che esacerbare gli animi.⁴⁰

Ancora oggi Okinawa, pur se restituita formalmente nel 1972, è sede principale delle basi militari americane, e continua a essere oggetto di controversia:

The big question was thus whether or not "American military bases should continue to exist on Japanese land". As recent headlines over the relocation of the U.S. airfield from Okinawa shows, it continues to be an intensely contested issue.⁴¹

Ma ciò che più di tutto sconcertò la popolazione fu l'azione anti-democratica del primo ministro

34 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. pp. 17 - 26 .

35 *Ibidem*.

36 NETTLETON, *Throw Out the Books...*, cit. p. 6.

37 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. p. 27.

38 HENSHALL, *Storia del Giappone...*, cit. p. 241.

39 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. p. 29.

40 *Ivi*, pp. 20 - 29.

41 NETTLETON, *Throw Out the Books...*, cit. p. 9.

Kishi Nobusuke⁴², il quale, per permettere il rinnovo del Trattato nel 1960, fece allontanare con la forza dall'edificio della Dieta tutti i membri dell'opposizione.

The Kishi Government appeared to be flouting the two ideals that underpinned postwar Japanese politics – peace and democracy. The vehemence of opposition could not be contained. [...] Left wing activist Mutō Ichiyō notes: ‘All the progressive forces in Japan converged in a joint struggle against the conclusion of the new treaty’.⁴³

Maruyama Masao, teorico politico che svolse un ruolo importante nelle proteste del 1960, le descrisse nel suo articolo dell'agosto 1960, “Time for Choice”:⁴⁴

This is the moment in our people’s democratic history of greatest danger and greatest opportunity. All the major issues of postwar have become concentrated. On the one extreme naked power was concentrated in Kishi’s hands, on the other the principles and ideals of the post-war democratic movement became concentrated in our hands ... At this moment in history, let us rise above our differences and join hands so that the security of our nation may be guaranteed, not against any foreign country but first of all against the authorities.⁴⁵

Gli studenti tendevano ad assumere posizioni più estremiste rispetto agli altri gruppi, come dimostra la manifestazione del 15 giugno 1960, in cui gli studenti si scontrarono con la polizia irrompendo nuovamente nel Palazzo nazionale della Dieta.

Quel giorno, durante un contrattacco della polizia, una studentessa di ventidue anni della Tōdai, Kanba Michiko, perse la vita.

Le lotte continuarono fino alla mattina del giorno dopo, quando con gas lacrimogeni la polizia riuscì ad allontanare gli ultimi studenti.

La morte della studentessa Kanba divenne presto un simbolo della lotta e della coraggiosa dedizione all'attivismo degli studenti, e in sua memoria il 18 giugno venne organizzata un'imponente dimostrazione.⁴⁶

42 Interessante notare come Kishi fosse tra quei burocrati del periodo prebellico che, dopo essere stati imprigionati per i crimini commessi in tempo di guerra, tornarono ad assumere posizioni di potere. Kishi fu rilasciato nel 1948 e assunse la carica di primo ministro nel 1957. (HENSHALL, *Storia del Giappone...*, cit. p. 237).

43 MUTŌ Ichiyō, INOUE Reiko, *Beyond the New Left: In Search of a Radical Base in Japan (Part 1)*, AMPO: A Review of the New Left in Japan, in Peter Gerald Kelman, *Protesting the National Identity: the Cultures of Protest in 1960s Japan*, University of Sydney, 2001, p. 80

44 KELMAN, *Protesting the National Identity...*, cit. p. 94.

45 Maruyama MASAO, *Sentaku no toki, Misuzu*, 1960, Maruyama Masao Shū, Vol. 6, in Kelman, *Protesting the National Identity...*, cit. p. 94

46 HARADA Hisato, “The Anti-Ampo Struggle”, cit. pp. 85-89.

Il risultato dell'incidente furono le dimissioni di Kishi e la cancellazione della visita del presidente Eisenhower che era stata programmata proprio per giugno.⁴⁷

A Kishi succedette Ikeda Hayato, il quale riuscì a placare in parte gli animi spostando l'attenzione sull'economia, con la promessa di raddoppiare i redditi entro la fine degli anni sessanta.⁴⁸

Stando ai registri della polizia, tra la primavera del 1959 e quella del 1960, Tōkyō vide 223 manifestazioni, cui presero parte più di 960.000 persone, senza tenere conto di tutte le dimostrazioni nelle altre città e le innumerevoli non registrate.

Nel momento culminante delle lotte, ovvero tra il maggio e il giugno del 1960, nella capitale vennero riportate manifestazioni ogni giorno.⁴⁹

Con il rinnovo del trattato, tuttavia, lo spirito combattivo degli studenti calò rapidamente.

Il senso di fallimento che dominava ora lo Zengakuren diede inizio a un periodo di scissioni in vari gruppi e fazioni relativamente piccole e, nella maggior parte dei casi, in lotta tra loro.⁵⁰

Ma dalla metà del 1967 il movimento studentesco riprese slancio.

Gli eventi del 1968 vanno letti sia nel loro rapporto con le delusioni del passato sia con le speranze per il futuro.⁵¹ L'approssimarsi del rinnovo del trattato previsto per il 1970, infatti, fu un importante stimolo per l'attivismo politico.

Un primo incidente accadde nell'ottobre del 1967, quando un gruppo di studenti, nel tentativo di impedire il viaggio in Vietnam del Primo Ministro Satō Eisaku, che era succeduto a Ikeda, si scontrò con la polizia nei pressi dell'aeroporto Haneda.

Protagonista di questi scontri è il Sanpa, abbreviazione di *Sanpakei zengakuren* (“Zengakuren delle tre fazioni”).

Gli studenti, animati da un'etica pacifista e antimperialista, si opponevano a un viaggio che faceva ricordare l'invasione e la dominazione coloniale del Giappone nel sud-est asiatico.

Questa manifestazione venne definita “primo incidente di Haneda”, e anche qui uno studente, Yamazaki Hiroaki, rimase ucciso. Steinhoff descrive così l'incidente:

A day of escalating violence that played out on the expressway and on all three bridges leading to the airport and the road running alongside the river across from the airport. Different groups of student protesters confronted the riot police at each location. While the conflicts continued on all three bridges with crowds of bystanders watching from the riverbank, the Prime Minister's car arrived safely at the airport and his plane left quietly from a different gate. By this time

47 *Ibidem.*

48 HENSHALL, *Storia del Giappone...*, cit. p. 241.

49 ANDREWS, *Dissenting Japan...*, cit. p. 26.

50 OGUMA, “Japan's 1968...”, cit. p. 2.

51 William MAROTTI, “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest”, *The American Historical Review*, vol. 114, n. 1, p. 100.

several police vehicles were burning, the bridges were littered with stones, and high-powered police water cannon trucks had hosed many students off the bridges and into the river.⁵²

Il “secondo incidente di Haneda”, il 12 novembre dello stesso anno, venne organizzato per impedire la visita del primo ministro questa volta negli Stati Uniti. In quest'occasione molti civili vennero coinvolti negli scontri e, confusi per studenti, percossi duramente; per la prima volta la stampa iniziò a criticare la violenza della polizia e l'opinione pubblica si avvicinò alle cause dei manifestanti.

Altra violenta manifestazione ci fu all'inizio del 1968, quando gli studenti si opposero all'approdo della U.S.S. Enterprise al porto di Sasebo, in Kyūshū. La portaerei, oltre ad essere la nave da guerra più lunga del mondo, era la prima a propulsione nucleare e sospettata di portare a bordo armi atomiche.⁵³

L'opposizione all'attracco si inseriva all'interno del più ampio dibattito sul nucleare:

Nonostante Satō continuasse a supportare la politica dei “tre principi sul nucleare”, ovvero “non produrre, possedere o permettere l'introduzione” di armi nucleari sul suolo giapponese, questa veniva sistematicamente tradita ogniqualvolta il Giappone permetteva l'attracco di una portaerei americana nei propri porti.⁵⁴

Per i manifestanti l'arrivo dell'Enterprise era l'ennesima dimostrazione del tentativo dello Stato di trascinare il Giappone sempre più nel conflitto in Vietnam.

Anche in questo caso la stampa e l'opinione pubblica biasimò l'eccessiva violenza della polizia, in particolare per l'uso di gas lacrimogeni in prossimità dell'ospedale di Sasebo, che colpirono anche pazienti, medici e infermieri.⁵⁵

Ciò che c'era di nuovo rispetto alle dimostrazioni del primo rinnovo nel 1960, era l'uso della violenza da parte degli studenti come mezzo per prevenire l'esercizio di una politica dichiarata dello Stato.⁵⁶

A questo proposito, si lega a questi eventi il fondamentale discorso sulla violenza: un discorso che tende a distinguere quella messa in atto dagli studenti da quella della polizia. Nel primo caso gli studenti stessi parlano di “geba”, dal tedesco *gewalt*, un termine che indica sì “violenza”, ma anche “forza” e “potere”, ben diverso dal termine usato per definire gli atti repressivi, di una violenza quasi fine a se stessa, dello Stato e della polizia: *bōryoku*. Come spiega Marotti, si tratta di una

52 STEINHOF, *Memories of New Left protest...*, cit. p. 133.

53 MAROTTI, “Japan 1968...”, cit. pp. 112-113.

54 Eugenio DE ANGELIS, *Terayamago, Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni sessanta e settanta*, *Arti della Performance: orizzonti e culture*, n.10, Università di Bologna, 2018, p. 5.

55 MAROTTI, “Japan 1968...”, cit. p. 122.

56 *Ivi*, p. 106.

riconcettualizzazione della violenza in base al suo scopo: *geba* per gli studenti era un mezzo politico.⁵⁷

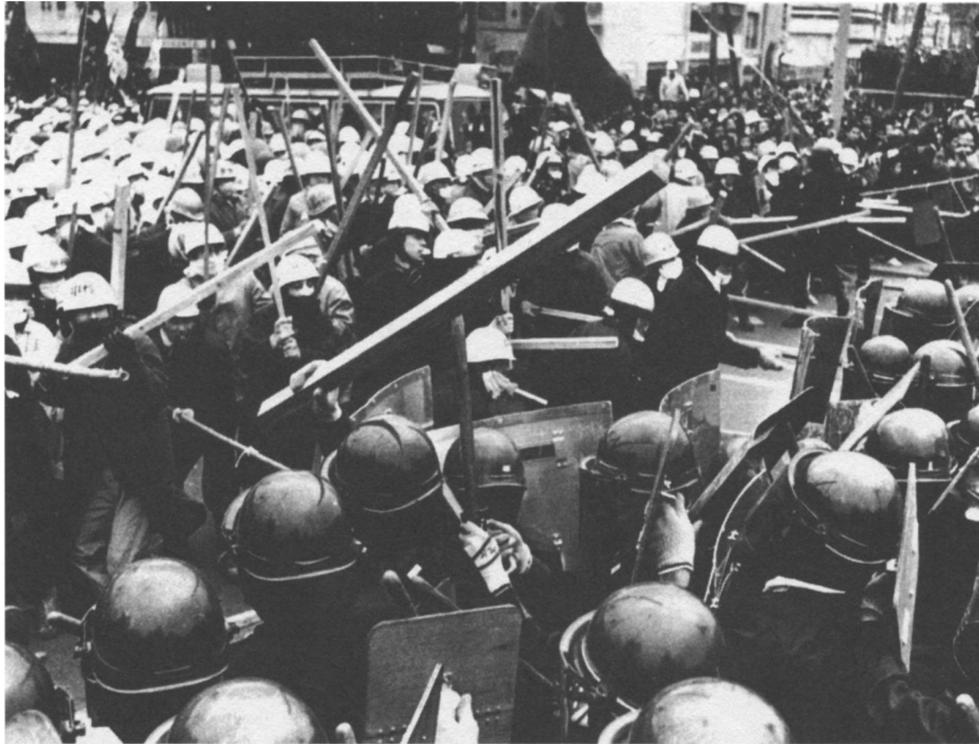


Fig.1.1 Gli studenti si scontrano con le squadre antisommossa a Sasebo, gennaio 1968. (cortesia: Kyodo News)⁵⁸

Gli eventi tra il 1967 e il 1968 portarono a un maggiore coinvolgimento politico: studenti che in precedenza non avevano partecipato al movimento sentirono adesso il desiderio di unirsi alle lotte;⁵⁹ il termine *nonpori* (dall'inglese “*nonpolitical*”) divenne in un certo senso instabile, indicando cioè uno status estraneo alle classificazioni politiche standard, e, paradossalmente, una possibile mobilitazione spontanea, “the possibility of political engagement”.⁶⁰

Con il volgere del decennio, però, si diffuse sempre più l'idea che fosse impossibile opporsi al potere vigente con metodi convenzionali, e che l'unica via fosse effettivamente quella della rivolta violenta, portando alla formazione di gruppi sempre più radicali, come l'organizzazione terroristica conosciuta come Sekigun, l'Armata Rossa.⁶¹

57 *Ivi*, p. 131.

58 MAROTTI, “Japan 1968...”, cit. p. 129.

59 STEINHOFF, *Memories of New Left protest...*, cit. p. 136.

60 MAROTTI, “Japan 1968...”, cit. p. 98.

61 SHIMBORI, *Student Radicals in Japan*, cit. p. 156.

In concomitanza, nacquero gli Zenkyōtō (*Zengaku kyōtō kaigi*, “congresso della lotta congiunta di tutte le università”), associazioni di studenti che, creando barricate, occuparono le università dichiarandole “zone liberate”. Tra il 1968 e il 1969 il cosiddetto “Zenkyōtō movement” si diffuse in tutto il paese e centinaia di università e migliaia di licei vennero occupati.⁶²



Fig. 1.2 Università di Tōkyō occupata, 22 Novembre 1968.⁶³

Il declino del movimento studentesco iniziò nel 1969, quando il governo approvò le “Misure temporanee concernenti l'amministrazione delle università”, che concedevano molta più autorità alla polizia per reprimere le sommosse e portare allo sgombero delle università occupate.⁶⁴

62 OGUMA, “Japan's 1968...”, cit. p. 3.

63 Foto in Oguma, “Japan's 1968...”, p. 4.

64 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 17.

Entro il 1970 il movimento studentesco era stato quasi interamente soppresso, la maggior parte degli studenti tornò ad uno stato di apatia politica e nel giugno di quell'anno il Trattato di sicurezza venne rinnovato senza proteste rilevanti. Nonostante l'implacabile repressione, tuttavia, alcuni gruppi ancora promuovevano la lotta armata, unendosi poi nel Rengō sekigun (Armata rossa unita). Ma questo fu l'inizio della fine, perché questi gruppi più estremisti organizzando attacchi terroristici ed episodi di grave violenza, in breve tempo si alienarono definitivamente le simpatie dell'opinione pubblica.⁶⁵

1.3 La *wakamono bunka* e la Shinjuku degli anni sessanta

Il Giappone degli anni sessanta era un Paese che stava cambiando a ritmi frenetici. La crescita economica porterà la nazione a trasformarsi, dalle ceneri dell'immediato dopoguerra, in una grande superpotenza. La crescita accelerò il processo di urbanizzazione: una migrazione su larga scala che porterà la popolazione residente nelle città dal 28% del 1945 al 72% del 1970.

A migrare erano soprattutto i giovani, che si allontanavano dai villaggi per proseguire gli studi. In questo periodo, infatti, si registrò un marcato aumento nel numero di iscrizioni ai licei e alle università, il che purtroppo ebbe come conseguenza diretta la svalutazione del titolo di laurea e in generale dello *status* di studente.⁶⁶

Alienati dalle loro comunità di origine e delusi dalle loro aspettative riguardo ciò che la vita universitaria aveva da offrire loro, si trovarono a dover affrontare una società consumistica e in rapida modernizzazione.

Gli edifici di cemento di Tōkyō sembravano loro “inumani” e la società urbana spietata e indifferente.⁶⁷

Questa generazione arriverà ben presto a costituire un gruppo sociale a sé stante, con la propria cultura, la cosiddetta *wakamono bunka*, che si rispecchia e allo stesso tempo viene influenzata da opere quali *Taiyō no kisetsu* (“La stagione del sole”) di Ishihara Shintarō. Gli appassionati lettori verranno definiti *taiyōzoku* (la tribù del sole), e nascerà presto un filone di *taiyōzoku eiga* (film della tribù del sole), tra cui *Kurutta kajitsu* di Nakahira Kō e *Seishun zankoku monogatari* di Ōshima Nagisa.⁶⁸ Quest'ultima opera, oltre a documentare le proteste dei primi anni sessanta, rappresenta in

65 OGUMA, “Japan's 1968...”, cit. pp. 5-6.

66 *Ivi*, pp. 6-9.

67 *Ibidem*.

68 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. pp. 2-3.

generale un importante documento della società e la cultura giovanile del periodo.⁶⁹

Il centro di convergenza delle tendenze politiche e culturali divenne Shinjuku, un quartiere di Tōkyō in cui si riversavano manifestanti, studenti, artisti di ogni tipo e *fūten*, una sorta di *hippie* giapponesi.⁷⁰

Okamedo Yasunori, editore di una rivista di gossip, descrisse così la sua impressione di Shinjuku dopo il suo arrivo dal Kyūshū nel 1966:⁷¹

From when I first arrived at the Shinjuku East Exit Plaza and walked through the bustle to Kabukichō, it felt as if even a person from the outer prefectures, like myself, could fit in there. It was neither as fashionable nor as beautiful as Roppongi or Ginza, but it looked like a city equipped with an enormous absorption mechanism that would accept anything—country bumpkins, outlaws, yakuza, *fūten*, beggars, homosexuals, prostitutes.⁷²

Shinjuku era visto come uno spazio libero e senza regole, dove venivano proiettati film d'avanguardia, organizzati happening, performance pubbliche e concerti, così come manifestazioni politiche e spettacoli teatrali dell'*angura*, il movimento teatrale oggetto di questa tesi.

1.4 Esistenzialismo e *shutaisei*

Alla costante ricerca di qualcosa in cui credere e in cui impegnarsi, qualcosa che desse un senso alle loro vite, i giovani trovavano sfogo nell'impegno politico ma soprattutto nell'azione diretta, una partecipazione attiva a manifestazioni e occupazioni.⁷³

In questo periodo fu estremamente influente l'esistenzialismo di Sarte, come illustra Myriam Sas nel suo *Experimental Arts in Postwar Japan*:

Sartre's work, though at first idiosyncratically understood, was one of the most' influential

69 Peter ECKERSALL, *Theorizing the Angura space, Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960 – 2000*, Netherlands, Brill, 2006, p. 29.

70 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 2.

71 NETTLETON, *Throw Out the Books...*, cit. p. 158.

72 NANBA Koji, *Zoku no Keifugaku: Youth Subculture no Sengoshi*, Tokyo, Seikyusha, 2007, in Nettleton, *Throw Out the Books...*, cit. p. 158.

73 *Ivi*, p. 4.

critical strains in the immediate postwar period in Japan. [...] by the time of Sartre and Simone de Beauvoir's visit to Japan in 1966, when they were known in the media as *chishikijin no bitoruzu* (the Beatles of the intellectuals), a more subtle-understanding had taken form in artistic and critical circles. Their popularity and the sense of their countercultural power was such that high school students were known to hide copies of *Being and Nothingness* behind their textbooks in class. [...] The term "engagement" (*angajuman* in the Japanese loanword from the French) also became popular in the 1960s in colloquial speech-as in “*Angajuman suru ka?*” which could be translated as, “Are you going to the demo?”.⁷⁴

Lo scrittore, drammaturgo, filosofo e critico francese illustra il suo pensiero nell'opera *L'esistenzialismo è un umanismo*, tratta da una conferenza del 1946.

Sartre, nell'affermare che “l'esistenza precede l'essenza”, sostiene la fondamentale libertà dell'uomo, che è unico responsabile della sua vita.⁷⁵

“L'uomo non è altro che ciò che di se stesso fa”. L'uomo è dunque sempre responsabile di quello che è, e dunque tanto vale esercitare coscientemente questa responsabilità: impegnarci senza riserve, dispiegare in pieno il nostro attivismo.⁷⁶

Senza verità e principi *a priori*, non c'è determinismo, non c'è idealismo che tenga, il punto di partenza è, indubbiamente, l'individuo, poiché esso costituisce l'unica verità su cui ci si possa basare.⁷⁷

L'individualismo in questo caso è il frutto di una estrema disillusione nei confronti dei sistemi politici, sociali, religiosi e di pensiero sui quali si era precedentemente fatto affidamento.

In tali circostanze gli uomini, mettendo in discussione l'autenticità di tutte le credenze, i principi e le istituzioni, cercano di tornare alle radici delle loro conoscenze, alla ricerca di una base più sicura.⁷⁸

La stessa messa in discussione delle autorità, lo stesso atteggiamento critico nei confronti di assunti e valori precostituiti che si ritrova nel Giappone degli anni sessanta, come spiega Eckersall nel suo *Theorizing the Angura space*:

The 1960s space was radically optimistic. It wanted to throw off seemingly predestined shackles of modern history and attempted to relativize ideas of self-identity in relation to the collective

74 Miryam SAS, *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 2011, p. XIV.

75 Jean Paul SARTRE, *Existentialism and Humanism*, Methuen & Co. LTD. London, 1966, p. 28.

76 “Esistenzialismo”, *Dizionario di Filosofia*, Treccani, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/esistenzialismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/, 02-01-2019.

77 SARTRE, *Existentialism and Humanism*, cit. pp. 44-45.

78 Philip MAIRET, *Introduzione*, in Sartre, *Existentialism and Humanism*, cit. p. 10.

pressure of conformity.⁷⁹

Anche qui il punto di partenza è l'individuo, una nuova coscienza e consapevolezza del sé, lo *shutaisei*, fulcro essenziale della Nuova Sinistra come dell'*angura*:

1960s theatre and culture in Japan was a transformational moment: a *shutaisei* effect intersecting across history, postwar formations of politics and art, and optimistic expectations for a better world. Performances by newly formed *angura* groups [...] mirrored a rising sense of performativity in political life that aimed to discover a radical selfhood (*shutaisei*) among young Japanese.⁸⁰

⁷⁹ ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 23.

⁸⁰ *Ivi*, p. 21.

2. Angura

“Noi, come gruppo, trasformeremo il mondo attraverso la poesia e l’immaginazione. Prendete il potere con l’immaginazione”.¹

Negli anni sessanta, dall’*humus* di contestazioni e fermento sociale e culturale descritto nel precedente capitolo, fiorì un movimento che rivoluzionò la scena teatrale nazionale: l’*angura*.

Furono molti gli artisti che parteciparono allo sviluppo di questo movimento, ma a porne le basi fu il lavoro di Terayama Shūji (1939 - 83), Kara Jūrō (n. 1940), Satō Makoto (n. 1943) e Suzuki Tadashi (n. 1939).²

Le attività di questi artisti e le compagnie da loro fondate e dirette, di importanza fondamentale per la nascita e definizione del movimento, verranno analizzati più nel dettaglio nel capitolo successivo. Per quanto si parli di *angura* come “movimento”, è importante ricordare che non fu un’iniziativa con un’organizzazione centralizzata e un manifesto programmatico, ma un insieme di personalità e gruppi disparati che nello stesso periodo e in modalità affini risposero a quelle che furono percepite come esigenze comuni.³

Il termine *angura* (アングラ), *wasei eigo* di “underground” (“sotterraneo”), viene usato per definire il movimento sia perché gli spettacoli spesso avevano luogo, letteralmente, sottoterra, nei piani interrati dei nuovi edifici di Tōkyō, sia perché le *performance* erano viste come radicalmente opposte ai valori della cultura dominante.⁴

Il termine “underground”, infatti, generalmente indica un fenomeno che si distingue dal *mainstream* sociale e culturale:

[Movimento che] si oppone intenzionalmente alla cultura tradizionale e ufficiale, utilizzando

1 Manifesto del Tenjō Sajiki, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 81.

2 *Ivi*, p. 38.

3 David GOODMAN, *Japanese drama and culture in the 1960s, The return of the Gods*, New York, M. E. Sharpe, 1988, p. 15.

4 UCHINO Tadashi, *Crucible bodies, Postwar japanese performance from Brecht to the new millenium*, London, Seagull Books, 2009, p. 10.

forme espressive e sistemi di diffusione e di produzione alternativi rispetto a quelli usuali, con particolare riferimento al movimento artistico e sociale affermatosi negli Stati Uniti d'America (e di qui diffusosi, in varie forme, in altre nazioni e spec. nell'Europa occidentale) negli anni '60 del Novecento, caratterizzato da un esasperato sperimentalismo e da un atteggiamento ideologico trasgressivo e anarchico che hanno largamente influenzato la cultura giovanile anche negli anni successivi.⁵

In questo senso, l'*angura* giapponese, in quanto espressione della controcultura, è accostabile al fenomeno dell'off off Broadway e degli *happening* newyorkesi degli anni sessanta.⁶

Dopo la guerra, negli Stati Uniti come in Giappone, il teatro fu minacciato dal diffondersi della televisione e del cinema; di conseguenza molti produttori si orientarono verso spettacoli di grande richiamo, scoraggiando ricerche e sperimentazioni che potessero provocare perplessità nel pubblico.⁷

Nacque così negli Stati Uniti il primo off Broadway, con cui si indicava "l'insieme delle produzioni che, allestite in teatri fuori mano o in sale improvvisate, permettevano una sensibile riduzione dei costi, consentendo così la messa in scena di opere che non avrebbero potuto richiamare un largo pubblico".⁸

La particolare attenzione posta sulla scelta del repertorio consentì al movimento "off" di acquisire notorietà: i drammi presentati potevano vantare un livello qualitativo ben più alto rispetto a quelli di Broadway, al punto che iniziarono ad essere considerati come un'alternativa concreta alla politica commerciale del suo popolare concorrente.

Il teatro off Broadway iniziò però progressivamente a perdere i connotati sperimentali che lo avevano caratterizzato ai suoi albori. Fu con la nascita del nuovo off off Broadway, intorno al 1958, che la scena teatrale si vide infondere nuova vita. Joe Cino, futuro produttore teatrale, cominciò a permettere a piccoli gruppi di esibirsi nel suo locale: il successo dell'iniziativa indusse molti altri a sfruttare l'idea, e con il tempo qualunque spazio disponibile divenne sede di spettacoli, dando inizio al movimento "off off". Al suo interno, il produttore più influente fu Ellen Stewart, che cominciò a presentare i propri allestimenti in un seminterrato nel 1961 e successivamente creò il La Mama Experimental Theatre Club, ufficialmente un *club* privato e perciò esente dalle problematiche regolamentazioni previste per le rappresentazioni pubbliche.⁹

5 Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/underground/>, 02-02-19

6 Benito ORTOLANI, *Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, The Netherlands, E.J. Brill Leiden, 1990, p. 240

7 Oscar G. BROCKETT, *Storia del teatro, Dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*, Claudio Vicentini (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1988, pp. 593-594.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

Nel 1982 la Stewart inviterà al La Mama Suzuki Tadashi, con la sua produzione *Bakkosu no shinnyo* バッコスの信女 (*Le Baccanti*).¹⁰

L'*angura*, come l'off off Broadway, propose un teatro alternativo rispetto alle forme commerciali del dopoguerra, e utilizzò per le sue rappresentazioni luoghi inusuali: come già anticipato sotterranei e piani interrati, ma anche sedi universitarie e *kissaten*. Si trattava in genere di spazi piccoli, con una capienza inferiore a cento posti, abitudine che valse al movimento l'ulteriore definizione di *shōgekijō undō* (小劇場運動, Movimento dei piccoli teatri). Una scelta consapevole e radicale, da un lato certamente dettata dalle ristrettezze economiche delle compagnie, dall'altro, come vedremo, legata all'intenzione di riavvicinare lo spettatore al palcoscenico.¹¹

Altra definizione importante data all'*angura* è “post-shingeki movement”, un adattamento inglese di David Goodman dell'espressione coniata da Senda Akihiko: “datsushingeki undō” (脱新劇運動).¹²

L'*angura* nasce, infatti, in risposta alla tradizione di teatro realista nota come *shingeki* (新劇, nuovo teatro).¹³

2.1 Lo *shingeki* e il suo superamento

Con l'inizio del periodo Meiji tutte le energie del Paese si catalizzarono verso un obiettivo, quello della “modernizzazione”, e per realizzare lo scopo, l'imperativo era “imparare dall'Occidente”:

“Il Giappone moderno deve cosmopolitizzare la sua cultura i suoi meccanismi culturali, deve partecipare di quella che è la costruzione dei circuiti comunicazionali internazionali. E conquistare spazi sempre adeguati alla propria crescente emergenza economica e politica”¹⁴

Lo *shingeki* è il primo teatro “moderno” in Giappone, e il termine “moderno” è in questo caso sinonimo di “occidentale”.¹⁵

Il termine *shingeki*, coniato nel 1913 dal quotidiano Asahi di Ōsaka, viene utilizzato per indicare

10 SUZUKI Tadashi, “Artist talk with Tadashi Suzuki (Japan)”, Intervista a cura di Kameron Steele e Frank Hentschker, Montreal, Segal Centre for Performing Arts, 30 Maggio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=TULjQ_OwSUA&t=1570s, 04-02-2019.

11 DEANGELIS, *Terayamago...*, cit. pp. 43-44.

12 GOODMAN, *Japanese drama...*, cit. p. 26.

13 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 79.

14 Paola CAGNONI, “Giappone”, in Attisani, *Enciclopedia del Teatro del '900*, cit. p. 51.

15 UCHINO, *Crucible bodies...*, cit. p. 5.

tutti i tentativi di trapiantare il teatro moderno occidentale in Giappone, attraverso una traduzione diretta (*hon'yaku*, 翻訳) dei testi, e uno studio delle concezioni e delle messe in scena d'oltremare.¹⁶

Sancì la supremazia dell'espressione verbale rispetto a quella del corpo: lo *shingeki* è prima di qualunque cosa spettacolo di parola.¹⁷

Lo *shingeki* nacque da una rottura con il *nō* e il kabuki, di cui rifiutava caratteristiche che considerava "irrazionali", aspirando alla creazione di un teatro completamente realistico nello spirito di Čechov e Ibsen.¹⁸

Con la nascita del Jiyū gekijō 自由劇場 (Teatro Libero), fondato da Osanai Kaoru, oltre appunto a Čechov e Ibsen, destinato a diventare "il drammaturgo più osannato e emulato dai naturalisti giapponesi", vennero tradotti e messi in scena Wedekind, Gor'kij, Hauptmann, Maeterlinck, Shaw e Strindberg.¹⁹

Lo *shingeki* però si affermò definitivamente con la nascita dello Tsukiji Shōgekijō 築地小劇場 (Piccolo Teatro di Tsukiji), la prima compagnia "ufficiale", co-fondata nel 1924 da Osanai Kaoru e Hijikata Yoshi, che dichiararono apertamente l'intenzione di produrre solo opere occidentali tradotte, suscitando non poche polemiche.²⁰

Osanai riprodusse con meticolosa fedeltà gli spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca, anche grazie a consultazioni via lettera con Stanislavskij stesso.²¹

Fin dall'inizio, infatti, per lo Tsukiji Shōgekijō, i modelli principali di riferimento erano Stanislavskij, Dančenko e il loro Teatro d'Arte di Mosca,²² il cui principio fondamentale era la rappresentazione della "verità": "Che tu reciti bene o male non importa: importa che tu reciti *vero*."²³

Per Stanislavskij il lavoro dell'attore doveva avere come obiettivo la più fedele, "vivente", impersonazione delle parole del testo.²⁴

Con questo scopo, lo Tsukiji costituì un'eccezionale fucina, oltre che di produzioni, anche di formazione e addestramento per tecnici e operatori di teatro, e soprattutto attori.²⁵

16 Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2016, pp. 98-99.

17 *Ivi*, p. 103.

18 GOODMAN, *Japanese drama...*, cit. p. 4.

19 Bonaventura RUPERTI, "Il teatro in Giappone dalla modernità alla contemporaneità", in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Bonaventura Ruperti (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, p. 29.

20 UCHINO Tadashi, *Crucible bodies*, cit. p. 5.

21 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, cit. pp.121-123.

22 UCHINO Tadashi, *Crucible bodies*, cit. p. 37.

23 Konstantin S. STANISLAVSKIJ, in Gerardo Guerrieri, *Introduzione*, in Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, G. Guerrieri (a cura di), Universale Laterza, Bari, Editori Laterza, 1968, p. XI.

24 GUERRIERI, *Introduzione*, cit. p. XII.

25 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, cit. p. 123.

A partecipare alla fondazione dello Tsukiji c'era stato anche Senda Koreya (1904-94), attore, regista e, in seguito, una delle figure più influenti nell'ambito dello *shingeki*, specialmente durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale.

Senda disapprovava l'approccio apolitico ed elitario della compagnia, e auspicava un maggiore attivismo politico nel teatro. In effetti la maggior parte delle compagnie *shingeki* erano interessate al realismo psicologico occidentale molto più che al teatro politico di sinistra.²⁶

L'influenza del marxismo e di altri movimenti di sinistra, tuttavia, favorì in questo periodo il sorgere di diverse compagnie di teatro proletario che cercarono di risvegliare ad un confronto diretto con la realtà sociale e politica, sostenendo i diritti dei lavoratori e mosse quindi da istanze sociali e politiche ben precise.²⁷

Purtroppo la situazione già precaria delle compagnie *shingeki* divenne ben presto insostenibile, soprattutto per quelle che sostenevano ideologie di sinistra e esortavano a un atteggiamento critico nei confronti della società:

I componenti per lo più o fanno la fame o stanno in carcere per motivi politici. La situazione si aggrava ulteriormente, soprattutto per l'impegno politico, durante il tristissimo e dolorosissimo periodo del militarismo nazionalista tra le due guerre.²⁸

A causa del militarismo e della stagione bellica, tutte le compagnie vennero costrette al silenzio, a eccezione del Bungakuza, fondato nel 1937 da Kishida Kunio, che riuscirà a portare avanti le sue attività escludendo ogni posizione politica e ideologica, perseguendo il principio meno rischioso "art for art's sake".²⁹

Ma dal dopoguerra lo *shingeki* tornò in *auge*, consolidandosi come teatro istituzionale.

Il rinato *shingeki* decise, significativamente, di inaugurare la nuova stagione con *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. La scelta era simbolica per molti aspetti: il testo era stato uno dei preferiti dallo *shingeki* del periodo prebellico, e indicava chiaramente la direzione che il movimento avrebbe preso di lì in avanti.³⁰

L'opera, inoltre, nella sua apoliticità e nel suo "riaffermare l'irrinunciabile propensione ad un realismo rassicurante"³¹ poteva essere prodotta da compagnie con diversi *background* ideologici.³²

Si riprende dunque il cammino di "teatro in traduzione":³³

26 UCHINO, *Crucible bodies*, cit. p. 33.

27 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, cit. pp. 126-130.

28 CAGNONI, "Giappone", cit. p.53.

29 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, cit. pp. 126-130.

30 UCHINO, *Crucible bodies...*, cit. p. 37.

31 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, cit. p. 132.

32 UCHINO, *Crucible bodies...*, cit. p. 51.

33 RUPERTI, "Il teatro in Giappone...", cit. p. 31.

Superate queste traversie, e uscito dalla forzata interruzione della seconda guerra mondiale, lo *shingeki* va a rioccupare il posto di massimo lustro nel teatro e nella società giapponese. Un linguaggio drammatico internazionalizzato e diluito domina il teatro, e niente distingue teatro giapponese da teatro euro-americano.³⁴

Così lo *shingeki* si canonizza definitivamente attorno a pochi elementi fondanti:³⁵

Dedizione al realismo; il principio che il teatro deve essere basato su un testo, che sia l'attore che il regista collaborano ad interpretare correttamente sulla scena; profonda convinzione che il teatro 'educa' il pubblico, il quale assume perciò verso il teatro l'atteggiamento passivo di un allievo verso il suo maestro; l'uso di un palcoscenico convenzionale con il proscenio.³⁶

Emersero in particolare tre compagnie: il Bungakuza di Kishida Kunio, lo Haiyūza, fondato da Senda Koreya e prima compagnia a mettere in scena le opere teatrali di Mishima Yukio e Abe Kōbō, e il Minshū geijutsu gekijō.³⁷

La rinascita venne facilitata anche dall'alleanza delle compagnie alle grandi società di produzione Tōhō e Shōchiku, che si occupavano ora anche di cinema.³⁸

È qui che, come nota Powell, lo *shingeki* si dimostrò “increasingly concerned with stability and frightened of change”.³⁹

Il successo e la stabilità economica raggiunta negli anni cinquanta dallo *shingeki*, ne intaccarono la forza riformatrice, portandolo a trasformarsi in semplice spettacolo di consumo.⁴⁰

Inizialmente teatro sperimentale, destinato ad un'élite di intellettuali, nel dopoguerra si trasformò in spettacolo commerciale, inserito a pieno titolo nell'industria dell'intrattenimento.⁴¹

Acquisendo un suo “valore di mercato”; e consolidando il proprio posto nell'ordinamento sociale, lo *shingeki* divenne inoffensivo,⁴² perse tutto il suo “antithetic élan”.⁴³

Nishidō sottolinea come per lo *shingeki* “divenne semplicemente impossibile rispondere ai cambiamenti della società contemporanea”.⁴⁴

Forse la più grande mancanza dello *shingeki* fu proprio quella di non essere stato in grado di

34 CAGNONI, “Giappone”, cit. p. 53.

35 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 28.

36 Benito ORTOLANI, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, 1998, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 29.

37 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 28.

38 RUPERTI, “Il teatro in Giappone...”, cit. p. 31.

39 Brian POWELL, *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, London, Japan Library, 2002, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 48.

40 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 28.

41 RUPERTI, “Il teatro in Giappone...”, cit. p. 31.

42 CAGNONI, “Giappone”, cit. p. 54.

43 TSUNO Kaitarō, “The tradition of modern theatre in Japan”, traduzione di David G. Goodman, *The Canadian Theatre Review*, 1978, in Goodman, *Japanese Drama...*, cit. p. 7.

44 NISHIDŌ Kōjin, *Doramatisuto no Shōzō*, Tōkyō, Renga Shōbō, 2002, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 47.

“rispondere artisticamente alla crisi”⁴⁵, in quanto, come fa notare anche Takaya, esso aveva “rifiutato le sue responsabilità politiche e artistiche restando isolato in un momento cruciale della storia del Giappone.”⁴⁶

Così la stessa frattura che si era venuta a creare tra la sinistra tradizionale e lo Zengakuren, emerse tra lo *shingeki* e i gruppi teatrali della nuova generazione.

Nishidō ha suggerito che la posizione anti-*shingeki* sostenuta dall'*angura* fu un insieme di “generational and social issues alongside aesthetic rebellion”.⁴⁷

L'*angura* si può infatti considerare un'espressione diretta dello *zeitgeist* della generazione degli anni sessanta, per la quale politica reale ed estetica si sovrapponevano e spesso si confondevano tra loro.⁴⁸

Nato nella maggior parte dei casi dai teatri universitari, l'*angura* rappresenta un incredibile fenomeno di convergenza di istanze artistiche di rinnovamento e attivismo politico, che confluendo, hanno restituito al teatro nuove facoltà: “possibilities for theatre to function as a site of cultural subversion and social change”.⁴⁹

Non un teatro “politico” come il realismo socialista proposto da alcune compagnie *shingeki*, ma un teatro “fatto politicamente”, che, interiorizzando e rielaborando i principi della contestazione, agisce sulla realtà, per “sovvertire l'autorità che vi è iscritta”.⁵⁰

Questi artisti erano convinti che il loro lavoro potesse cambiare le coscienze del pubblico,⁵¹ e soprattutto ne sentivano la necessità, come fa notare Terayama Shūji affermando che il teatro sperimentale deve “serve as some mystical form of intervention in order to overturn society”.⁵²

Allo stesso modo, Satō Makoto, il più politico degli artisti *angura* affrontati in questa tesi, nella sua opera *Tsubasa o moyasu tenshi-tachi no butō* 翼を燃やす天使たちの舞踏 (*La danza degli angeli che bruciano le loro ali*) esclama: “THEATRE MUST BE REVOLUTIONARY”.⁵³

Al di là dell'intervento sulla società, la rivoluzione da compiere era anche in ambito prettamente teatrale, e il sistema da sommuovere era lo *shingeki*:

Lo *shingeki*, con le sue grandi compagnie e il suo realismo naturalistico – anche quello

45 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 29.

46 TAKAYA Ted T., *Modern Japanese Drama, An Anthology*, New York, Columbia University Press, 1979, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 29.

47 NISHIDŌ, *Doramatisuto no Shōzō*, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 47.

48 UCHINO, *Crucible bodies*, cit. p. 11.

49 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 38.

50 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 45.

51 J. Thomas RIMER, *Introduction*, in Senda Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. XVI.

52 TERAYAMA Shūji, in Senda, *The Voyage...*, cit. p. 11.

53 SATŌ Makoto, *The dance of angels who burn their own wings*, traduzione di David G. Goodman, in Goodman, *Japanese Drama...*, cit. p. 303.

marxista, pure di alta coscienza civile ma di fatto rigido, accademico e tetragono, e comunque in qualche modo ‘estraneo’ all’esperienza giapponese, di maestri come il Kubo Sakae di *Kazanbaichi* 火山灰地 (Terre di ceneri vulcaniche, 1938) – contro il sistema di produzione culturale e di intrattenimento (sistema produttivo, formativo e creativo, nonché drammaturgico) dei grandi teatri organizzato in industria e ormai sclerotizzato, con il suo *star system*, il battage pubblicitario, il sistema di vendita dei biglietti e la facilità e imponenza di produzioni e incassi.⁵⁴

Era chiaro come lo *shingeki* avesse ormai perso la sua *raison d’être*, divenuto una tradizione da dover trascendere, come spiega il critico Tsuno Kaitarō:

Shingeki has become historical; it has become a tradition in its own right. The problem of the younger generation has been to come to terms with this tradition. [...] *Shingeki* no longer maintains the dialectical power to negate and transcend; rather, it has become an institution that itself demands to be transcended.⁵⁵

Tsuno Kaitarō e David Goodman collaborarono nella redazione della rivista “Concerned Theatre Japan”, versione internazionale della “Dōjidai engeki”,⁵⁶ e furono tra i membri fondatori del Centro teatrale 68/69 di Satō Makoto, oggi conosciuto come teatro Kutotento 68/71 (黒テント 68/71).⁵⁷ David Goodman riporta il manifesto della compagnia:

Ultimately it is our intention to destroy *shingeki* as an art, *shingeki* as a system, and in its place present before you a concrete alternative contemporary theatre...What we lack in money we will make up for with our wits, and where we lack experience we will rely on a new sensitivity and concrete acts; we will explore modes of expression different from *shingeki*, different production systems, different ways of organizing ourselves, different ways of relating to our audience.⁵⁸

L’*angura* si opponeva quindi allo *shingeki* ormai sclerotizzato, instelirito nel suo concentrarsi sulla tecnica piuttosto che sull’invenzione creativa, “confezionava una serie di decalcomanie che del teatro hanno solo l’etichetta, che [...] costringevano il Giappone in posizione gregaria”.⁵⁹

Come dirà Suzuki: “They have made an almost pathetic attempt to copy completely the surface of things.”⁶⁰

La nuova generazione è in grado di guardare oltre l’apparente prosperità dello *shingeki*, e vederne la

54 RUPERTI, “Il teatro in Giappone...”, cit. p. 38.

55 TSUNO Kaitarō, “The tradition of Modern Theatre in Japan”, traduzione di David G. Goodman, *The Canadian Theatre Review*, 1978, in Goodman, *Japanese Drama...*, cit. p. 7.

56 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, cit. p. 156.

57 GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit. p. 26.

58 Manifesto del Centro teatrale 68/69, conferenza stampa al *Jiyū gekijō*, 10 settembre 1969, in Goodman, *Japanese Drama...*, cit. pp. 6-7.

59 CAGNONI, “Giappone”, cit. p. 52.

60 SUZUKI Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, trad. di Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 1986, p. 4.

decadenza: “I giapponesi non vedono più il teatro moderno europeo come un bel frutto dorato inafferrabile, ormai ne stanno già sentendo la polpa putrida in decomposizione.”⁶¹

Gli artisti dell'*angura* si ribellarono quindi alle catene ideologiche e artistiche dello *shingeki* per essere in grado di “unravel Japanese modernity”.⁶²

E in un paradosso solo apparente, per “districare” la modernità giapponese, decisero di recuperarne il passato.

2.2 Tradizioni autoctone e avanguardie occidentali

Lo *shingeki* si opponeva coscientemente ai teatri della tradizione, nel perseguire un teatro di parola, ricalcato su modelli esterni. I teatri della tradizione, al contrario, non sono semplice teatro di parola, bensì “arte dello spettacolo in senso pieno”:⁶³

Il *nō* si profila come teatro totale in cui parola-poesia, danza e musica si confrontano in una rete sinestesica di meravigliose partiture in cui corpo dell'attore, danza, suono degli strumenti, trovano il compimento di un mirabile equilibrio, e nella figura di Zeami il compiersi di un'unità d'intenti che si concretizza nell'attore-compositore-drammaturgo.

Nel *kabuki*, invece, in seguito a una progressiva specializzazione dei ruoli, è la presenza centrale dell'attore a catalizzare le energie della scena sul suo corpo e sulla sua arte, in un esuberante e debordante profluvio barocco di segni, di colori, di costumi trucco e scene, nell'estetica fiorita di dinamismo e melodie che sia nei drammi realistici sia nei drammi danzati trovano la loro coerenza e continuità, nonché vertiginoso bilanciamento, nelle presenze sceniche di attori in competizione e tensione tra loro.

Nel teatro dei burattini invece, la solidità dell'impianto drammatico, di grande tragica complessità e varietà d'effetti scenici, trova la sua compiutezza e coesione nell'unità interpretativa dei narratori condotti dal ritmo dello *shamisen*, mentre sulla scena, a quell'andamento si conformano i movimenti dei burattini, mossi magistralmente dai burattinai, tutti in vista, senza la ricerca di una parvenza di finzione/illusione di realtà, tutti travolti dall'ondata delle emozioni della narrazione del *tayū* a sua volta sospinto dal tempo percussivo scandito dello *shamisen*.⁶⁴

61 CAGNONI, “Giappone”, cit. p. 54.

62 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 39.

63 RUPERTI, *il teatro in Giappone...*, cit. p. 36.

64 *Ivi*, pp. 36-37.

L'avanguardia ha attinto a piene mani dalla ricca riserva di immagini e tecniche di nō, kyōgen, bunraku e kabuki, singolarmente o in combinazione.⁶⁵

Al di là delle riscritture e adattamenti dei classici, nel recuperare la polisemia, la musica e la danza, la tensione costante tra preparazione e improvvisazione, la spontaneità dal “sapore anarchico”⁶⁶ e la satira delle forme tradizionali, l'*angura* sembra voler ritrovare la “vera essenza del teatro”.

Come illustra anche J. T. Rimer nella prefazione a *Alternative Japanese Drama*, il potere performativo del teatro tradizionale non sta nella fedele rappresentazione della realtà, come nel realismo dello *shingeki*:

[Angura] plays provide an alternative vision of contemporary life, a glimpse of reality at once more sobering, ironic, humorous and lyrical than everyday consciousness can conjure up. These alternative probings can show such dramatic power because, in so many ways, these writers have reclaimed for themselves, either explicitly or implicitly, some of the great performance values of the traditional Japanese theatre. Older Japanese drama, from the medieval nō that used masked actors to accomplish its metaphysical ends to the later seventeenth- and eighteenth-century puppet and kabuki plays can roughly be categorized as *presentational* rather than *representational*.⁶⁷

Per creare un'esperienza teatrale che sia davvero “totale”, bisogna quindi recuperare la “teatralità”, quella visione multidisciplinare e quel senso dello spettacolo in grado di sorprendere e fare presa sul pubblico.

In secondo luogo, l'*angura* ha cercato di risanare la lacerazione con il passato proponendosi di esplorarne l'“immaginario premoderno”.

Lo *shingeki*, nel suo razionalismo, era caratterizzato da un'alienazione dalla cosmologia tradizionale, traboccante di divinità, demoni e creature di ogni tipo. Certamente, per gran parte della sua storia, la teofania è stata caratteristica *sine qua non* del teatro giapponese.

Ciò che più di tutto lo *shingeki* si era proposto di fare, era il soppiantare questo immaginario premoderno irrazionale, anomalo e infestato da divinità..⁶⁸

Queste “costellazioni simboliche”, composte da paradossi, ambiguità, trasformazioni e metamorfosi, rappresentarono una fonte di ispirazione fondamentale per gli artisti dell'*angura*.⁶⁹

65 James R. BRANDON, “Time and Tradition in Modern Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, 1985, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 57.

66 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 72.

67 Robert T. ROLF, “Foreword”, in Robert T. Rolf, John K. Gillespie, *Alternative Japanese Drama, Ten plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, p. XI. (il corsivo è mio).

68 Matthew John DALY, *Post-modern double coding in the post-shingeki theatre of Japan*, University of Hawaii, University Microfilms International, 1993, p. 13.

69 *Ivi*, p. 16.

Molto interessante il confronto che fa Tsuno tra la “mancanza del modernismo” in *Aspettando Godot* e la “rappresentazione dell’impresentabile.” in *Atashi no Bitoruzu* di Satō Makoto e *Hitachibō Kaison* di Akimoto Matsuyo.⁷⁰

In Beckett's *Waiting for Godot* two “little men” hopefully await Godot’s arrival. In the end, he does not appear. If one were to say—as I cannot help but say—that a virtual trance has been cast over modern theatre by this image of a savior who, in the end, simply does not appear, then these two plays, each in its own way, stands as a protest against that trance. The long awaited being destroys the sophisticated taboos of modern drama and impudently appears before us... Aiming at the idea that no matter how long we wait we will ultimately be disappointed, a notion of incompetence which seems to have thoroughly pervaded our lives, Sato and Akimoto have tried to provide us with that old, but somehow always new, truly theatrical experience—the terrifying instant when someone who is not supposed to appear appears, and when we see someone who has been forbidden us.⁷¹

Il “Godot” del modernismo, discusso, anticipato ma che nonostante la lunga attesa non si presenta, appare sul palco dell’*angura*, che si appropriava dell’immaginario premoderno.⁷²

L’appropriazione tuttavia, non può essere acritica, come ricorda Suzuki “art is the recreation and not the imitation of tradition”.⁷³

Solo riaffermando criticamente la tradizione, si potrà infatti neutralizzarne il potenziale reazionario e imbrigliare i suoi poteri trasformandola in forza creativa.⁷⁴

Per creare una forma più forte, più vitale, capace di affrontare la coesistenza di ideologie tradizionali e moderne nel Giappone contemporaneo, l’*angura* combinò le tradizioni autoctone alle avanguardie occidentali.⁷⁵

In contemporary context, the dilemma has become the impossible choice between the extremes of ultranationalism and cosmopolitan internationalism. Neither extreme offers completely satisfying artistic possibilities, and neither is a desirable response to the complexities of the modern world. The tension created by the struggle to act simultaneously from these opposing influences has resulted in striking, even startling, artistic expression.⁷⁶

70 *Ivi*, p. 14.

71 TSUNO Kaitarō, “Biwa and the Beatles: an Invitation to Modern Japanese Theatre”, *Concerned Theatre Japan*, Introductory Issue, 1969, in Daly, *Post-modern double coding...*, cit. p. 14.

72 DALY, *Post-modern double coding...*, cit. p. 14.

73 SUZUKI Tadashi, “The Sum of Interior Angles” *Canadian Theatre Review*, 1978, Trad. di Frank H. Off, David Goodman, in Daly, *Post-modern double coding...*, cit. p. 17.

74 David GOODMAN, “The Inevitable Encounter”, *Canadian Theatre Review*, 20, 1978, in Daly, *Post-modern double coding...*, cit. p. 1.

75 DALY, *Post-modern double coding...*, cit. p. 1.

76 Carol Jay SORGENFREI, *Shuji Terayama: avant garde dramatist of Japan*, Santa Barbara, University of California, 1978, p. 2.

Tra le giovani generazioni gli avanguardisti letti più avidamente erano Artaud, Brecht, Beckett, Arrabal, Grotowski e Julian Beck.⁷⁷

Le teorie d'avanguardia che più hanno influenzato l'*angura* sono probabilmente quelle sviluppate da Antonin Artaud (1896 – 1948), in particolare nella sua opera più conosciuta: *Il teatro e il suo doppio*, tradotta in giapponese nel 1963.⁷⁸

Artaud si ricorda per aver fondato nel 1926, insieme a Roger Vitrac e Robert Aron, il Théâtre Alfred Jarry, dove mise in scena tutte opere programmaticamente antirealiste.

Tra il 1931 e il 1936 scrisse i suoi più importanti saggi teorici, raccolti ne *Il teatro e il suo doppio*, pubblicato nel 1938.⁷⁹

Per Artaud il fine autentico del teatro era procurare un'esperienza simile a quella religiosa, in cui si raggiungesse una reale comunione tra attore e pubblico e fosse possibile purgare, manifestandoli, quei sentimenti che normalmente sono espressi dall'uomo nel modo più distruttivo:⁸⁰ “come un esorcismo per far affluire i nostri demoni”.⁸¹

Attraverso il teatro l'attore e il pubblico dovevano intraprendere, condividendone lo sforzo emotivo, un processo di immersione fino alle radici del proprio essere, in modo da lasciare il teatro, alla fine dello spettacolo, spossati, coinvolti e soprattutto trasformati.

Artaud costringeva attore e pubblico a guardare dentro di sé, e dato che il processo non poteva essere certamente indolore, Artaud definiva talvolta il suo teatro “teatro della crudeltà”.⁸²

È divenuta celebre l'affermazione di Artaud “il teatro è come la peste”:

Il teatro è come la peste, non solo perché agisce su importanti collettività e le sconvolge in uno stesso senso. Nel teatro, come nella peste, c'è qualcosa di vittorioso e insieme di vendicatore. [...] Un disastro sociale così completo, un tale disordine organico – questo profluvio di vizi, questa sorta di esorcismo totale che preme sull'anima e la spinge alle conseguenze estreme – indicano la presenza di uno stato che è anche una forza assoluta, e dove si ritrovano al vivo tutte le potenze della natura, nel momento in cui essa si accinge a compiere qualcosa di essenziale. La peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d'improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite: come la peste, ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è, fra la virtualità del

77 TAKAHASHI Yasunari, “Alternative Japanese Drama, a brief overview”, in Robert T. Rolf, John K. Gillespie, *Alternative Japanese Drama, Ten plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, p. 2.
(A Grotowski e Julian Beck accennerò nei successivi paragrafi, e a Beckett nel terzo capitolo.)

78 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 64.

79 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. pp. 545-546.

80 *Ibidem*.

81 Antonin ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Gian Renzo Morteo e Guido Neri (a cura di), Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, p. 177.

82 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. pp. 546-547.

possibile e ciò che esiste nella natura materializzata. [...] Il teatro, come la peste, è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione.⁸³

Come vedremo, Artaud diventerà un'importante figura di riferimento per gli artisti dell'*angura*; difatti, è possibile osservare la sua influenza nelle teorie e nelle produzioni del movimento d'avanguardia.

Terayama, ad esempio, che citò l'intero paragrafo del “teatro e la peste” nel suo saggio *Haiyū wākushoppu*,⁸⁴ iniziò a leggere Artaud nel 1966, anno in cui assemblò il Tenjō sajiki, e lo ha sempre classificato come una delle sue principali influenze. Nella sua arte infatti sono visibili molte delle teorie di Artaud, di cui condivideva soprattutto gli obiettivi artistici. Terayama percepiva una sensibilità affine nelle immagini oscure di pestilenza e di magnifico atteggiamento provocatorio.⁸⁵

Terayama affermò inoltre che, dalla comparsa di Artaud in poi, il posto del pubblico non poteva più essere considerato una “zona sicura” (*anzen chitai*, 安全地帯).⁸⁶

L'idea venne messa in pratica in opere nelle quali il contatto con lo spettatore, sia verbale che fisico, provocava reazioni anche violente, veri e propri *shock*, o generavano sensazioni di ansia, paura e claustrofobia. Quella di Terayama, come quella lanciata da *Le balcon* (Il balcone, 1957) di Jean Genet, altro autore occidentale influente, era una sfida allo stesso *medium* teatrale, che consisteva nel mettere in discussione il confine tra finzione teatrale e realtà attraverso il concetto di crimine, esplorato in particolare in *Ahen sensō* (La guerra dell'oppio), del 1972.⁸⁷

Nell'opera allo spettatore veniva “presentata la realtà (*genjitsu*) per poi intrappolarlo progressivamente nella finzione (*kyokō*). Proprio quando pensa di essersi svegliato di nuovo dalla finzione ed essere tornato nella realtà si verifica un'inversione che lo fa rendere conto che si trattava dello spazio teatrale”⁸⁸.

L'*angura* trasse ispirazione anche dal teatro provocatorio di Genet:

i personaggi si ribellano contro la società organizzata e dimostrano che la devianza è essenziale se l'umanità vuole raggiungere una forma di integrità. nulla Infatti ha significato senza il suo opposto legge e crimine, religione e peccato, amore ed odio e il comportamento deviante è perciò altrettanto valido delle virtù riconosciute. Genet, considerando assolutamente arbitrari tutti i sistemi di valore, presenta la vita come una serie di cerimonie e rituali, che conferiscono

83 ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit. pp. 145-149.

84 ROBERT T. ROLF, “Terayama Shūji: An Introduction”, in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama*, p. 238.

85 ROLF, “Terayama Shūji: An Introduction”, cit. p. 233.

86 TERAYAMA Shūji, *Terayama Shūji chosakushū*, Vol.5, Quintessence Publishing Co.Ltd., Tōkyō, 2009, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 211.

87 *Ivi*, p. 212.

88 TERAYAMA Shūji, *Terayama Shūji no gikyoku*, Shichōsha, Tōkyō, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 212.

un'aura di stabilità e importanza a comportamenti altrimenti privi di senso.⁸⁹

Il bordello in cui è ambientato *Il balcone*, è il teatro vagheggiato da Genet quando parlò di un “teatro clandestino”, dove si dovrebbe andare in segreto, di notte, mascherati. Nel bordello, i ruoli si invertono, si svelano le perversioni; nel gioco, o meglio, nel rito, si può fingere e assumere i ruoli dei potenti. Il bordello è un riflesso del mondo esterno, come il teatro, e ne è anche però rigorosamente separato.⁹⁰

L'*angura* si appropriò inoltre delle teorie teatrali di Brecht, in particolare dell'effetto di straniamento, il cosiddetto *Verfremdung*.⁹¹

Non solo per motivi estetici, per distinguersi dal naturalismo dello *shingeki*, e per la sua capacità di provocare uno stato di *shock* negli spettatori, ma anche perché, proprio come nelle intenzioni di Brecht, l'effetto costringeva il pubblico ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di quanto viene rappresentato, e partecipare attivamente piuttosto che “subire” lo spettacolo:

L'obiettivo principale di Brecht è la sistemazione dei rapporti tra lo spettatore, la rappresentazione teatrale e la società. questa risistemazione esige l'abbandono della forma consueta del teatro, che Brecht chiama drammatica o aristotelica. Nel teatro aristotelico lo spettatore è ridotto a una completa passività perché gli eventi sono rappresentati come fissi e immutabili, secondo una logica di stretta concatenazione, che li lega gli uni agli altri nello sviluppo del dramma; tale effetto viene inoltre rinforzato dalle pratiche sceniche illusionistiche sviluppate dal naturalismo, che conferiscono a tutti i particolari una tale aura di stabilità che i valori tradizionali e i modi di comportamento sembrano imputabili e imm modificabili. Posto di fronte alla rappresentazione di una realtà che non può cambiare né essere trasformata lo spettatore assume necessariamente un atteggiamento di semplice osservatore passivo. Nel nuovo teatro socialmente impegnato, secondo Brecht, lo spettatore deve invece essere messo in condizione di giudicare criticamente quanto viene rappresentato e di collegarlo alla realtà sociale che lo circonda nella vita reale, fuori dal teatro. per questo è necessario ricorrere a tecniche particolari, dirette a provocare nel pubblico l'effetto di straniamento (*Verfremdung*), che rende gli eventi e i personaggi rappresentati, pur nei loro aspetti consueti, nuovi e curiosi, in modo da ostacolare l'identificazione del pubblico con quanto accade sulla scena, e sollecitarne invece l'attenzione critica. tutti gli elementi della struttura drammatica e della produzione teatrale sono usati da Brecht per raggiungere questo effetto. [...] Brecht rifiutava la concezione di Wagner di una messa in scena totale, in cui la musica, la scenografia, la luce, i costumi e la recitazione con corressero all'evocazione della medesima impressione. Brecht voleva invece che i vari elementi dello spettacolo provocato? effetti diversi e contrapposti. In tal modo,

89 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. p. 582.

90 Emilio VILLA, *Job e il suo sguardo baudelairiano dal Balcone di Genet*, Il Dramma, 1972, p. 1.

91 UCHINO, *Crucible bodies*, cit. p. 30.

contraddicendo le aspettative del pubblico e sovrapponendo effetti contrastanti, la rappresentazione anziché immergere lo spettatore nell'armonia dello spettacolo, sollecitava la sua riflessione critica.⁹²

Breve accenno va fatto anche all'autore spagnolo Fernando Arrabal, e ai suoi testi brutali e provocatori.

Intorno al 1962 Arrabal cominciò a interessarsi a ciò che egli chiamava *théâtre panique*: “una cerimonia in parte sacrilega, in parte sacra, erotica e mistica, annientamento ed esaltazione della vita, in parte Don Chisciotte ed in parte Alice nel Paese delle meraviglie”.⁹³

Come abbiamo visto, l'*angura* è un fenomeno nato su suolo giapponese, che si è nutrito delle tradizioni teatrali autoctone, ma è sbocciato anche grazie all'influenza delle cosiddette avanguardie internazionali.

Il recupero della tradizione rifiutata dallo *shingeki*, combinata alle avanguardie occidentali anti-naturaliste, rappresenta una delle componenti su cui si fonda quello che Nishidō chiama il “paradigma angura”.⁹⁴

Gli altri principi attorno ai quali si cristallizza il paradigma sono: il rifiuto dell'autorità del testo, nonché uno sconvolgimento della forma drammaturgica, il nuovo valore dato al corpo dell'attore, il ripensamento radicale dello spazio teatrale e un diverso rapporto con il pubblico.⁹⁵

2.3 Spodestamento e ripensamento del testo scritto

L'autorità del testo teatrale nel determinare le modalità di produzione è un concetto fortemente invisibile alle avanguardie giapponesi del periodo, le quali metteranno in pratica varie strategie atte a sganciare la *performance* dal testo scritto.⁹⁶

Verranno favorite l'improvvisazione e la spontaneità, che permetteranno alla componente performativa cui abbiamo già accennato, di emergere.⁹⁷

Tutti i drammaturghi *angura* strutturavano le loro opere considerando il linguaggio semplicemente come un elemento della messa in scena. L'impatto dei loro spettacoli emerge dalla *performance*

92 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. pp. 541-543.

93 *Ivi*, p.583.

94 NISHIDŌ Kōjin, *Shōgekijō wa shimetsu shita ka*, Tōkyō, Renga Shōbō, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 39.

95 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. pp. 39-40.

96 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit.p. 10.

97 *Ivi*, p. 17.

totale piuttosto che dalle parole dei personaggi. La lettura delle loro opere, quindi, diviene compito arduo e in parte sterile, senza l'ausilio dell'azione scenica.⁹⁸

L'angura tentò di bandire la distinzione tra vita e arte e realizzare una "Artaudian avant-garde vision of theatre and life reordered and inseparable".⁹⁹

Ispirandosi all'autore francese, infatti, affermò che, per la creazione del dramma, è anzitutto importante spezzare la soggezione del teatro dal testo, e ritrovare la nozione di una sorta di "linguaggio unico definito attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio".¹⁰⁰

Il "linguaggio concreto e fisico del palcoscenico" di cui parla Artaud consiste in "tutto ciò che occupa la scena, tutto ciò che può manifestarsi e esprimersi materialmente su una scena".¹⁰¹

Com'è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o - se si preferisce - tutto ciò che non è contenuto nel dialogo (e il dialogo stesso considerato in funzione delle sue possibilità di sonorizzazione sulla scena, e delle esigenze di tale sonorizzazione) debba rimanere in secondo piano?

Com'è possibile, d'altronde, che il teatro Occidentale (e dico Occidentale perché per fortuna ne esistono altri, come l'Orientale, che hanno saputo conservare intatta l'idea di teatro, prostituitasi in Occidente come tutto il resto), com'è possibile dunque che l'Occidente non sappia vedere il teatro sotto una prospettiva diversa da quella del teatro dialogato? Il dialogo - nella forma scritta e parlata - non appartiene specificamente alla scena, appartiene al libro; [...] Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto. Sostengo che questo linguaggio concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola, deve anzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto cui alludo non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono a linguaggio articolato."¹⁰²

Certamente Artaud, nel parlare di teatro "Orientale", faceva riferimento alle forme premoderne che nulla avevano in comune con lo *shingeki*, e non avrebbe potuto immaginare che circa trent'anni dopo la pubblicazione della sua opera, l'avanguardia teatrale giapponese avrebbe contestato in termini analoghi ai suoi la sudditanza del teatro al testo scritto.¹⁰³

98 Robert T. ROLF, *Terayama Shūji: An Introduction*, in Robert T. Rolf, John K. Gillespie, *Alternative Japanese Drama, Ten plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, p. 228.

99 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 56.

100 ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo, Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000, in Deangelis, *Terayamago...*, cit. p. 83.

101 ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit. p. 155.

102 *Ibidem*.

103 A questo proposito, è interessante notare come Brecht e Artaud avessero studiato con grande attenzione i teatri cinese, giapponese e balinese per rinnovare il teatro europeo, e successivamente i giapponesi guardarono a loro volta alle avanguardie europee per liberarsi da una tradizione ritenuta troppo rigida e ormai sterile. (CAGNONI,

Terayama, ad esempio, nel suo manifesto parla del testo teatrale come di una mappa, da cui partire per creare qualcosa che sia propriamente “teatro”:¹⁰⁴

Our concern in theatre is not to collect fresh evidence that “drama is literature”. Instead, we need the form called theatre to create new types of encounter wholly different from literature, in order to fill the gap between the principles of daily reality and those of fictional reality. First and foremost, theatre must be severed from literature. To do so, we must purge theatre of the Play. This is not to dispute the primacy of words. But it is a mistake to consider them as equivalent to the Play. I feel that to confine the *logos* (the primary, original Word) to the domain of writing is short-sighted. Speech, as I understand, is never a literary language. It is something more biological or spiritual in the sense of possessing the original function of language. Neither theatre as literature nor literature as theatre have anything to do with the function which I assign to “words”. [...] I feel we should bid farewell to the crippled theatre of our time, which has confused the play, an independent form of literature, with the theatre, and has thus become the slave of writing, while the actor’s speech is dictated by the printed word. [...] I prefer to regard the text not as something to be read word for word, but as a map.¹⁰⁵

Anche Suzuki Tadashi sostiene la concezione del testo come di un punto di partenza, per la creazione di un’esperienza teatrale unica condivisa da attori e pubblico:

Quando si legge un testo come se fosse letteratura, è possibile goderne attraverso molte prospettive. Ciò nonostante, come ho già detto, quando un testo viene realizzato attraverso l’uso del corpo, l’interesse, per il regista riguarda solo la sua capacità di essere coinvolgente come spettacolo. Il modo in cui le parole vengono rese carne nello spazio: è questo il modo in cui il testo prende vita nel teatro. [...] oggi creare teatro non significa semplicemente mettere in scena un testo drammatico, ma usare la motivazione e l’opportunità di espressione scoperte in un testo per stabilire uno spazio in cui determinati registi e determinati attori possono coesistere e, in alcuni momenti, sedurre il pubblico. *Un pubblico che non è lì per vedere un testo specifico, ma per provare cosa voglia dire essere in quel particolare spazio con quelle determinate persone.*¹⁰⁶

Pur essendo l’enfasi posta sulla *performance*, la drammaturgia, vista come atto creativo, non viene abbandonata. La struttura e la “texture” dei testi subirono tuttavia una radicale trasformazione.

La cornice drammaturgica dell’*angura* divenne composita, intertestuale e meta-teatrale.¹⁰⁷

La narrazione lineare e coerente dello *shingeki* venne destrutturata e abbandonata in favore di una

“Giappone” cit. p. 53.)

104 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 83.

105 TERAYAMA Shūji, “Manifesto”, in *The Drama Review*, 1975, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 84.

106 SUZUKI Tadashi, *Il corpo è cultura*, trad. di Mattia Sebastian Giorgetti, Roma, Dino Audino editore, 2017, p. 23.

107 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 57.

sorta di *collage* di materiali eterogenei, raggiungendo un alto livello di complessità.¹⁰⁸

Lo stile linguistico cambiò radicalmente e la linearità venne sostituita da un immaginario poetico, da ambiguità lessicali, dai *non sequitur* e dall'uso di citazioni da canzoni classiche o dalla cultura pop.¹⁰⁹

Ulteriore assalto al linguaggio convenzionale fu l'accelerazione dell'emissione testuale, al punto in cui il significato diveniva incomprensibile e l'ascolto si trasformava in qualche modo in un'esperienza violenta e viscerale. Durante la *performance*, si riusciva ad assorbire e comprendere solo porzioni del testo, il pubblico era quindi incoraggiato a sperimentare il testo come puro suono, e apprezzarne le sue più ampie qualità espressive.¹¹⁰

Altre strategie includevano la riproduzione di musica ad alto volume durante i dialoghi, o l'utilizzo di stili di recitazione fisici che distorcevano l'emissione del testo.

Alcune opere presentano anche un notevole grado di autoreferenzialità o anche commenti meta-teatrali sulla presenza arbitraria della testualità.¹¹¹

Questi elementi, palesando la finzione del racconto, mettono in dubbio l'attendibilità di ciò cui si assiste, ricordano allo spettatore che non ci si può fidare del testo.¹¹²

Il pubblico era così invitato a partecipare all'esperienza teatrale su diversi livelli, forse più profondi e talvolta più inquietanti. Diventando il significato meno chiaro, le risposte allo spettacolo diventano più soggettive. Proprio come la nuova sinistra aveva respinto la dialettica del discorso marxista ortodosso, così anche l'*angura* rifiutò l'autorità e l'affidabilità del testo. Il rifiuto implica infatti un attacco alla cultura del potere che si era appropriata del linguaggio, per servire i propri fini, e descrivere il mondo a proprio piacimento. Il dibattito sul linguaggio equivale così a un dibattito sulla rappresentazione della realtà sociale.

Comprendendo questa base filosofica, diventa chiaro come disarmare radicalmente il testo in questo modo non solo presuppone una determinazione a rovesciare la letterarietà dello *shingeki*, ma suggerisce un'ulteriore critica della letteratura, della sua autorità di sistema privilegiato dell'esperienza culturale, e in quanto mezzo inadeguato e incompleto di rappresentazione della realtà.¹¹³

Per gli autori di questo periodo la chiave per “trascendere il senso della storia culturalmente acquisito, svelandone l'arbitrarietà sottesa”¹¹⁴ è la multidimensionalità:

Se si arriva ad ammettere l'esistenza di più dimensioni, si può riuscire a intuire una realtà

108 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 94.

109 *Ivi*, p. 84.

110 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 72

111 *Ibidem*.

112 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 94.

113 *Ibidem*.

114 *Ivi*, p. 85.

nascosta che va a convergere in un presente onnicomprensivo. Secondo Tsuno è in questi termini, e grazie all'impiego di tali strumenti concettuali, che il teatro potrà riformulare il movimento artistico (e politico) e sostituire la concezione proposta dallo *shingeki*.

Questo concetto si applica a più livelli e viene espresso soprattutto attraverso personaggi che giocano con i ruoli e con le maschere a rappresentare una vera e propria lotta per ritrovare l'identità perduta, dando luogo a forti riverberi meta-teatrali. Nei casi più estremi, le figure mascherate (fisicamente o anche solo idealmente) riflettono una passione per l'autoteatralizzazione del sé; in altre parole sono individui che vivono la propria quotidianità come una sorta di teatro nel teatro, da cui deriva la sovrapposizione di dimensioni differenti.¹¹⁵

Anche Senda descrive la struttura labirintica delle opere *angura*:

I have sensed a new kind of energy in these sorts of experiments, which can show all the surprises and new techniques one might find in some delicate, exquisite computer software, beginning with the manipulation of time and its transformations. In this kind of conception, the multilayered construction of such plays, complex as a maze, becomes central.¹¹⁶

Coerente a questa sfiducia nei confronti della parola come di un mezzo in grado di rendere una visione completa della realtà, è la presenza del tema e dell'espedito della memoria:

Il tema del ricordo e, di riflesso, dell'amnesia ricorrono ossessivamente nelle loro opere. La memoria è per sua natura selettiva e fallace, rendendo quindi necessarie prospettive multiple, angoli di visuale differenti.¹¹⁷

Nell'approccio al testo, l'*angura* mostra l'influenza del teatro Dada, con la sua carica eversiva e i dialoghi senza alcun riferimento con la realtà, totalmente gratuito, basato su ripetizioni esasperate,¹¹⁸ e del teatro dell'assurdo:

[Gli autori del teatro dell'assurdo] modificarono profondamente la struttura del discorso drammaturgico, impiegando una successione di episodi uniti semplicemente dall'argomento o dalla presenza di stati d'animo, e non da una relazione di causa-effetto, arrivarono infatti a costruire una struttura drammatica in grado di riflettere il caos che costituiva il tema fondamentale della loro opera, dove il senso dell'assurdo era rinforzato dalla giustapposizione di eventi incongrui che producevano effetti tragicomici ed ironici. Inoltre, considerando il linguaggio verbale il caratteristico strumento della cultura razionalistica, gli autori del teatro dell'assurdo tendevano a dimostrare la sua inadeguatezza e lo subordinavano a mezzi espressivi non verbali.¹¹⁹

115 *Ibidem*.

116 SENDA, *The Voyage...*, cit. p. 11.

117 *Ivi*, p. 84.

118 G. R. MORTEO, I. SIMONIS, "Prefazione a Teatro Dada", Torino, Einaudi, 1969, in Giovanni Antonucci, *Storia del teatro del Novecento*, Roma, Newton & Compton editori, 1996, p. 15.

119 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. p. 581.

2.4 Il corpo “privilegiato”

Con l'*angura* l'attore non è più un “manichino”, bensì “parte integrante del processo creativo”,¹²⁰ e non più solo componente dell'opera, ma diventa il centro del teatro stesso, tanto che si è arrivati a parlare di “scrittura del dramma con il corpo” (*shintai de gikyoku o kaku*).¹²¹

Allo stesso modo Grotowski¹²² sostiene la supremazia del corpo a teatro definendo la *performance* teatrale “bodies on the stage” o anche “bodies in action,”¹²³.

Nel suo *Per un teatro povero*, teorizza, condividendo, secondo Suzuki, la teoria di Merleau-Ponty sulla natura intrinseca ed essenziale delle cose,¹²⁴ una “via negativa” attraverso la quale si è in grado di rispondere alla domanda “che cos'è il teatro?”:

Can the theatre exist without actors? I know of no example of this. One could mention the puppet-show. Even here, however, an actor is to be found behind the scenes, although of another kind.

Can the theatre exist without an audience? At least one spectator is needed to make it a *performance*. So we are left with the actor and the spectator. We can thus define the theatre as "what takes place between spectator and actor". All the other things are supplementary.¹²⁵

Spogliare il teatro di tutto ciò che non è essenziale, quindi, ce ne rivela la spina dorsale: l'attore e il pubblico; e la parte essenziale dell'arte dell'attore è, a sua volta, l'espressione corporea: “The actor is a man who works in public with his body, offering it publicly”.¹²⁶

Suzuki porrà il corpo dell'interprete al centro del suo sistema teatrale, sistematizzando un vero e proprio metodo: lo *shintai kunren* 身体訓練 (addestramento fisico), esportato in tutto il mondo.¹²⁷

Stessa importanza al corpo venne attribuita da Kara Jūrō, con la sua nota teoria del “corpo privilegiato” (*tokkenteki nikutairon*, 特権的肉体論) e nel suo ricollegarsi alla ricerca sul corpo in quanto fonte espressiva nella tradizione del kabuki.¹²⁸

Kara sostiene la concezione del corpo dell'attore, “entità privilegiata”, come un'incarnazione

120 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 83.

121 SENDA, *Gekiteki runessansu, Gendai engeki wa kataru*, 1983, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 98.

122 Ritenuto da alcuni il “figlio naturale di Artaud” (Raymonde TEMKINE, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, trad. di Silvana Olivieri, Bari, De Donato editore, 1969, p. 20.)

123 KRIS SALATA, *The Unwritten Grotowski, Theory and practice of the encounter*, New York, Routledge, 2013, p. 37.

124 SUZUKI, *Il corpo è cultura*, cit. p. 33.

125 GROTOWSKI, *Towards a poor theatre*, cit. p. 32.

126 *Ivi*, p. 33.

127 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 83.

128 *Ivi*, p. 32.

“viscerale” del dinamismo e dell’azione:

ドラマチックな精神がダイレクトに動き出す時、そこに役者が在る。[...]
もし演劇が、あらゆる芸術の中でダイナミズムを特徴とするならば、劇は、壁の
中の花では決してない。それは外界へ、市場へと空間を切り抜き、君の魂を、政
治における物理的力とストレスのところまで煽動してゆくものだ。¹²⁹

L’attore esiste in quel momento in cui lo spirito drammatico comincia a muoversi in modo diretto. [...] Se il teatro, tra tutte le arti, fa della sua caratteristica principale il dinamismo, il teatro non deve assolutamente essere un fiore che cresce su un muro. Esso deve andare oltre, verso il mondo esterno, e deve istigare la tua anima a prendere azione fisica nel contesto politico.

Le teorizzazioni critiche del corpo durante gli anni sessanta si fondavano sull’idea che il corpo “parlasse” in modi diversi da quelli limitati e schematici della comunicazione puramente verbale. Questa fu una potente realizzazione per l’*angura*. L’*angura* presentò il corpo come sede di un’autentica esperienza di vita. Bisognava utilizzare il corpo per opporsi ai vincoli imposti dalla recitazione naturalistica, e ovviamente, questo risultava anche in una ribellione ai vincoli imposti dalla società in generale. Mettere il corpo in azione, nelle manifestazioni e in altre modalità di espressione politica, così come nell’arte, e in particolare nel teatro, era visto come come “a vigorous act of cultural awakening”.¹³⁰

Anche questa attenzione alla dimensione corporea dell’attore si può far risalire ad Artaud:

Avant-garde theories developed by Antonin Artaud in *The Theatre and its Double* privileged the body’s subjective, transformative potential as transgressive. *Angura* came to view the body as a less inhibited expressive instrument, a spontaneously radical site, and perhaps not clouded by intellectual thought.¹³¹

Artaud auspica una totale liberazione del corpo dalle forze che lo tengono prigioniero, e in questo senso è vicino ad un altro autore, Sakaguchi Ango, il cui saggio del 1946 *Darakuron* 墮落論, venne riletto dall’avanguardia degli anni sessanta con rinnovato interesse. In particolare ebbe risonanza il suo avvalorare la tesi per cui il pensiero intellettuale non può essere considerato degno di fiducia:

もし我々が考えることを忘れるなら、これほど気楽なそして壮観な見世物はないだろう。

Se solo riuscissimo a dimenticarci del pensiero: forse non ci sarebbe spettacolo più grande e

129 KARA Jūrō, in Senda Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995, p. 33.

130 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. pp. 65 - 66

131 *Ivi*, p. 64.

senza preoccupazioni di questo.¹³²

Non ci si può fidare del “pensiero” in sé perché sono state le ideologie ad aver portato ad atti di complicità con un potere morale e storico che nel dopoguerra venne screditato ma non completamente rovesciato.

La lettura di *Darakuron* come “liberating critique” è ciò che ha fatto sì che il lavoro fosse “salvato dall’oblio” e diventasse di nuovo un *bestseller* negli anni sessanta.¹³³

Darakuron made a huge splash in its time, in part because of its wild romp through sacred ideas such as the emperor system, *bushidō*, militarism, and also for the personal and linguistic performance of the value known as *daraku*, decadence, that it expounds. The essay's humor, its utter irreverence, created an atmosphere, both in its time and for its later readers, of liberation from the wholesomeness of wartime morality. For readers of the *Ango* revival in the 1960s and 1970s as well as to many readers today, *Ango* showed a prescient ability to intuit a description of the relations between subjection and ideological control, that, as we shall see, are also a central concern of postwar experimental drama. In his closing paragraphs, as James Dorsey also points out, *Ango* attributes the inability to escape from ideology to “human weakness”. rather than to the ideology's constitutive inescapability. [...] His work more broadly in its moment and in its later reception is a key site for exploring the frameworks that guided understandings of ideology and subjectivity, and it resonates broadly with the work of experimental artists of the following decades.¹³⁴

Daraku (“decadenza”, “corruzione”), indica per *Ango* il caos in grado di liberare la “vera natura” degli esseri umani :

Degradation, delinquency, even apostasy -a place reached through the destruction of *war-daraku* marks an unmooring from religious, political or social systematicity and structure. *Daraku*, related to the Buddhist term for falling away, has often been translated as decadence, depravity, or degeneration.

Rotting or dissipation under the guise of an amoral, banal chaos, *daraku* is the anti hierarchical, the “topsy-turvy”. *Ango* sees *daraku* as the chaotic state that is also in fact the “real nature” of human beings, their “human essence”. This is a fundamental and banal fact, this necessity of survival.¹³⁵

132 SAKAGUCHI *Ango*, “*Darakuron*”, in *Sakaguchi Ango zenshū*, vol. 4, 1998, in Myriam Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Harvard University Asia Center, 2011, p. 223.

133 SAS, *Experimental Arts...*, cit. p. 5.

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

A questa forza liberatoria, questa terrificante caduta libera e abbandono ai desideri animaleschi di nutrirsi e riprodursi, questa supremazia del corpo, si oppone il “volere della storia”:

A kind of deterministic *deus ex machina* to which human beings succumb, or rather, to which they volunteer themselves; variously complicit dupes and sustainers of history's "strong-smelling" will under the guise of morality. It is paradoxical and intriguing that the alimalistic is related not only to *daraku*, but to the will of history as well: Ango consistently figures it as a living being or creature-"the unavoidable will of history, an enormous creature that pierces Japan" (*Nihon o tsuranuku kyodai na ikimono, rekishi no nukisashinaranu ishi*) and as having a *smell* In his figuration, Japan cannot get out of "the grip of this "will" that also partakes of the creaturely; and this Japan (and granted, he is still using the rhetoric of nation, "Japan" as entity) is both trapped and "pierced".¹³⁶

Il *daraku* si rivela essere l'unico modo per opporsi al controllo ideologico e al potere che troppo spesso si è nutrito della retorica dello spirito di sacrificio e abnegazione per il bene di una causa superiore.

Il corpo diventa quindi portatore di una necessità animalesca di sopravvivenza, che si contrappone (o rende impossibile una completa adesione) alla rigidità delle ideologie e al controllo della morale.¹³⁷

La visione del corpo, con i suoi istinti e bisogni primari, come unico elemento cui poter davvero fare affidamento, fu esplorata da Hijikata Tatsumi (1928–1986), fondatore del *butō* insieme a Ōno Kazuo (1906 - 2010), il primo “eletto implicitamente a rappresentante della critica alla modernità e manifesto vivente di una nuova estetica”.¹³⁸

Hijikata sostenne la convinzione che il corpo possenga una conoscenza intrinseca dei propri bisogni e meccanismi innati per comprendere la realtà, scegliere il meglio per l'individuo e sfuggire alle condizioni negative: la natura istintiva, infatti, è la parte di noi che è in grado rispondere in maniera più efficiente e immediata agli stimoli esterni.¹³⁹

Questa convinzione, secondo Sakamoto, rappresenta un'ancora di salvezza nella società contemporanea:

The post-industrial, service-oriented, commodified body literally consumes its virtual self. We are eating our “selves” alive.

For these reasons, I believe that *butō performance* is an attempt to save lives. It is a legislative bill put forward in a congress of mind, body, and spirit. It is a call to arms against our selves, the

136 *Ivi*, p. 6.

137 *Ibidem*.

138 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 83.

139 Michael Andrew Y. SAKAMOTO, *An Empty Room: Butoh Performance and the Social Body in Crisis*, Los Angeles, Univerisy of California, 2012, p. 3.

ones that we are not.¹⁴⁰

Hijikata mise a confronto il corpo dell'immaginario occidentale industrializzato e capitalista e il corpo premoderno giapponese, incorniciato queste identità da una visione sociale ispirata da comportamenti materialisticamente “routinized” in ambienti urbani oppressivi per il primo e racconti cupi e oscuri della sua infanzia nella regione rurale del Tohoku, nel nord del Giappone, per l'ultimo.¹⁴¹

Questa “oscurità” è la caratterizzazione principale del corpo nel *butō*, che è infatti chiamato anche *ankoku butō* 暗黒舞踏:

ankoku—“utter darkness”—a pitch black well of being and nothingness from and into which any and all manner of selves and experiential frames arise and subside. Darkness is a metaphorical space of ineffable knowledge.¹⁴²

L'*angura* costituì certamente un fenomeno interconnesso al *butō*, la “danza delle tenebre” “liricamente grottesca”: per i primi artisti *butō*, l'obiettivo era quello di uscire da concetti estetici legati alla cultura dominante e cercare l'essenza primordiale dell'anima umana. Il *butō* abbracciava tutto ciò che è umano: senza badare a nazionalità, etnia, età o sesso; persino ciò che era considerato sporco, malato, volgare o spiacevole alla vista veniva accolto e messo in scena. Il *butō* influenzò anche lo stile degli spettacoli *angura*. Ad esempio, l'usanza degli artisti *butō* di rasare testa e corpo e dipingersi di bianco, apparire quasi del tutto nudi in scena e praticare contorsioni fisiche che sfidavano gli standard di resistenza, flessibilità e bellezza umane.¹⁴³

Hijikata, nel ritrarre il “potenziale di disabilità in ogni persona”, sembrava voler affrontare il terrore degli esseri umani della debolezza e della morte:

Hijikata delved into a chaotic dark side, specifically avoiding any notion of perfection, seeking instead irresolution, asymmetry, and compromise: the beauty within the transient decay of life: the completeness of incompleteness.¹⁴⁴

Nel “process of subjectively engaging, embodying, and expressing chaos, contradiction, and crisis”, anche Hijikata si ribella allo *shingeki*, in particolare al rapporto di quest'ultimo con il *gender*:

Hijikata rebelled against the orthodoxy of the *shingeki* establishment. This new theatre was a movement away from the decadence, grotesqueness and fantasy of traditional kabuki, which offered close interaction with the audience and a manifold sensuality. [...] In the late nineteenth century, constraints were imposed on androgyny and cross-dressing in traditional kabuki and noh theatre, with the importation of western influence and Japan's shift to a modern nation state.

140 *Ivi*, p. 2.

141 *Ivi*, p. 3

142 *Ivi*, p. 4.

143 Sharalyn ORBAUGH, “Japan”, in Joshua Mostow, Kirk Denton, Bruce Fulton, and Sharalyn Orbaugh, *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Columbia University Press, 2003, p. 270.

144 SAKAMOTO, *An Empty Room*, cit. pp. 44-45.

Theatre was recognised as one of the most spectacular sites to display its new status in the world and to educate its modern subject. Naturalised and secure gender identities were required by this ideological project, and the performative understanding of gender that existed on and off stage gradually diminished.¹⁴⁵

Questa nuova visione del corpo nell'avanguardia degli anni sessanta è connessa alla diffusione, per indicare il “corpo”, del termine *nikutai* 肉体, dalle connotazioni ben diverse rispetto al più comune *shintai* 身体.

Se si analizzano i termini dal punto di vista linguistico, mentre *shintai* è composto da 身, che denota “persona”, “sostanza”, “mente”, “ruolo nella vita” e 体 che si può tradurre con “corpo”, “sostanza”, “realtà”, “forma”; il primo carattere del termine *nikutai*, 肉, invece, indica “carne”.¹⁴⁶

Nikutai risulta quindi un termine “inevitabilmente legato alla sessualità e alla natura in un rapporto organico difficile da separare”,¹⁴⁷ indica un “corpo” materiale che reagisce naturalmente agli stimoli e impulsi esterni e sfugge ai sistemi e alle convenzioni:

In the case of *nikutai* we are confronted with a carnal body that is subjected to the laws of nature. This material is transient and ephemeral, organic, and biological. The *nikutai* is the body of instinct and impulse, the body taken in its plasticity and pliability. [...] *nikutai* is the *shintai* made of flesh. *Shintai* here, can be defined as the body moulded by society, the systemic body that is invested by social categories and community values. According to Hijikata, the dancer should empty his *shintai* and make it a container (*utsuwa to shite no shintai*)¹⁴⁸ In so doing the dancer moves towards and embodies the state of *nikutai*.¹⁴⁹

145 Catherine CURTIN, “Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud”, *Contemporary Theatre Review*, 2010, p. 56.

146 Katja CENTONZE, “Resistance to the Society of the Spectacle: the “*nikutai*” in Murobushi Kō; Resistance to the Society of the Spectacle: the “*nikutai*” in Murobushi Kō”, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2009, p. 170.

147 ICHIKAWA Miyabi, *Buyō no kosumoroji*, Tōkyō, Keisō shobō, 1983, in Katja Centonze, “Mutamenti de linguaggio estetico e segnico della danza: *Ankoku Butō*”, in Ruperti, *Mutamenti...*, cit. p. 89.

148 MIKAMI Kayō, *Utsuwa to shite no shintai: Hijikata Tatsumi ankoku butō gihō he no apurōchi*, Tōkyō, 1993, in Centonze, “Resistance to the Society...”, cit. p. 171.

149 CENTONZE, “Resistance to the Society...”, cit. pp. 170 - 171.

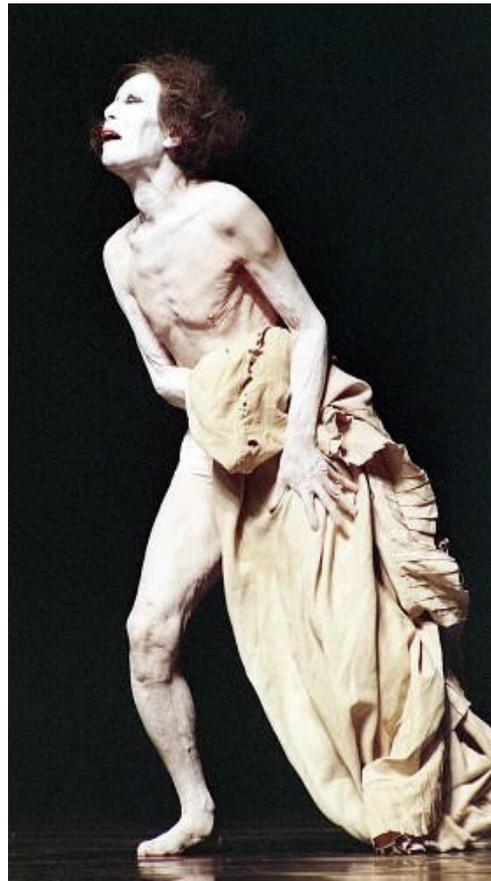


Fig. 2.1 Ryszard Cieslak ne *Il principe costante*, regia di Grotowski, Wrocław, 1965.¹⁵⁰



Fig. 2.2 Ōno Kazuo, co- fondatore del *butō*.¹⁵¹

Fig. 2.3 Ōno Kazuo, *Le ninfee*, 1994, foto di Chen Jianzhong.¹⁵²



150 Foto in Brockett, *Storia del teatro...*, figura 209.

151 Foto in biografia di Ōno Kazuo, 大野一雄について, Kazuo Ohno Dance Studio Official Website, <http://www.kazuohnodancestudio.com/japanese/kazuo/>, 18-02-19.

152 Foto in “Ōno Kazuo, maestro di danza giapponese”, <http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5b/cf/f6.html>, 18-02-19.

2.5 Il pubblico e lo spazio

Come afferma Suzuki, “L’atto sociale noto come teatro non si esplica solo attraverso l’opera dell’attore, ma anche attraverso la presenza attiva dello spettatore.”¹⁵³

Ciò che davvero costituisce la caratteristica imprescindibile e unica del teatro, è la presenza fisica di attore e spettatore che si trovano a condividere lo stesso luogo nello stesso momento:

The actors body is a medium, and given that theatre need the audience to complete its *raison d’etre*, so too are the bodies of those overseeing. Between the bodies and minds of the audience, and the bodies and minds of the performer(s) is a medial exchange that is bigger than any technologically produced media may achieve.¹⁵⁴

Mai come nel teatro sperimentale degli anni sessanta si è cercato di esplorare il rapporto tra le due entità, privilegiando le esperienze vissute in prima persona e che evidenziassero la partecipazione condivisa.

Si può infatti notare nell’*angura* una costante: l’enfasi sugli effetti dinamici e performativi della partecipazione diretta, dell’esperienza viscerale e dell’azione spontanea.¹⁵⁵

Quest’enfasi si connette all’attivismo della Nuova sinistra, sostenuto da una nuova concezione, più libera, dell’esperienza personale e nazionale: essa suggerisce che potremmo pensare all’attivismo nelle sue dimensioni performative e di espressione di sé. Il già citato *shutaisei*, di cui parla Eckersall, è infatti un concetto di identità radicale che esiste principalmente attraverso esperienze “incarnate” - marce, lotte, occupazioni e *sit in*.¹⁵⁶

L’entusiasmo per l’espressione fisica dell’impegno politico che si è manifestato nel 1960 - ci aiuta a capire il modo in cui la nozione di “popolo” stesse venendo riconcettualizzata:¹⁵⁷

Zengakuren (Bund), by operating as non-aligned individuals and by taking a critical stance towards the established parties, opened up a space for the ‘masses’ to participate within the political sphere. Despite the revolutionary agenda of the Bund students, [...] the stress upon activism within their philosophy proved far more inclusive and powerful than the hierarchical relations contained within the established left.¹⁵⁸

Alla necessità di partecipazione in prima persona agli eventi, si aggiunse quella della condivisione e dell’esperienza collettiva:

153 SUZUKI, *Il corpo è cultura*, cit. p. 35.

154 Freda CHAPPLE, Chiel KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam, 2006, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. XIII.

155 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 19.

156 *Ivi*, pp. 19 - 20.

157 KELMAN, *Protesting the National Identity*, cit. p. 98.

158 *Ivi*, p. 23.

The students placed great emphasis on the collective experience of hardship; cold, hunger, fear and pain all figured prominently as modes of experience directly felt on the body. The students stressed solidarity and the narrative of physical occupation by placing their collective bodies on the line of confrontation.¹⁵⁹

Queste posizioni si riversarono nel teatro, dove i corpi ad essere posti “on the line of confrontation” furono quelli degli attori e degli spettatori; venne a sfumare così il confine tra attore e pubblico, così netto invece nel teatro moderno.

Si giunse al concetto di *shokkakuteki comyunikēshon* 触覚的コミュニケーション, comunicazione tattile), sviluppato da Suzuki, per il quale lo spettatore deve percepire l'attore attraverso l'uso che quest'ultimo fa del proprio corpo.¹⁶⁰

Non stupisce che l'idea fosse condivisa da Grotowski, il quale affermò che non c'è teatro in mancanza di “contatto diretto, vivo, palpabile”¹⁶¹ tra l'attore e lo spettatore.

Le riflessioni sull'attore (in particolare quelle di Kara e Suzuki), con la sua nuova corporalità, più coinvolgente, si fusero quindi alla convinzione di dover riavvicinare lo spettatore al palco; l'intenzione venne attuata innanzitutto promuovendo l'uso dei piccoli teatri, *shōgekijō*.

Venne rifiutato inoltre ogni tipo di diaframma e separazione tra il *performer* e lo spettatore, come proscenio, arco scenico e soprattutto il sipario:

La scena aperta porterà a quella fondante rivoluzione rappresentativa che è l'abolizione del sipario. [...] Lo spazio non sarà più quello “reale” degli spettatori e quello “finto” degli attori, il teatro nel suo insieme vorrebbe essere spazio di relazione, in modi non codificati. Il teatro sarà uno spazio creativo, al margine perché non più riconosciuto come uno spazio attrezzato per gli spettatori che vedono lo spazio attrezzato per la rappresentazione. Lo spazio del teatro non sarà più un dato della cultura teatrale diffusa ma sarà un risultato artistico da fondare e creare.¹⁶²

Molto interessanti le riflessioni di Tsuno sulla “politica dello spazio teatrale”, in cui considera l'edificio di stampo classico espressione di un potere autoritario e coercitivo che limita le potenzialità espressive del teatro:

Tsuno Kaitaro argued that staging conventions in the modern theatre could be seen to uphold dominant ideologies and worked to silence alternative forms of expression. [...] For Tsuno, theatre space and the conventions that were built into the space—the proscenium arch, the seating configuration, and so on—worked to inculcate systems of authoritarian power. The systemic presence of these production elements in modern theatres was rarely questioned. As

159 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 31.

160 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 44.

161 Jerzy GROTOWSKI, *Towards a poor theatre*, in Raymonde Temkine, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, trad. di Silvana Olivieri, Bari, De Donato editore, 1969, p. 77.

162 Fabrizio CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, *Nel laboratorio del teatro*, Luigi Allegri (a cura di), Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, pp. 125 - 126.

Tusno writes: “The theatre is not merely a concept or an ideology. In the theatre a single sheet of cloth guarantees a special form of dramatic imagination, and that piece of cloth survives not only by virtue of modern social custom, but also because it enjoys the protection of legally codified, coercive force”. Tsuno makes a case that while theatre remains in legally sanctioned, modern theatre buildings it is effectively controlled. Even the most radically motivated performance is consequently limited by theatrical space and associated conventions. The single sheet of cloth—a Brecht-like reference to the stage curtain—means that the imagination is already bound by orthodoxy.¹⁶³

Per liberare l’immaginazione dalle convenzioni era necessario attuare un radicale ripensamento del teatro in quanto edificio, e giungere finalmente alla conclusione che: “the theater is neither a set of facilities nor a building. It is the ideology of a place where dramatic encounters are created. Any place can become a theater”.¹⁶⁴

L’*angura* si riversò quindi nelle strade, con l’*akatento* 赤テント (tenda rossa) di Kara e il *kurotento* 黒テント (tenda nera) di Satō, che nascono in risposta ad “un’esigenza di spazi mobili, precari o aperti”.¹⁶⁵

La compagnia di Satō teatro mobile *Kurotento* 68/71 mirava a portare le *performance* continuamente in giro per il Giappone, sperando di sfuggire alla “tyranny of the legally tolerated, modern theatre building”, con le seguenti intenzioni:

To flee the walls of theatre and make the theatre move. Rather, to make motion itself theatre. Since we began our Theatre Centre, we seem to have been fascinated by the idea of motion. But this is the jet age. Well-tailored businessmen, attaché cases in hand, mount planes and bullet-trains to cover hundreds of miles in minutes. Mobility is a hallmark of our age. Nevertheless, the freedom to move remains a selective freedom.¹⁶⁶

L’elemento dinamico permetteva di ribaltare quel rapporto di superiorità nei confronti dello spettatore insito nello *shingeki* e di portare il teatro direttamente al pubblico:¹⁶⁷

L’utilizzo dei tendoni permette agli autori di ri-connettersi con la dimensione quotidiana delle persone-spettatori, togliendo il teatro dal piedistallo rappresentato dall’edificio teatrale classico su cui lo *shingeki* lo aveva posto.

Accusati spesso di disturbare la quiete pubblica, i tendoni rappresentavano inoltre una forma di provocazione, “l’intromissione sul piano della realtà della devianza rappresentata dall’*angura*”.¹⁶⁸

163 ECKERSALL, *Theorizing the Angura space...*, cit. pp. 68-69.

164 TERAYAMA, “Manifesto”, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 82.

165 RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, cit. p. 155.

166 T. SAITO, M. NAKAMURA “Mobile Theatre: Prospectus”, *Concerned Theatre Japan*, 1971, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 69.

167 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 44.

168 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. pp. 81-82.

Il fatto che i tendoni venissero allestiti anche negli “spazi liberati” aiuta a comprendere la comunione d’intenti, una sorta di alleanza, tra *angura* e movimento studentesco, come racconta stesso Satō:

Because we were going to places that we had never been before and the fact that we had the tent meant that we had the problem of where to put it up. Universities were an obvious place, as all the public spaces in Japan usually said no. The people on the university campuses who invited us were mostly people involved in the student movement, so links were coming from the practical necessity of having to use a space. Asking questions about why we were denied the use of public space also started to feed into a debate about the restriction on public space and freedom.¹⁶⁹

Il concetto stesso di mobilità, quindi, diventa una vera e propria dichiarazione politica rivoluzionaria di affermazione di libertà.

L’uso politico dello spazio, attraverso il quale vengono conquistati luoghi pubblici adibiti originariamente ad altre funzioni, viene portato alle estreme conseguenze dagli *street play* di Terayama, *happening* che riconfigurano l’utilizzo degli spazi urbani:¹⁷⁰

the city, harking towards ideas of the city as a readable and writeable space of human encounter, is here rendered [...] as a social-historical lexicon that can be entered and transformed.¹⁷¹

La città viene concepita come spazio teatrale e performativo, di creazione e fruizione artistica, che permette di abbattere il confine tra finzione e realtà.¹⁷²

Senda recensisce il celebre *Nokku ノック* di Terayama, *happening* del 1975, in cui diverse *performance* venivano distribuite in ventisette località del quartiere Suginami di Tōkyō, e:¹⁷³

no one spectator could possibly verify all the “events” planned as part of this production [...] From the moment that we, as spectators, began to stroll through the streets ourselves in search of some “theatrical event,” we too became part of the actors’ stratagems. We surpassed our usual role as spectators, transformed as we were into minor players, and in precisely the fundamental, theatrical sense envisioned for this production.

To put it another way, our own power of imagination and our curiosity had to be put to use in order to discover what constituted these “theatrical events” brought into being on the streets. We worked alongside Terayama’s performers, in roles of varying importance, and this personalized experience brought us to a new awareness of the connections we ourselves had made during those thirty hours with the streets on which we continually walk and with what we

169 SATŌ Makoto, Intervista, Eckersall (a cura di), 1996, in Eckersall, *Theorizing the Angura space...*, cit. p. 70.

170 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 44.

171 ECKERSALL, *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Palgrave Macmillan, Londra, 2013, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 126.

172 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 126.

173 SENDA, *The Voyage...*, cit. pp. 56-57.

can find there.¹⁷⁴

Importante ricordare che a teatralizzare lo spazio urbano, negli anni sessanta c'era stato anche il Living Theatre fondato da Judith Malina e Julian Beck, il cui teatro di strada rappresentò un ulteriore fonte di ispirazione per gli artisti dell'*angura*.

Celebre la dichiarazione fatta nel 1968 da Beck: “abbiamo bisogno di andare nelle strade! dobbiamo distruggere questa architettura che separa gli uomini”.¹⁷⁵

2.6 Conclusioni

Abbiamo visto come il movimento teatrale d'avanguardia chiamato *angura* abbia trasformato radicalmente il modo di concepire le opere e le messe in scena in Giappone, permettendo, come la definisce Senda, una vera e propria “rigenerazione teatrale” (*gekitekina saisei* 劇的な再生).¹⁷⁶

Il nuovo valore attribuito al corpo dell'interprete e alla relazione tra attore e spettatore ebbero l'effetto di rivitalizzare il teatro.

L'*angura* arrivò inoltre a sfidare la definizione stessa di teatro, portando a uno “shift from theatre as a work of art to theatre as an event”.¹⁷⁷

La nuova definizione, più ampia, è quella di un'arte che richiede solamente la presenza fisica di un *performer* e di uno spettatore che condividono lo stesso spazio; così facendo la parola “teatro” poté includere anche *happening*, *street play*, eventi e arti performative in generale.

Il teatro in questo modo torna ad essere “un gruppo di uomini che creano quella speciale relazione espressiva ovunque, purché ci sia qualcosa da dire a qualcuno che vuole ascoltare”¹⁷⁸

Le compagnie di *angura* cercarono di riaffermare la libertà creativa ed espressiva del teatro contro ogni limitazione e convenzione, e così facendo risvegliare l'immaginazione del pubblico, troppo spesso anestetizzata dalla realtà contemporanea.

174 *Ibidem*.

175 Julian BECK, Judith MALINA *il lavoro del Living Theatre*, Milano 1982, in Cruciani, *Lo spazio del teatro...*, cit. pp.169-172.

176 SENDA, *Gekitekina...*, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 42.

177 Erica FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance, A New Aesthetics*, Routledge, New York, 2008, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. XIII.

178 CRUCIANI, *Lo spazio del teatro...*, cit. p. 96.

Nel terzo e ultimo capitolo, vedremo nel dettaglio il lavoro di Terayama Shūji, Kara Jūrō, Satō Makoto e Suzuki Tadashi.

3.

I protagonisti

Nei precedenti capitoli sono stati affrontati il contesto storico degli anni sessanta in Giappone e lo sviluppo e le caratteristiche principali dell'*angura*. In questo terzo e ultimo capitolo tratteremo più nel dettaglio gli artisti che, con il loro lavoro e le loro compagnie, hanno segnato la nascita del movimento. Sebbene i rispettivi percorsi non si interrompano al volgere del decennio, anzi, nel caso di Satō, Kara e Suzuki le loro prolifiche carriere continuano ancora oggi, ai fini di questa tesi mi concentrerò sulle loro produzioni degli anni sessanta.

3.1 Suzuki Tadashi

Suzuki Tadashi, definito da Gotō: “one of the world’s most innovative directors”,¹ nacque nel 1939 a Shimizu, nella prefettura di Shizuoka.

Nel suo saggio *Ekkyō*, descrisse scherzosamente il contesto familiare in cui è cresciuto come una “schizofrenia culturale”,² che indubbiamente influenzò il suo lavoro, dalla natura fortemente ibrida e ricca di intertestualità:

His grandfather on his father’s side was a professional chanter of *gidayū*, a narrative musical style used in classical puppet theatre (*bunraku*). Suzuki’s father, an “old-fashioned man who had

1 GOTŌ Yukihiro, “The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, N. 2, University of Hawaii Press, 1989, p. 103.

2 SUZUKI Tadashi, *Ekkyō*, 142, in Gotō Yukihiro, *Suzuki Tadashi: Innovator of Japanese theatre*, University of Hawaii, 1988, p. 20.

a samurai-like spirit”, whorshipped the traditional religions of Shintō and Buddhism. He was also gond of propagandistic military songs of the wartime and the bombastic stories of naniwa-bushi, sung to music played on a three-stringed shamisen. On the other hand, Suzuki’s brother was a devotee of classical Western music, while his sister was an enthusiast of modern literature and postwar democracy.

Suzuki recalls that it was almost an everyday affair for him to hear the great symphonies of Beethoven coming from one corner of the house, and at the same time, feverish military songs or the loud gidayū chanting coming from another corner. The hibrid nature of the aesthetic that Suzuki developed [...] a blending of Japanese and Western, traditional and modern – can be seen to reflect the cultural transition that he experienced in his childhood.³

Iscritto all’Università Waseda di Tōkyō nel 1958, Suzuki iniziò la sua carriera teatrale nel *club* Waseda Jiyū Butai 早稲田自由舞台, di cui nel giro di un paio di anni divenne presidente.⁴

In quel periodo mise in scena due opere del giovane drammaturgo Betsuyaku Minoru, *Kashima Ari* 貸間あり (*Camere in affitto*), e *A to B to hitori no onna* AとBと一人の女 (*A e B e una donna*).⁵

Betsuyaku Minoru, nato nel 1937 in Manciuria, nel 1960 abbandonò, per motivi economici, gli studi di economia politica alla Waseda.⁶

Nel 1961 lui, Suzuki, e l’attore Ono Hiroshi, fondarono la loro prima compagnia indipendente, con cui l’anno successivo portarono in scena *Zō* 象 (*L’elefante*), nel prestigioso teatro Haiyūza.⁷

Zō è considerata dalla critica il capolavoro di Betsuyaku, e la prima vera opera di teatro *angura*.⁸

È inoltre la prima opera ad affrontare esplicitamente le conseguenze del conflitto mondiale, narrando le vicende di due *hibakusha* 被爆者 (sopravvissuti della bomba atomica).⁹

I due personaggi, l’invalido e il nipote, si trovano in ospedale per malattia da radiazioni. Durante lo svolgimento dell’opera, l’invalido ricorda come era solito portare un carro e un tappetino per le strade di quella che lui chiama “quella città” per mostrare l’enorme cicatrice cheloidea che si estende sulla sua schiena. Per la creazione di questo personaggio, Betsuyaku prese spunto dalle foto di Domonken, vittima della bomba atomica che mostrava le cicatrici sul suo corpo facendosi fotografare dai militari americani.¹⁰

L’invalido di *Zō* ricorda di quando era solito strofinare l’olio d’oliva sulle sue cicatrici per farle

3 GOTŌ, *Suzuki Tadashi...*, cit. p. 21.

4 GOTŌ, “The Theatrical Fusion...”, cit. p. 103.

5 Cinzia CODEN, “Betsuyaku Minoru: Il teatro e l’assurdo quotidiano”, in Ruperti, *Mutamenti...*, cit. p. 189.

6 David GOODMAN, *The Japanese Absurd*, Books Abroad, Vol. 46, N. 3, University of Oklahoma, 1972, p. 371.

7 Ian CARRUTHERS, TAKAHASHI Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 11.

8 ORBAUGH, “Japan”, cit. p. 270.

9 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 112.

10 SAS, *Experimental Arts...*, cit. p. 16.

brillare, e di quando aveva studiato pose nuove e più efficaci per le macchine fotografiche.

L'esplicita esibizione e spettacolarizzazione del corpo si trasforma, nella narrazione, in una sorta di danza, in cui i muscoli dell'invalido si muovono alla musica degli scatti.

Il senso della sua attività risiede nel momento in cui viene visto, in cui viene a contatto con il suo pubblico, il significato sta nell'atto stesso della spettacolarizzazione, nel momento in cui si trasforma in icona.

La possibilità di dare un significato performativo all'esibizione delle tracce lasciate sul corpo dalla bomba. Permette all'invalido di sfuggire in un certo senso alla definizione di vittima; assumendo pieno controllo creativo della sua arte, è per estensione in grado, o almeno immagina di essere in grado, di controllare i significati acquisiti dal suo essere vittima.¹¹

Il nipote rappresenta un diverso tipo di "victim-consciousness": il giovane realizza il suo libero arbitrio trattenendosi, ritirandosi e ritraendosi dall'azione. Il nipote sottolinea che le cicatrici di suo zio sono diventate scolorite con l'età: non è più possibile tornare a quel passato, come non è possibile realizzare alcun futuro. I personaggi sono intrappolati in un limbo-inferno dove, per il nipote, l'unica via tollerabile è quella dell'inazione: il grande desiderio del nipote è di restare immobile, e di passare inosservato.

Eppure, nel finale, la speranza implacabile e irrequieta dello zio e i suoi ricordi rivissuti e progetti immaginati, gli risultano irritanti e provocatori al punto da portarlo ad uccidere il suo stesso zio. Quindi, ironicamente, è proprio il nipote a determinare l'unica effettiva "azione" o "evento" dell'opera.¹²

La morte che chiude il dramma rimane tuttavia assurda, come fuori dai normali schemi di attribuzione del significato.

Il linguaggio ellittico, il suo incedere e il suo avere inizio, sembra a volte essere motivato dal flusso del linguaggio stesso, mosso dall'effimera energia generata da giri di frasi banali, portando molti ad affermare addirittura che, nelle opere di Betsuyaku, "nothing - or almost nothing - ever happens".¹³

I personaggi in genere "have nowhere to go, nothing to do, and little sense of who they are".

Le opere posseggono tuttavia la capacità di mettere in contatto con il "murmur of language, the movement of attempted communication"¹⁴ o, come direbbe de Saussure, con il suono della *langue*.

Queste caratteristiche hanno portato a frequenti confronti tra il lavoro di Betsuyaku e quello di Samuel Beckett.¹⁵

Beckett raggiunse fama internazionale con *Aspettando Godot*, che nel 1953 procurò al teatro

11 *Ivi*, p. 17.

12 *Ivi*, p. 19.

13 *Ivi*, p. 34.

14 *Ibidem*.

15 *Ivi*, p. 31.

dell'assurdo il primo grande successo non solo in Francia ma anche all'estero.¹⁶

Non risulta difficile notare ciò che ha influenzato Betsuyaku:

la sua opera riflette l'angoscia provocata dalla minaccia della guerra fredda e della distruzione totale della bomba atomica. i suoi personaggi infatti sembrano spesso vivere in un mondo che ha già subito le devastazioni del disastro nucleare e pone tragicamente in discussione l'effettiva esistenza dell'umanità. [...] I suoi relitti umani sono generalmente isolati in uno spazio immaginario senza tempo, si torturano e si consolano a vicenda, e si pongono domande a cui non possono rispondere.¹⁷

Purtroppo il teatro dell'assurdo, all'epoca della messa in scena di *Zō*, non era ancora diffuso in Giappone¹⁸ e lo spettacolo fu un insuccesso. Betsuyaku non scrisse per qualche anno, ma poi riprese nel 1965 con *Mon* 門 (il cancello), messo in scena da Suzuki per il debutto, nel 1966, della nuova compagnia: il Waseda shōgekijō 早稲田小劇場.

La compagnia era finalmente dotata di una sede: un teatrino con una capacità "that ranged between a comfortable seventy to a very uncomfortable 120",¹⁹ al secondo piano del bar Mon Cheri, a pochi passi dall'università. Nel 1969, però, Betsuyaku decide di lasciare la compagnia:

早稲田小劇場から離れる。鈴木忠志と、舞台創造上の方法が相違してきたことと、自身が劇作家として経済的安定を目指さなければならなかったからである。²⁰

Mi allontanai dal Waseda shōgekijō perché non mi trovavo d'accordo con il modo di Suzuki Tadashi di concepire il palco, inoltre dovevo trovare la mia indipendenza affermandomi come scrittore teatrale.

Suzuki iniziò a comporre i propri copioni, con un senso artistico del tutto personale, *Geki teki naru mono o megutte I* 劇的なるものをめぐって I, come illustra Senda, rappresenta in momento in cui sviluppa il suo stile:

鈴木はこの時期、劇作家に奉仕するのではなく、演技者の魅力を拡大し、演出家の意図を浮き削りにするために、戯曲を部分的に利用する方向に舞台づくりを切り換えたのである。その一例が69年に初演された [...]「劇的なるものをめぐって1・ミーコの演劇教室」である。²¹

Suzuki in questo periodo, invece di sottostare al drammaturgo, cambiò il modo di costruire/fare

16 BROCKETT, *Storia del teatro...*, cit. p. 581.

17 *Ibidem*.

18 *Aspettando Godot* verrà tradotto da Andō Shinya nel 1962, e la prima produzione di rilievo sarà del 1969, per la regia proprio di Suzuki. (Carruthers, Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, cit. p. 12.)

19 CARRUTHERS, TAKAHASHI, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, cit. p. 15.

20 Betsuyaku in Senda, *Nihon no gendai engeki*, cit. p. 48.

21 SENDA, *Nihon no gendai engeki*, cit. pp. 48 - 49.

il teatro, utilizzando il testo solo parzialmente, con lo scopo di amplificare il carisma degli attori e di rappresentare in modo più diretto la visione del regista. Esempio è rappresentato da *Geki teki naru mono o megutte I*, del 1969.

In *Geki teki naru mono o megutte I* Suzuki esplorò un modo del tutto diverso di concepire il teatro. Era un *collage* di testi sul tema delle “passioni drammatiche”, tratti, ad esempio, da: nō, kabuki, teatro classico greco, Shakespeare, Rostand, Beckett, Kikuchi Kan e Ōzaki Kōyō.²² Di quest’ultimo, Suzuki aveva inserito citazioni dall’adattamento a melodramma *shinpa* del romanzo *Konjiki yasha* (Il demone d’oro), che in particolare permise di mostrare al pubblico la potente recitazione di Shiraishi Kayoko 白石加代子, la cui *performance* le vinse l’appellativo di “attrice pazza/della follia del Waseda shōgekijō”.²³

Geki teki naru mono o megutte I fu la prima opera in cui Suzuki utilizzò la tecnica surrealista del *dépaiement*, fondendola a quella dello *honkadori*, tipica della poesia giapponese classica, con cui “new poems are composed drawing on elements or images in existing well-known poems”.²⁴

The works I stage do not use the same types of dramatic languages materials. My works are composed of all kinds of dramatic ideas that have remained and grown in my memory. Thus . . . honkadori may be a better name for my dramatic method... One authority on *honkadori* is Fujiwara no Teika. This 13th-century court poet was thoroughly familiar with all forms of poetry and popular poems of his days, and I know only such an authority as he can talk of the true meaning of *honkadori*. . . . Therefore, I am not using the term *honkadori* in an authentic sense. The reason I call my dramatic technique *honkadori* is that by using some familiar materials, I aim to destroy their known values and at the same time create totally original ones. To rephrase it with some exaggeration, my method is to fulfill two desires in one single operation, destroying old values and simultaneously establishing new values.²⁵

La tecnica era molto utilizzata anche nel nō, e stesso Zeami ne consigliò l’uso:

A good example of the *honkadori* method can be seen in the play-texts of no drama. Many works of celebrated poets from ancient China and Japan are incorporated in no plays. Zeami himself advises in his treatise *The Three Elements* (Sando) that if a play’s subject matter concerns a famous place or a historic site, a well-known song or poem about the place should be incorporated into the text, and that the play should also include a quotation from a famous poetic source.²⁶

22 CARRUTHERS, TAKAHASHI, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, cit. p. 18.

23 *Ibidem*.

24 GOTŌ, “The Theatrical Fusion...”, cit. p. 109.

25 SUZUKI, 1973, in Gotō, “The Theatrical Fusion...”, cit. p. 109.

26 ZEAMI *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, Trad. di Thomas J. Rimer, Yamazaki Masakazu, Princeton Press, 1984, in Gotō, “The Theatrical Fusion...”, cit. p. 109.

Senda presentò un'analisi del lavoro di Suzuki, descrivendo una sorta di “spaccatura” che emergeva tra il testo e la parte puramente fisica della messa in scena, nonché tra la parte “alta” e quella “bassa” del corpo:

It's rather easy to be radical and carried away by ideas, and Suzuki knows very well that this is often achieved when the lower body is forgotten. Against the “floating” quality of ideas, Suzuki and his company set “miserableness” as a sign of the lower body. This feeling is a consistent thread running throughout the drama he produces... This miserableness, in the form of theatrical expression, opens a fissure at many different levels of human existence. On Suzuki's stage, the upper and lower halves of the body – the conceptual and the physical, the conscious and the unconscious, dream and reality, script and body language – always have a big gap between them, though they are also entwined and in a state of tension and struggle...

Important is Suzuki's unique method of creating a collage text. This method of construction – although he hardly includes anything on his own – makes Suzuki a new and unique type of theatrical creator. This aspect should be particularly foregrounded alongside his theory of acting... we can say that the dramatic and theatrical are twisted together intricately to produce a text with four levels of entry. These levels are also non-contiguous, and refract and critique each other in a pluralistic way to complete Suzuki's unique “theatre of the feet”.²⁷

La cosiddetta “grammatica dei piedi” è parte di un training, *shintai kunren* 身体訓練 (addestramento fisico), per il quale Suzuki è rinomato a livello internazionale, che enfatizza i movimenti ritmici della parte inferiore del corpo e dei piedi; egli sostiene infatti che questa connessione fisica con la terra è fondamentale.²⁸

Anche questa è caratteristica del *nō*, cui Suzuki attinge per rinnovare la concezione del corpo dell'attore e della recitazione:

Una figura di attore in cui la solidità della presenza scenica e del movimento si ancora sui piedi. L'importanza della camminata e della percussione/battito del suolo, del contatto con il suolo, origine di energia inesauribile che dal corpo si trasfonde alla terra e da questa si ripropaga al corpo, sono tratti portanti attinti dal *nō* ma ancor prima risalgono alle origini dell'arte scenica giapponese nel rito del *kagura* 神楽, in cui forze ctonie si innervano per attirare energie celesti (uranie) tramite l'attore-medium-sciamano. Non si ritrova qui dunque un uso dei classici quali pretesti o spunti di riflessione, di dibattito su di essi e sulle azioni dei personaggi in rapporto all'oggi, ma quali “testi” per dare nuova linfa a un teatro rigenerato.²⁹

Il metodo di Suzuki mira a liberare l'attore dai blocchi fisici e mentali e renderli aperti alle possibilità creative del proprio corpo. Quasi paradossalmente, per un programma che è progettato

²⁷ Senda in Saitō Setsurō, *Suzuki Tadashi no Sekai*, Tōkyō, Shinpyōsha, 1982, in Carruthers, Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, cit. p. 19.

²⁸ ORBAUGH, “Japan”, cit. p. 271.

²⁹ RUPERTI, *Storia del teatro...*, cit. p. 144.

per ridare libertà all'attore, il *training* è una disciplina ferrea, amalgama stimolante di fonti classiche e moderne che costituiscono la base di esercizi fisici. A partire dalle camminate, fino ai movimenti e le pose fondate sui *kata* della tradizione, l'allenamento si basa dal senso di localizzazione del corpo nello spazio, per il raggiungimento e il controllo di un alto livello di energia, che intensifica la dinamica generale delle *performance*.³⁰

Nel 1984 Suzuki sposterà la compagnia (ora SCOT) nel remoto villaggio di Toga, in cui organizza ogni estate il festival teatrale annuale internazionale.³¹



Fig. 3.1 *Shintai kunren*: training fisico creato da Suzuki (compagnia SCOT).³²

30 ECKERSALL, *Theorizing...*, cit. p. 60.

31 ORBAUGH, "Japan", cit. p. 271.

32 Foto in SUZUKI, *Il corpo è cultura*, p. 53.

3.2 Kara Jūrō

Kara Juro is an actor, a writer, and a director. I recently saw his new play in Tōkyō. When we arrived, he guided me to a seat. Then he acted in his play for a while. When we were leaving the theater, we saw him again at the door still selling tickets. He is that kind of person. There is no one like him in this day and age. He is a very versatile, yet down-to-earth man.³³

Come si può intuire dalla curiosa esperienza raccontata dall'architetto Andō Tadao, Kara incarna l'ideale di approccio completo al teatro; egli si è distinto, infatti, in ogni aspetto del lavoro teatrale: drammaturgo, attore, regista, produttore, scenografo, teorico e, all'occorrenza, maschera.³⁴

Kara Jūrō 唐十郎, nome d'arte di Ōtsuru Yoshihide, viene definito da Senda un "narratore", *kataribe* 語り部 "di leggende intessute segretamente dal povero popolo che senza dubbio su questo mondo non può soddisfare le proprie preghiere o aspirazioni".³⁵

Il suo approccio al teatro si può in parte considerare il risultato delle sue origini: Kara nacque nel 1940 ad Asakusa, "the old entertainment district of Tōkyō, that even now retains a certain flavor of the Edo period".³⁶

Si iscrisse all'università Meiji e divenne membro del gruppo teatrale studentesco Jikken gekijō (teatro sperimentale). Dopo qualche mese passato al Seigei (Seinen geijutsuza, Teatro dell'arte giovanile), nel novembre 1962 fonda il Jōkyō gekijō 状況劇場 (teatro della situazione).³⁷

Il nome della nuova compagnia era un riferimento al "*théâtre de situations*" di Sartre; durante il suo periodo di studente universitario, infatti, Kara aveva studiato attentamente Sartre, anche in quanto tema della sua tesi di laurea, e la prima produzione della compagnia fu *La squaldrina timorata*, con Kara nel ruolo del Senatore.³⁸

Anche nel già citato *tokkenteki nikutairon* (teoria del corpo privilegiato) si può trovare connessione con Sartre, in particolare la sua teoria delle "situazioni privilegiate":

「特権的」ということはわかりづらいが、これが唐が当時傾倒していたサルトルの小説「嘔吐」に出てくる「特権的状态」に由来する。サルトルの小説では、それは劇

33 ANDŌ Tadao, FUTAGAWA Kazumi, "Kara-za, A Movable Theater", *Theater, Theatricality, and Architecture, Perspecta*, Vol. 26, 1990, The MIT Press, p. 174.

34 John K. GILLESPIE, "Introduction", in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama...*, cit. p. 252.

35 Senda Akihiko, "Shōwa sanjūgonen no natsu no kokuin, Jōkyō gekijō Yasha kisō no gekihyō", *Kara Jūrō no gekisekai*, Tōkyō, Yūbun shoin, 2007, in Cinzia Coden, "Kara Jūrō: la fisicità dell'attore cantastorie", in Ruperti, *Mutamenti...*, cit. p. 101.

36 GILLESPIE, "Introduction", cit. p. 253

37 *Ibidem*.

38 GOODMAN, *Japan's nostalgic avantgarde*, cit. p. 259.

的な「完璧な瞬間」を作り出す状態を意味する。とすれば、「特権的肉体」とは劇的な「完璧な瞬間」を作りうる役者の肉体ということになる。³⁹

Il termine “privilegiato”, non semplice da capire, deriva dalla teoria delle “situazioni privilegiate” contenuta nel romanzo *La nausea* di Sartre, autore molto ammirato da Kara. Nel romanzo di Sartre, [le “situazioni privilegiate”] sono situazioni in cui si crea teatralmente un “istante perfetto”. In tal caso, la teoria del “corpo privilegiato” implicherebbe la creazione di questo “istante perfetto” attraverso il corpo dell’attore.

Quindi per Kara, che considera gli attori e la loro presenza fisica vera “sottostruttura” del teatro,⁴⁰ gli attori erano quelli che creavano le “situazioni privilegiate”.

Oltre all’influsso di Sarte, è innegabile la presenza costante, nel lavoro di Kara, di tematiche e tecniche tipiche del teatro tradizionale, soprattutto del *kabuki*.

Il riferimento più evidente sta nel nome che Kara associa ai membri della sua compagnia: “*kawara kojiki*”, che risale alle origini del *kabuki*.

La creazione del *kabuki* viene attribuita a Izumo no Okuni 出雲の阿国 (?1546 - ?1613) giovane *miko*, danzatrice del tempio di Izumo no ōyashiro, che viaggiando attraverso le montagne attorno a Kyōto, per reperire fondi per il santuario improvvisava danze adattate dai *nenbutsu odori* (“danze di preghiera a Buddha”). Okuni creò proprio da queste uno spettacolo popolare che mescolava elementi sacri e profani e che usava ogni sorta di abbellimenti, accessori, colori brillanti, materiali di scena, abiti estrosi. Danzava con movimenti suadenti ed eccitanti su melodie popolari, intonando versi impudichi e sfrontati.

Iniziò a danzare su un palco all’aperto (*koyagake butai* 小屋掛け舞台), ai piedi del ponte Gōjō, sul letto del fiume Kamo, una zona occupata dalle classi più disprezzate di intrattenitori. Essendo gli spettacoli *kabuki* nati dalle danze di Okuni, gli attori vennero a lungo chiamati con disprezzo “*kawara mono*” 河原者 (individui del letto del fiume) o, “*kawara kojiki*” 河原乞食 (mendicanti del letto del fiume).⁴¹

Gli attori di *kabuki* del periodo Tokugawa vivevano come dei fuori casta, e erano visti con un misto di sacro rispetto e disprezzo. Vagavano da un posto all’altro, denigrati, eppure temuti, oggetto di devozione quasi religiosa, in quanto visti come “coloro che erano capaci di vestire i panni degli dei”. Tuttavia, come nota Cagnoni, la situazione per gli attori *kabuki* era destinata a cambiare, e in questo senso Kara andò alla ricerca di un *kabuki* che in effetti non esisteva più:

39 SENDA, cit. pp. 32 - 33.

40 KARA Jūrō, *Tokkenteki nikutairon*, 1968, in Cinzia Coden, “Kara Jūrō: La fisicità dell’attore cantastorie”, in Ruperti, *Mutamenti...*, cit. p. 123.

41 Giovanni AZZARONI, *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1988, pp. 23 -24.

Dopo la Restaurazione Meiji il loro unico pensiero era quello di migliorare la vita dell'attore. la via scelta è stata quella di sradicare il razionale, il violento, l'erotico del kabuki e di renderlo ai gestori del potere, ai borghesi e ai burocrati. [...] “kabuki” è la forma nominale del verbo “kabuku” e connota la distruzione del banale buon senso quotidiano mediante il grottesco, il comico e l’iperreale. Invece il kabuki fatto dai popolari attori di oggi, che sono il prodotto di un rigido sistema di discendenze ereditarie dei ruoli di padre in figlio e che sono forniti di enorme somme di denaro, è un kabuki praticato da attori che da molto tempo hanno perduto il senso del kabuki. Ne consegue la riscoperta di qualcosa che è ormai scomparso dal kabuki e dal nō di oggi il kabuki e il nō quali scaturirono dal magico caos della *kermesse* dell'arte popolare. A questo punto si inseriscono le esperienze di Kara Jūrō. Ciò che Kara sta sperimentando è il ritrovare la “vera” tradizione teatrale e appropriarsene. [...] Cerca insomma di rinsanguare il proprio teatro e i propri attori con la pratica dei “mendicanti di kawara”.⁴²

Interessante notare come alle radici del termine *kabuki* ci sia lo stesso senso originario di “devianza” che sta anche alle origini del termine *angura*: come i *kabuki mono*, individui ribelli e aniconformisti del periodo Tokugawa, anche gli esponenti del teatro *angura* venivano considerati eccentrici e fuori dalla norma.⁴³



Fig.3.2 I *kawara kojiki* di Kara Jūrō.⁴⁴

Kara, quindi, fa proprio dei primi attori kabuki lo *status* di *outsider*, di paria, e contemporaneamente di figura sovranaturale, attore-sciamano, che “può vestire i panni degli dei e essere rispettosamente

42 CAGNONI, “Giappone”, cit. p. 55.

43 CODEN, “Kara Jūrō...”, cit. p. 103. Per il kabuki e i *kabuki mono* si rimanda a Ruperti, *Storia del teatro giapponese, dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 146 - 153.

44 Foto in Cagnoni, “Giappone”, p. 49.

guardato come loro emissario”⁴⁵.

Riconquista inoltre la dimensione itinerante che era propria del kabuki prima che venisse istituzionalizzato, quando gli spettacoli venivano fatti sulle stuoie di un palco all'aperto:

He set up a huge, portable red tent at Kyoto's Shijo-Kawaramachi intersection, where Okuni is said to have performed her first Kabuki dance around 1600. The Situation Theater's red tent had no permanent location, reflecting the outcast status of Kabuki's early "riverbed beggars."⁴⁶

Kara, infatti, viene ricordato soprattutto come uno dei più importanti riformatori dello spazio teatrale, che portò il teatro fuori dalle strutture tradizionali utilizzando il vistoso tendone rosso, ormai diventato l'emblema del suo teatro, con il quale iniziò a viaggiare in tutto il Giappone.

Kara, parlando in un'intervista della scelta del teatro tenda, raccontò di essersi imbattuto agli albori della sua carriera, in un libro di André Breton in cui si narrava di un poeta che andava, di giorno nelle fabbriche e di sera, in smoking, nei locali notturni, a vendere raccolte delle sue poesie chiedendo "Non avete per caso bisogno di poesie?". Il racconto ispirò Kara a diventare "un attore il cui corpo sia posto nel bel mezzo della strada"⁴⁷.

Il luogo però con il quale viene maggiormente associato l'*aka tento* è il santuario Hanazono 花園神社, a Shinjuku, che diventa un vero e proprio "simbolo distintivo del paesaggio dell'epoca".⁴⁸

La scelta della *location* non era casuale, sembrava esclamare che i *kawara kojiki* erano tornati dal periodo Tokugawa per sfidare la modernità, esattamente nel cuore della città moderna:⁴⁹

In August 1967, Kara Jurō pitched his red tent theater in the precincts of the Hanazono Shrine in the heart of the Shinjuku district of Tokyo. Kara and his troupe had been performing street theater in the Ginza and Shinjuku, but with the pitching of his red tent, he challenged the fundamentals of Japanese modern theater by transgressing the boundary between the modern and the premodern, between the secular and the religious, between empty, linear, historical time and ahistorical, supernatural time. Eschewing the profane space of theater buildings, he reclaimed the sacred space of the shrine compound and identified his artistic iconoclasm with the outlaws (*tekiya, yakuza*) and itinerant performers who had performed there for centuries.⁵⁰

La compagnia di Kara porta quindi nella stabilità della metropoli il "profano", lo "scandalo", l'"ambiguità sessuale", il "perturbante", con le sue produzioni ricche inoltre di tutti quegli aspetti della cultura indigena precedentemente denigrata, come la magia, le pratiche sciamaniche, i

45 *Ibidem.*

46 ORBAUGH, "Japan", cit. p.

47 Intervista a Kara Jūrō in Yasumi Akihito "Keitai wo shintai no ichibu ni shiteiru hito no atama ni kusabi wo uchikomu engekiwa doko ni aru no ka?", *Performing Arts*, 2004, in Coden, "Kara Jūrō...", cit. p. 123.

48 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 32.

49 GOODMAN, *Japan's nostalgic avantgarde*, p. 259.

50 *Ibidem.*

personaggi di un mondo “altro”.⁵¹

Gli esseri provenienti dall’aldilà possono manifestarsi su un ponte che collega i diversi mondi, anche questo recuperato dal teatro classico: lo *hanamichi* 花道 (cammino fiorito), passerella che nel kabuki collega il palco ai camerini, attraversando tutta la lunghezza della sala, facendo sì che molte scene *clou* si svolgano in mezzo al pubblico, anzi, per la precisione sopra le loro teste, elemento che indubbiamente amplifica la spettacolarità delle produzioni.⁵²

Dal kabuki Kara attinse anche l’interdipendenza degli elementi: Kara cercò di creare nelle sue opere un insieme unificato in cui tutti gli aspetti - movimento del corpo, voce, musica – collaborano alla creazione dello spettacolo.

L’incredibile capacità di conquistare l’immaginazione del pubblico delle opere di Kara è descritto nella critica che Senda fa di *Nito monogatari* 二都物語 (*Storia delle due città*):

All of us became quickly and easily caught up in the magic of Kara’s stagecraft. We followed his tale through its labyrinthine ways, sometimes descending into the darkest valleys, often rising high with our most optimistic dreams. So it was that we could experience again the terror and exaltation the Situation Theatre can bring into being. The high-pitched roar of sound, the abrupt transformation of the characters from one persona to another—these sudden flashes could in an instant turn on its head what had seemed a set of meanings that held up an artificial world. The art of Kara does not depend on any panorama of static images springing from the imagination of a poet; nor is his work the product of an analytic intelligence, skillfully weaving together the contents of a box of magic tricks. Rather, his is a dynamism that must rush forth toward some dark and final destruction, a romantic world filled with both the hot-blooded and the gentle.[...] We watch these moments as children, in self-abandonment, our hearts pounding, as we exalt in these experiences.⁵³

Le sceneggiature di Kara rielaborano la narrativa popolare giapponese con un linguaggio sfrenato e spesso osceno, che non obbedisce a convenzioni, per provocare risate da basso ventre: porta il pubblico nel suo *kōshō no sekai* 哄笑の世界 (mondo delle grasse risate), attraverso *waizatsunamono* 猥雑なもの (indecenze) e *hiwainamono* 卑猥なもの (oscenità).⁵⁴

Passato e presente si mescolano in trame allegoriche, surreali e non lineari, riflettendo il disorientamento psicosociale del Giappone del dopoguerra:

I drammi di Kara muovono da racconti che manifestano propensioni a uscire dalla realtà,

51 ORBAUGH, “Japan”, cit. p. 271

52 AZZARONI, *Dentro il mondo del kabuki*, cit. pp. 271 – 275.

53 SENDA, *Voyage...*, cit. pp. 21-23.

54 Intervista a Kara Jūrō, a cura di Senda Akihiko, NHK BS, <https://www.youtube.com/watch?v=EkJuulmYkUs&t=639s>, 8-02-19.

inanelando storie dentro storie, incastonando mondi dentro mondi o dimensioni del reale, anche se sempre interconnessi con eventi dell'attualità che hanno segnato storie individuali e collettive nel paese.⁵⁵

Per Kara, i giovani degli anni sessanta hanno perso il senso della storia e del loro ruolo in essa, per questo motivo un teatro che si fondi sulla coerenza, sulla logica dell'orologio e sulla linearità delle trame non ha più senso:

Kara offers not a humanistic developmental perspective but a fragmented one. He is, in short, opposed to realism. He teases the spectator with images of illusory reality and realistic illusion. Inside the Red Tent, the atmosphere magically becomes hermetic: time freezes, as in a dream. Such transformation allows Kara freedom to delve in the past, to recreate mythic situations not amenable to the ticking of a clock.⁵⁶

Kara struttura le opere come una sorta di labirinti, in cui i personaggi vagano, alla ricerca della propria identità, ricerca che conduce però a continui vicoli ciechi. I personaggi, infatti, non rimangono vincolati alla loro singolarità, ma assumono identità fluide, in continua trasformazione.⁵⁷ Al tema della ricerca dell'identità, si unisce il senso di contestazione e anticonformismo, emergendo entrambi nelle sue satire contro il potere e l'organizzazione della società giapponese del dopoguerra.⁵⁸

Con *Jon Shirubā* ジョンシルバー (*John Silver*, 1965), rielabora *L'isola del tesoro* di Louis Stevenson attraverso il tema dell'imperialismo giapponese in Asia, dando inizio ad una sorta di "periodo manciuriano" che comprende anche *Shōjo kamen* 少女仮面 (La maschera della vergine, 1969).⁵⁹

Il personaggio di John Silver rappresenta una figura transtorica, temibile pirata con una gamba sola dell'*Isola del Tesoro*, fatto sparire da Stevenson nel nulla per riapparire nell'*akatento* di Kara, diventa simbolo della redenzione personale e della rivoluzione sociale.⁶⁰

Le caratteristiche sono le stesse del Long John Silver del romanzo di Björn Larsson:

Forse un demone della vita, della pura, elementare, energia vitale, un genio dinamicamente proteso sull'oceano, dal ponte aggettante sulla vita. Il suo ripetuto motivo, l'amore per la vita a qualunque costo, con o senza una o due gambe, l'ossessione candida e perenne di salvare comunque la pellaccia, ci rivela uno spirito vitale allo stato puro, non ammorbato da farisaico sentimentalismo, moralismo, e in questo demone vitale e amorale, ma non immorale, l'autore sembra indicare una risposta e un'alternativa fredda come una lama al mondo ipocrita e

55 RUPERTI, *Storia del teatro...*, cit. p. 157.

56 GILLESPIE, "Introduction", cit. p. 253.

57 *Ivi*, p. 254.

58 CAGNONI, "Giappone", cit. p. 55.

59 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. pp. 32 – 33.

60 CODEN, "Kara Jūrō...", cit. p. 106.

distruttivo dei collegi e delle accademie, dove la violenza si fa sistema e scienza.⁶¹

Shōjo kamen, commissionata da Suzuki e scritta in soli tre giorni, è considerata una delle opere meglio riuscite di Kara, tanto da aver vinto il rinomato premio Kishida Kunio. La vittoria causò non poche controversie, come fa notare Senda:

これはからの戯曲の中で最も古典的な構造を持った完成度の高い作品だが、この劇が岸田戯曲賞を受賞したことは、当時の新劇界に波紋と反発を巻き起こした。[...] アングラ演劇を代表する人物が、本来は新劇の賞だった岸田戯曲賞にまで進出してきたことに新劇人は危機感を抱いたのだった。[...] 新劇を代表する俳優・演出家の一人だった芥川比呂志は、唐の受賞を聞いて、「このような「事件」をこのまま放置しておいていいのか、何とか食い止める運動を起こさねばならぬ」。⁶²

Si può dire che questa sia una delle opere di stampo più tradizionale e meglio riuscite [di Kara], ma il fatto che abbia vinto il premio Kishida sollevò un polverone nel mondo dello *shingeki*. Il fatto che un personaggio rappresentativo dell'*angura* avesse vinto un premio che di norma veniva attribuito a esponenti dello *shingeki*, venne percepita come una minaccia. [...] L'attore rappresentativo dello *shingeki* Akutagawa Hiroshi, nel venire a conoscenza della vincita di Kara, disse: “non si può ignorare un ‘incidente’ come questo, bisogna fermare l'avanzata di “incidenti” come questo”.

Sebbene fosse stata scritta per Suzuki, nel 1971 venne realizzata la versione del Jōkyō gekijō, e in seguito venne portata in scena anche dal teatro di marionette Yūkiza 結城座 con la regia di Satō Makoto.⁶³

L'opera si apre all'interno di un caffè sotterraneo chiamato “Il corpo.” Un personaggio chiamato “Bevitore d'acqua” è assetato perché Tōkyō non è ormai che una distesa bruciata dagli incendi causati dai bombardamenti.

La prima attrice della rivista femminile Takarazuka, Kasugano Yachiyo, cosiddetta “eterna vergine”, afferma di aver perso il possesso del suo corpo, offrendolo al suo pubblico prettamente femminile:

Kasugano has fallen on hard times, having dissipated her body and her talent over many years in the theater. There remains no body for her to possess. She is nothing more than a pitiful ghost gradually fading away.⁶⁴

Nella terza scena, Kasugano definisce sé stessa e la giovane Kai, sua fan, “mendicanti di corpi”:

Kasugano: Noi due siamo mendicanti.

61 Roberto MUSSATI, “Introduzione”, in Björn Larsson, *La vera storia del pirata Long John Silver*, traduzione di Katia De Marco, Iperborea, 1998, p. 16.

62 SENDA, *Nihon no gendai engeki*, cit. pp. 35 - 36.

63 CODEN, “Kara Jūrō...”, cit. p. 112.

64 GILLESPIE, “Introduction”, cit. p. 25

Kai: Mendicanti?

Kasugano: Esattamente.

Kai: E per cosa mendichiamo?

[...]

Kasugano: Il corpo! Non capisci? Siamo fantasmi dell'amore e allo stesso tempo mendicanti di corpi.⁶⁵

La perdita del corpo, e dell'identità, della protagonista si collega al passato del Giappone, una riflessione sulle responsabilità del Paese nella seconda guerra mondiale e in particolare sul rapporto con la Manciuria:⁶⁶

In Kara's mythology, continental Asia is both virginal symbol as well as magna mater of the Japanese imagination, the source of all their culture, a place of eternal purity. But in attempting to bring their utopian dreams to fruition in the 'virgin' territory of Manchuria, Kara implies, the Japanese also violated it.⁶⁷



Fig. 3.3 *Shōjo kamen* (Kara a destra), Jōkyō gekijō, 1971. (cortesia: Kara Jūrō).⁶⁸

65 KARA Jūrō, *The Virgin's Mask*, trad. di John K. Gillespie, in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama...*, cit. p. 278.

66 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 32.

67 POULTON, "Today's Japan' in Toronto: A Report", in *Asian Theatre Journal*, 1996, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 33.

68 Foto in John K. Gillespie, in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama*, p. 291.

Anche *Jon Shirubā: Ai no kojiki* ジョンシルバー愛の乞食, del 1970, può essere letta come una critica alla colonizzazione giapponese dell'Asia orientale durante la seconda guerra mondiale.

Si svolge in un bagno pubblico semi-distrutto dai bombardamenti, nel Giappone del dopoguerra, che durante la messa in scena si trasforma in un cabaret e infine nella Manciuria occupata dai giapponesi. John Silver si ritrova qui nelle vesti di un imperialista giapponese, e l'intera opera si fonda sul desiderio del leggendario pirata (e quindi del Giappone) di perdono. Kara suggerisce qui che le certezze classiche, dei concetti di identità, pazzia e sanità mentale, di cosa sia giusto e cosa sbagliato, non sono più valide nell'era postbellica.⁶⁹

Interessante novità è rappresentata dalla nuova ambientazione, rispetto agli scenari irreali delle prime opere: il bagno pubblico, simbolo del sudiciume che permette tuttavia di esaltare sulla scena, per contrasto, una realtà fantastica e antitetica.⁷⁰

Il pirata John Silver è una figura spettrale, una figura del mito e della storia, che si nutre della carne di giovani corpi, alla caccia di piacere fisico e sessuale. Uccide le sue vittime e le priva dei loro denti d'oro, impossessandosene come una ricompensa. Il suo spettro, inoltre, è come una peste, che porta la morte ovunque vada; da queste allusioni appare chiaramente come i temi dell'occupazione, dello sfruttamento siano i motivi chiave dell'opera.

Il “pirata dalla gamba di legno” rappresenta un'icona simbolica di una sorta di 'pirateria' della storia del mondo. Ma l'opera non è una semplice critica alla guerra e ai crimini commessi durante il conflitto. La questione, come sempre nelle opere *angura*, “is not such much about the past, but what to do with the past in the present”.⁷¹

Il mondo descritto nell'opera è un mondo incapace di comprendere il senso della storia, di giustificare le atrocità, è, in questo, lo stesso identico mondo della contemporaneità. Il passato si scontra con il presente, e nella sua critica della storia, Kara sembra affermare che in realtà nulla è cambiato, che il “nuovo Giappone” è stato costruito su un illecito bottino di guerra, e come il “vecchio Giappone”, è altrettanto corrotto e destinato a perire.⁷²

A un altro livello di analisi, tuttavia, è possibile intravedere la speranza: il sognare una vita di forza, intensità e valore è un'aspirazione che si può trovare al cuore del teatro *angura*:⁷³

Kara reasserts the powerful need to dream in all its beauty and horror. But herein lies the dilemma. We can dream up our own destruction the play reminds us. Or, we can become conscious and aware and fight the seemingly inevitable desolation that surrounds us.⁷⁴

69 ORBAUGH, “Japan”, cit. p. 271.

70 CODEN, “Kara Jūrō...”, cit. p. 112.

71 ECKERSALL, *Theorizing...*, cit. p. 74.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

74 *Ibidem*.



Fig. 3.4 Jon Shirubā: *Ai no kojiki*, grafica locandina: Kaneko Kuniyoshi.⁷⁵

3.3 Satō Makoto

Satō Makoto 佐藤信, nato a Tōkyō nel 1943, fu anche lui studente dell'Università Waseda, ma non completò gli studi.

Si iscrisse al corso di teatro dello Haiyūza, per poi fondare nel 1966 il gruppo teatrale Jiyū gekijō (Teatro libero) che si esibiva in un seminterrato di Shibuya.⁷⁶

La compagnia dovette fin dal primo momento affrontare il problema della mancanza di fondi, problema che però, come avveniva spesso nell'*angura*, divenne una spinta verso la

⁷⁵ GOODMAN, *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 64.

⁷⁶ ROLF, GILLESPIE, *Alternative Japanese Drama*, cit. p. 327.

sperimentazione:

金もないくせに、借金して照明設備を整えたりとか。[...] だけど僕の場合は、どうしても照明器具なら照明器具をね、一回 捨てるというプロセスが入ってきてしまう。[...] だから非常に大ざっぱに言うと、僕にとっての「自由劇場」っていうのは、結局、飛び越えるためのプロセスだったといえるかもしれない。⁷⁷

Pur non avendo soldi, chiedevamo prestiti per dotarsi di cose come l'illuminazione, [...] ma in questi casi, non riuscivo a non entrare in un processo di sperimentazione che portava all'abbandono di questi elementi. [...] Per questo, il Jiyū gekijō rappresentò per me un processo di “superamento”.

La sua carriera di drammaturgo ebbe inizio con *Ismene* イスメネ, nel 1966, che venne portata in scena dalla compagnia con la regia di Kanze Hideo.

Ismene è parte della trilogia basata sull'*Antigone* di Sofocle: *Harō Hīro! Owaranai owari ni tsuite no sanshō* (Ciao, Eroe! Tre episodi sulla fine infinita) insieme a *Chikatetsu* (Metropolitana) e *Hikaeshitsu* (L'anticamera).

Dalla trilogia emerge l'idea che Satō ha della tragedia, come caratterizzata da una “fine infinita”: nella tragedia nulla è davvero in grado di giungere a conclusione, l'unico punto di arrivo è la semplice consapevolezza dell'ineluttabilità della tragedia stessa.

Ismene presenta già un elemento che sarà costante nella produzione di Satō: la figura di una donna che attende. Come spiega Goodman, esiste una specifica “divisione dei ruoli” in Satō: gli uomini sono votati alla tragedia, nel senso che tutta la loro attività, anche quella più rivoluzionaria, è destinata a riaffermare lo *status quo*; le donne, invece, inizialmente passive e pazienti, attendono l'arrivo di qualcuno che le salvi dalla monotonia della vita, quando però le loro speranze vengono deluse, dalla loro ribellione può scaturire una scintilla da cui “authentic change might be introduced”.⁷⁸

Ismene, sorella minore di Antigone, ha aspettato pazientemente che la sua vita assumesse un qualche senso, finché non si decide a prendere le redini del suo destino nelle sue mani. Nell'agire, accede ad un mondo fino a quel momento a lei precluso: il mondo degli adulti. Questo ovviamente porta con sé il dover fare i conti con le conseguenze delle sue azioni.

Ismene è *alter ego* di Satō: tra le righe dell'opera (come del resto di tutta la sua produzione) emergono chiari i riferimenti alle lotte contro l'Anpo, cui Satō partecipò quand'era ancora liceale.

“He was thus in much the same position as Ismene, for the course of his life was altered by events

⁷⁷ SENDA, *Gekiteki runessansu: gendai engeki wa kataru*, Tōkyō, Riburopōto, 1983, p. 256.

⁷⁸ GOODMAN, “Introduction” in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama*, cit. p. 329.

he had not initiated and over which he had no control.”⁷⁹

L'opera descrive un mondo che sente la minaccia di una guerra nucleare, ma che si muove inesorabilmente verso la catastrofe, per la sua innata incapacità di evitarla: la tragedia è un destino inscritto della trama stessa della realtà.⁸⁰

Satō raccontò, nell'intervista curata da Senda, la sua partecipazione alle Anpo tōsō:

60年に入って、周りが今まで以上に騒然としてきたでしょう、そうするともう尻がムズムズしてきちゃって。[...] 国会周辺に行ったんです。で、それが運命の分かれ道と
いうか[...] その日を境にして、いっぺんに最過激派になっちゃった。⁸¹

Con l'inizio degli anni sessanta, la società era in tumulto, ancora più di quanto era stato fino ad allora, e io sentii di dover fare qualcosa/sentii l'impazienza di agire. [...] Andare al palazzo della Dieta cambiò il mio destino. [...] Da qual giorno sono diventato totalmente un estremista.

Questo estremismo non poteva che confluire nell'arte: Satō si distinse da subito come il più politico tra i drammaturghi degli anni sessanta, invocando un *kakumei no engeki* 革命の演劇 (teatro della rivoluzione) per il quale il teatro deve diventare tramite dell'ideologia della Nuova sinistra.⁸²

Per realizzare lo scopo per prima cosa era necessario portare il teatro fuori dagli spazi tradizionali, proprio come aveva fatto Kara, perché “To perform in a theatre building is felt to be tantamount to putting the entire capitalist system between the stage and the audience”.⁸³

Per Satō in questa azione radicale sta proprio il senso più vero dell'*angura*:

舞台空間を近代演劇的な時間の生合成から解き放ち、一方で、[...] 「アングラ」
「小劇場」の方法は、単なる審美的な演劇「革命」の意味を超えて、直接的に
僕たちの歴史の現在へと関わっていくための景気も買う実に孕んでいたと、僕
は今でも考えている。

Io penso ancora adesso che il metodo dell'*angura*/movimento dei piccoli teatri, che ha liberato lo spazio teatrale dalla conformità al tempo del teatro moderno, superi il significato di “rivoluzione” teatrale propriamente artistica, per avvicinarsi direttamente al farci avere un'occasione concreta per rapportarci con il presente storico.

Nel 1970, quindi, crea finalmente il teatro mobile Kutotento 68/71 黒テント68/71, che adotta come spazio performativo il tendone nero con il quale viaggia per tutto il Paese, e che quindi incarna perfettamente la sua idea di *kakumei no engeki*:

1970年に「黒テント」での芝居を始めるまでは、どこかで、自分が本当にやりたいこ

79 Ivi, p. 330.

80 Ibidem.

81 SENDA, *Gekiteki runessansu...*, cit. p. 250.

82 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 37.

83 GOODMAN, “Japanese Political Theatre in Context.” *The Drama Review: TDR*, vol. 19, no. 2, 1975, p.40.

とはこれとは違うって言う感じが、いつもしてました。⁸⁴

Fino a quando non ho creato il *kurotento* nel 1970, ho sempre avuto la sensazione di non aver mai fatto quello che davvero volevo fare.

Era un gruppo eclettico che riuniva laureati delle università di Tōkyō e Waseda e i giovani provenienti dallo Haiyūza. Comprendevo, tra gli altri, il già citato Tsuno Kaitarō, Yamamoto Kiyokazu e Saeki Ryūkō.⁸⁵

Mentre la maggior parte delle compagnie *angura* (come il Waseda Shōgekijō di Suzuki e l'Akatento di Kara) erano guidate da figure patriarcali carismatiche e la loro collettività, consapevolmente o meno, quasi sempre riproduceva la tipica struttura familiare giapponese, il Kurotento 68/71 era, ed è tuttora, un collettivo teatrale che di può dire rispecchi fedelmente gli ideali di democrazia del dopoguerra.⁸⁶

In questo periodo, inoltre, Satō si consacra come drammaturgo, anche se sembra che il ruolo in cui si rivedesse meglio fosse quello di regista:

[...]その時もまだ、芝居を書くってことにはあまり自覚的ではなかった。

演出をやる前提として、舞台監督をやろうって思っていたかな。

今でも舞台監督という職種は好きです。面白いと思いますよ、あの仕事は。⁸⁷

In quel periodo, non scrivevo con un'autocoscienza di drammaturgo, la scrittura per me rappresentava un presupposto per la messa in scena, volevo fare il direttore di scena. Anche adesso il lavoro del direttore di scena mi piace. Trovo sia un lavoro interessante.

Nel 1967 scrisse *Atashi no Bītoruzu* あたしのビートルズ (I miei Beatles), nel quale è presente la giustapposizione di simboli del folklore giapponese a segni riconducibili alla cultura popolare occidentale.⁸⁸

L'opera si basava sul famoso *Komatsugawa jiken*, episodio di cronaca che vede protagonista Li Jinwu, uno *zainichi* di Tōkyō che venne arrestato per aver stuprato e ucciso una studentessa del liceo di Komatsugawa. Il processo attirò le attenzioni della stampa quando ci si rese conto che Li proveniva da una famiglia povera e disagiata e che gli era sempre stata negata la possibilità di emergere a causa della sua condizione economica e della sua origine etnica. Pur trovando il sostegno degli intellettuali che si schierarono dalla sua parte, la corte, non riconoscendo le attenuanti socio-culturali, lo condannò alla pena di morte, eseguita il 16 novembre del 1962.⁸⁹

Con la successiva serie di *Nezumikozō Jirōkichi* 鼠小僧次郎吉 (Jirokichi l'apprendista ratto, 1969-

84 SENDA, *Gekiteki runessansu...*, cit. p. 256.

85 GOODMAN, *Japan's nostalgic avantgarde*, cit. p. 258.

86 UCHINO, *Crucible bodies*, cit. p. 47.

87 SENDA, *Gekiteki runessansu...*, cit. p. 256.

88 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 38.

89 *Ivi*, p. 37.

71), Satō vinse l'importante premio Kishida nel 1971.⁹⁰

Le opere si incentrano su una “figura di bandito che aleggia nell'immaginario popolare sin dal kabuki e che il drammaturgo fa ‘riapparire’ con uno stile visionario”⁹¹

Il primo *Nezumi Kozō Jirōkichi*, messo in scena in un piccolo spazio in un seminterrato nel quartiere di Roppongi, sfidò radicalmente l'onnipresente temporalità lineare del dramma moderno, che sostituisce con la concezione di tempo ciclico.

L'azione si svolge contemporaneamente all'inizio del XIX secolo e alla fine della seconda guerra mondiale, in un mondo popolato da creature ultraterrene, spiriti e divinità, confermando quella forte presenza metafisica nelle opere *angura*, così squisitamente ripescata dal *pantheon* tradizionale.⁹²

Fondamentale è anche la prima produzione allestita nel tendone nero, ovvero *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō* 翼を燃やす天使たちの舞踏 (La danza degli angeli che bruciano le ali, 1970), rielaborazione del *Marat/Sade* di Peter Weiss (*La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica di Charenton sotto la guida del marchese de Sade, 1964*):⁹³

演目はペーター・ヴァイスの「マラー・サド」を原作とした、[...] 佐藤信が演出を手がけた「翼を燃やす天使達の舞踏」だった。これは暴力革命の道を進む革命家マラーとエロスの革命を夢想するサド侯爵の対立を劇中劇として描くヴァイスの原作にマルクス、ロートレアモン、ベンヤミン、カミュなどからの引用文を加え、フランス革命を含むあらゆる革命のエネルギーを一種壮大なスペクタクルとしてみせる野心的な舞台だった。⁹⁴

L'opera scritta e messa in scena da Satō, *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō*, si fonda su *Marat/Sade* di Peter Weiss. All'opera originale di Weiss, che rappresenta la lotta del rivoluzionario Marat che intraprende la strada della rivoluzione violenta e del marchese de Sade che sogna una rivoluzione dell'eros, sono state aggiunte citazioni di Marx, Lautremont, Benjamin, Camus e altri. È un'opera che spettacolarizza grandiosamente l'energia della rivoluzione a partire da quella francese.

L'opera, una delle più significative e complesse degli anni sessanta, esplora il potente senso di disillusione e delusione che permea la fine del decennio e l'inizio degli anni settanta:⁹⁵

Messa in scena nell'ottobre del 1970 quando la ratifica dell'Anpo era già stata approvata, l'opera

90 Ivi, p. 38.

91 RUPERTI, *Storia del teatro...*, cit. p. 156.

92 GOODMAN, *Japan's nostalgic avantgarde*, pp. 260-261.

93 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 38.

94 SENDA, *Nihon no gendai engeki*, cit. p. 75.

95 ECKERSALL, *Theorizing...*, cit. p. 58.

presenta la struttura concentrica di “sogno nel sogno”⁹⁶, attraverso cui riflette sulla “failure of the imagination”⁹⁷ del movimento studentesco:

Propone una visione nichilista per la quale gli uomini sono destinati a ripetere sempre gli stessi errori (l’ultima scena è speculare alla prima). Satō riflette sulla disillusione provocata dal fallimento delle proteste facendo emergere i limiti della rivoluzione politica promossa dal movimento studentesco, in un periodo nel quale lo Zenkyōtō sembrava replicare le dinamiche auto-distruttive dello Zengakuren un decennio prima, [...] La struttura concentrica dell’opera riflette quindi il senso di ripetizione e immobilismo in cui erano finiti arte e politica, producendo una visione pessimistica che segna la fine dello spazio performativo degli anni Sessanta.⁹⁸



Fig. 3.5 Teatro mobile Kurotento 68/71, 黒テント68 / 71.⁹⁹

96 GOODMAN, 2003, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 38.

97 ECKERSALL, *Theorizing...*, cit. p. 224.

98 ECKERSALL, *Theorizing...*, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 38

99 Kurotento 68/71, <https://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/culture/110112.html>, 15-11-2018.

3.4 Terayama Shūji

“Terayama Shūji 寺山修司 was unquestionably Japan’s most experimental postwar dramatist, devoted to testing the limits of theater.”¹⁰⁰

Nato e cresciuto nel nord del Giappone, nella provincia di Aomori, alla morte del padre in guerra, starà con la madre solo fino alle medie, per poi essere affidato a uno zio che gestisce un cinematografo.

A questi eventi biografici risalgono in particolare due temi ricorrenti nell’opera di Terayama: la nostalgia verso la regione d’origine e soprattutto la figura materna, ambigua e ambivalente.¹⁰¹

Anche Terayama, nel 1954, si iscriverà all’Università Waseda, alla facoltà di lettere.¹⁰²

Attirò ben presto l’attenzione con le sue poesie, vincendo nello stesso anno un premio per esordienti del *tanka* con la sua raccolta *Chehofu sai* (Festival di Chechov): era l’inizio di una carriera ricchissima di attività diverse, successi e provocazioni realizzate nei mille campi in cui si è messo alla prova.¹⁰³

Scrisse il suo primo testo teatrale nel 1957: *Chi wa tatta mama nette iru* 血は立ったまま眠っている (*Il sangue dorme in piedi*), che venne portato in scena da una compagnia *shingeki*.

L’opera è pervasa da un’atmosfera bizzarra e inquietante, come quella di un incubo. Si apre in un bagno pubblico, con un uomo che, con la sua canzone, “sets the play’s tone of lost dreams in a world of ugliness, of life waiting to explode into action”.¹⁰⁴

Il testo è composto da una serie di scene in cui si alternano le vicende di una banda di giovani dediti a crimini meschini e in uno stato di perenne noia, e quelle di due personaggi appassionati e “impegnati”: il terrorista ventitreenne Haio e il suo complice diciassettenne Ryo. Le due trame si svolgono simultaneamente, intrecciandosi in continuazione;¹⁰⁵ le scene così risultano spesso incomprensibili, specie perché la struttura temporale non è lineare, ma circolare: “Terayama perceives time as cyclic, overlapping waves. In each of the plays, flashbacks, flashforwards, and

100 ORBAUGH, “Japan”, cit. p. 272.

101 RUPERTI, “Terayama Shūji: Dalla poesia all’immagine, dal cinema ai palcoscenici del mondo”, in Ruperti, *Mutamenti...*, cit. p. 151.

102 ROLF, GILLESPIE, *Alternative Japanese Drama*, cit. p. 227.

103 RUPERTI, “Terayama Shūji...”, cit. p. 147.

104 SORGENFREI, *Shuji Terayama...*, cit. p. 93.

105 SORGENFREI, *Shuji Terayama...*, cit. pp. 92 - 93.

simultaneous time abound.”¹⁰⁶

Nel capodanno del 1967 fonda insieme a Yokoo Tadanori 横尾忠則 (n.1936), graphic designer autore delle locandine e delle scenografie del gruppo (e anche per altri registi *angura*, come Kara), la compagnia Engeki jikkenshitsu Tenjō sajiki 演劇実験室天井棧敷 (Sala di sperimentazione teatrale – la piccionaia).

Il nome della compagnia è tratto da *Tenjō sajiki no hitobito* (La gente della piccionaia), titolo giapponese del film del 1945 *Les enfants du paradis* (Amanti perduti) di Marcel Carné.¹⁰⁷

Il nome, riferimento ai posti che si trovano nella parte più alta dell’edificio teatrale, vuole porsi scherzosamente in contrapposizione con la definizione di teatro *angura*.¹⁰⁸

Come nota Senda:

天井棧敷は、学生劇団とも既成の新劇団とも関係がなかった。¹⁰⁹

il Tenjō Sajiki non era connesso né ai gruppi teatrali studenteschi, né alle compagnie *shingeki*.

Proprio per questo motivo, sono in molti ad affermare che Terayama può essere incluso solo marginalmente nella categoria di teatro *angura/post-shingeki*.¹¹⁰ “Il Tenjō sajiki occupa un posto diverso, nel mondo teatrale, rispetto al Jōkyō gekijō, il Waseda shōgekijō e il Jiyū gekijō”¹¹¹

Come fa notare anche Goodman, Terayama non condivideva degli altri esponenti dell’*angura* l’esperienza di partecipazione politica, né l’interesse nel reclamare l’immaginazione premoderna *in toto* “Terayama lacked the nostalgia and ‘traditionalism’ of his contemporaries and represented a more classic avant-garde approach”.¹¹²

La compagnia, che non avrà un teatro stabile fino al 1969, si esibiva negli spazi culturali più significativi del periodo — concentrati soprattutto nella zona di Shinjuku — come il Sōgetsu Art Center.¹¹³

Il gruppo esordì con il dramma *Aomori ken no semushi otoko* 青森県のせむし男 (Il gobbo della provincia di Aomori).¹¹⁴

Si tratta di “una torbida storia familiare”,¹¹⁵ “di sangue e tradimenti, una sorta di mito di Edipo del nord del Giappone”.¹¹⁶ una serva, Matsu, viene violentata dal figlio di una ricca famiglia. Per non suscitare eccessivo scandalo, la serva, rimasta incinta, viene registrata come moglie nell’anagrafe di

106 SORGENFREI, *Shuji Terayama...*, cit. p. 98.

107 GOODMAN, *Japan’s nostalgic avantgarde*, cit. p. 264.

108 DE ANGELIS, cit. p. 153.

109 SENDA, *Nihon no gendai engeki*, p. 136.

110 SAS, *Experimental Arts in Postwar Japan...*, cit. p. 11.

111 SENDA, *Nihon no gendai engeki*, cit. p. 136.

112 GOODMAN, *Japan’s nostalgic avantgarde*, p. 262.

113 DE ANGELIS, cit. p. 153.

114 ŌZASA, *Dōjidai engeki to gekisakkatachi*, in Ruperti, “Terayama Shūji...”, cit. p. 155.

115 RUPERTI, “Terayama Shūji...”, cit. p. 157

116 Ivi, p. 158.

famiglia, ma il giovane rampollo all'improvviso muore e la serve, che viene accettata ma continuamente tormentata dalla suocera, dà alla luce un bambino, la cui gobba è come un simbolo della sua vendetta contro la famiglia che l'ha umiliata. La suocera dà subito ordine ai servi di gettare il bambino deforme che Matsu ha partorito. Trent'anni dopo suocero e suocera sono morti e nella casa è rimasta solo Matsu, ormai cinquantenne, divenuta unica erede del patrimonio familiare. Un giorno un ladro, introdottosi per rubare, viene catturato: è gobbo e Matsu, appena lo vede, decide di trattenerlo al proprio servizio e alla fine intreccia una relazione con lui.¹¹⁷



Fig. 3.5 *Aomori ken no semushi otoko* 青森県のせむし男 (Il gobbo della provincia di Aomori), Tenjō Sajiki, 1967. (Cortesia: Jinriki Hikōkisha).¹¹⁸

Il motto di *misemono no fukken* 見世物の復権 (Rivalsa dei baracconi delle meraviglie), emerge già qui chiaramente, per poi essere esplorato ancora nel successivo *Kegawa no Marī* 毛皮のマリー (Marie in pelliccia).

In queste opere vengono portati alla ribalta gli individui visibilmente deformati, sfregiati o disabili, portatori di stigma *kegare* 汚れ (profanazione, contaminazione) o *tsumi* 罪 per il contatto con la

¹¹⁷ *Ivi*, p. 157.

¹¹⁸ Foto in John K. Gillespie, in Rolf, Gillespie, *Alternative Japanese Drama*, p. 240.

morte o il sangue;¹¹⁹ e ancora, Terayama espone nelle sue messe in scena la carnalità, il travestimento, lo scandalo del “diverso”, tutto ciò che la società benpensante rifiuta e rinnega, il Tenjō sajiki accoglie ed esalta.¹²⁰

Il *misemono no fukken* rappresenta “il potere liberatorio del teatro dalla norma sociale e uno spazio neutro dove far incontrare realtà e finzione”,¹²¹ come i *Kawara kojiki* di Kara, rappresenta “a vision of hope, of liberation, precisely by its outrageousness”¹²²

Anche se nel 1969 A Shibuya, sorse il Tenjō sajiki kan 天井棧敷館, vera e propria casa delle meraviglie e sede della compagnia, non bisogna dimenticare che Terayama e la sua compagnia hanno distrutto ogni convenzione per quanto riguarda lo spazio teatrale, mettendo in dubbio ogni aspettativa e assunto:

The right of the audience to see a whole play after having bought a ticket, the right of the audience to watch a performance rather than being involved in it, even the expectation of an audience that drama would be brought to them rather than them having to go in search of it—over the course of the next decade all this and much more was challenged by Terayama and Tenjō Sajiki.¹²³

Terayama, promotore di un'arte che “si insinua all'interno della realtà, non per imitarla, ma per alterarla con il potere dell'immaginazione”,¹²⁴ spinse le sperimentazioni sempre più oltre, con produzioni come *Garigari hakasei no hanzai*, *Yesu*, o il già citato *Nokku*.

Nella produzione del 1969 *Garigari hakasei no hanzai* (*Il crimine del dottor Garigari*), ad esempio, le varie parti del dramma iniziavano simultaneamente in diverse stanze. Sorgenfrei descrive come le percezioni del pubblico risultassero distorte:

[with the] concept of private rooms in which portions of the audience were segregated, making it impossible for any member of the audience to view the action in all the rooms. Fragmented perceptions and simultaneous action combined with group improvisations forced the audience to imaginatively create the missing parts of the action.¹²⁵

Mentre in *Yesu* (*Yes*, 1970), gli spettatori venivano messi su un autobus con i finestrini oscurati e fatti irrompere in una residenza privata, dove una coppia stava cenando. Gli spettatori/partecipanti scopriranno poi che l'uomo e la donna sono in realtà attori, e che finzione e realtà non sono più distinguibili.¹²⁶

119 SORGENFREI, “Freaks, fags, foreigners, and females: cultural outlaws in the plays of Terayama Shūji” in Stanca Scholz-Cionca, Samuel L. Leiter, *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, The Netherlands, Brill's Japanese Studies library, 2000, p. 275.

120 RUPERTI, *Storia...*, cit. p. 157.

121 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. 19.

122 DESSER 1988, in Deangelis, *Terayamago...*, cit. p. 86.

123 POWELL, 2002, in Eckersall, *Theorizing...*, cit. p. 47.

124 DE ANGELIS, *Terayamago...*, cit. p. VI.

125 SORGENFREI, *Shuji Terayama...*, cit. p. 209

126 RUPERTI, “Terayama Shūji...”, cit. p. 173.

Nell'aprile 1983 Terayama venne ricoverato in ospedale per una malattia al fegato di cui aveva sofferto anche in gioventù, e si spense prematuramente il 4 maggio, a 47 anni.

La sua morte segna, per Senda, lo spartiacque tra la prima fase dell'*angura*, e la seconda, in cui il movimento si è rifugiato in una sorta di escapismo ludico, perdendo lo spirito di contestazione, processo accompagnato da sempre più ingenti finanziamenti privati, i quali hanno favorito la normalizzazione di un movimento nato come contro-culturale e *underground*.¹²⁷



Fig. 3.6 Terayama Shūji e il Tenjō sajiki (cortesia: Watari Museum of Contemporary Art).¹²⁸

127 Senda, *Gendai Engeki no Kōkai*. 1988, Tōkyō, Riburopōrto, in De Angelis, *Terayamago...*, cit. p. 46.

128 Foto in Stuart Munro, "Shuji Terayama's underground public stage", *The Japan Times*, Culture, https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/04/arts/shuji-terayamas-underground-public-stage/#.XF_rofZFy01, 10-02-19.

BIBLIOGRAFIA

ANDŌ, Tadao, FUTAGAWA, Kazumi, “Kara-za, A Movable Theater”, *Theater, Theatricality, and Architecture*, Perspecta, Vol. 26, The MIT Press, 1990.

ANDREWS, William, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*, London, C. Hurst & Co, 2016.

ANTONUCCI, Giovanni, *Storia del teatro del Novecento*, Roma, Newton & Compton editori, 1996.

ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Gian Renzo Morteo e Guido Neri (a cura di), Torino, Giulio Einaudi editore, 1968.

ATTISANI, Antonio, (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 1980.

AZZARONI, Giovanni, *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1988.

BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro, Dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*, Claudio Vicentini (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1988.

CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2012.

CARRUTHERS, Ian, TAKAHASHI, Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004.

CENTONZE, Katja, “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘nikutai’ in Murobushi Kō”, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2009.

CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Nel laboratorio del teatro, Luigi Allegri (a cura di), Roma-Bari, Editori, Laterza, 1992.

CURTIN, Catherine, "Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud", *Contemporary Theatre Review*, 2010.

DALY, Matthew John, *Post-modern double coding in the post-shingeki theatre of Japan*, University of Hawaii, University Microfilms International, 1993.

DE ANGELIS, Eugenio, *Terayamago, Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni sessanta e settanta*, *Arti della Performance: orizzonti e culture*, n.10, Università di Bologna, 2018.

DOWSEY, Stuart J., *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, Berkely, U.S.A., The Ishi Press, 1970.

ECKERSALL, Peter, *Theorizing the angura space : avant-garde performance and politics in Japan, 1960-2000*, Netherlands, Brill, 2006.

GOODMAN, David, *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*, New York, Princeton Architectural Press, 1999

GOODMAN, David, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, New York, M. E. Sharpe, 1988.

GOODMAN, David, "Japanese Political Theatre in Context", *The Drama Review*, vol. 19, n. 2, 1975.

GOODMAN, David, *The Japanese Absurd*, Books Abroad, Vol. 46, N. 3, University of Oklahoma, 1972.

GOTŌ Yukihiro, *Suzuki Tadashi: Innovator of japanese theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

GOTŌ Yukihiro, “The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 2, University of Hawai’i Press, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Eugenio Barba (a cura di), A Theatre Arts Book, Routledge, New York, 2002.

HENSHALL, Kenneth G., *Storia del Giappone*, trad.di Claudia Terraneo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005.

KELMAN, Peter Gerald, *Protesting the National Identity: the Cultures of Protest in 1960s Japan*, University of Sydney, 2001.

LARSSON, Björn, *La vera storia del pirata Long John Silver*, traduzione di Katia De Marco, Milano, Iperborea, 1998

MAROTTI, William “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest”, *The American Historical Review*, vol. 114, N. 1, Oxford University Press, 2009.

NETTLETON, Taro E.F., *Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s*, University of Rochester, New York, 2010.

OGUMA, Eiji, “Japan’s 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, Traduzione di Nick Kapur, *The Asia-Pacific Journal*, 2015.

ORBAUGH, Sharalyn, “Japan”, Joshua Mostow, Kirk Denton, Bruce Fulton, and Sharalyn Orbaugh (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Columbia University Press, 2003.

ROLF, Robert T., GILLESPIE, John K., *Alternative Japanese Drama, Ten plays*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1992.

RUPERTI, Bonaventura, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del Teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

SAKAMOTO, Michael Andrew Y., *An Empty Room: Butoh Performance and the Social Body in Crisis*, Los Angeles, University of California, 2012.

SALATA, Kris, *The Unwritten Grotowski, Theory and practice of the encounter*, New York, Routledge, 2013.

SARTRE, Jean Paul, *Existentialism and Humanism*, London, Methuen & Co. LTD., 1966.

SAS, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Harvard University Asia Center, 2011

SENDA, Akihiko, *Gekiteki runessansu: gendai engeki wa kataru*, Tōkyō, Riburopōto, 1983.

扇田昭彦、劇的ルネッサンス:現代演劇は語る、東京、リブレポート、1983.

SENDA, Akihiko, *Nihon no gendai engeki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995.

扇田昭彦、日本の現代演劇、東京、岩波書店、1995.

SENDA, Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, Traduzione di J. Thomas Rimer, University of Hawai'i Press, 1997.

SCHOLZ-CIONCA, Stanca, LEITER, Samuel L., *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, Boston, BRILL, 2001.

SELL, Michael Thomas, *Performing Crisis: Countercultural Theater and the 60s*, University of Michigan, 1997.

SHIMBORI, Michiya, *Student Radicals in Japan*, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol.395, Sage Publications, 1971.

SORGENFREI, Carol Jay, *Shuji Terayama: avant garde dramatist of Japan*, Santa Barbara, University of California, 1978.

SUZUKI, Tadashi, *Il corpo è cultura*, traduzione di Mattia Sebastian Giorgetti, Roma, Dino Audino editore, 2017.

SUZUKI Tadashi,, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, traduzione di Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 1986.

STANISLAVSKIJ, Konstantin, *Il lavoro dell'attore*, G. Guerrieri (a cura di), Universale Laterza, Bari, Editori Laterza, 1968.

STEINHOFF, Patricia G., *Memories of New Left protest, Contemporary Japan*, De Gruyter, 2013.

TEMKINE, Raymonde, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, traduzione di Silvana Olivieri, Bari, De Donato editore, 1969.

UCHINO, Tadashi, *Crucible bodies : postwar Japanese performance from Brecht to the new millenium*, London, Seagull, 2009.

SITOGRAFIA

Enciclopedia Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/esistenzialismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/, 02-01-2019.

Dizionario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/underground/>, 02-02-19.

Suzuki Tadashi, “Artist talk with Tadashi Suzuki (Japan)”, Intervista a cura di Kameron Steele e Frank Hentschker, Montreal, Segal Centre for Performing Arts, 30 Maggio 2017, https://www.youtube.com/watch?v=TULjQ_OwSUA&t=1570s, 04-02-2019.

Intervista a Kara Jūrō, a cura di Senda Akihiko, NHK BS, <https://www.youtube.com/watch?v=EkJuulmYkUs&t=639s>, 8-02-19.