



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e istituzioni economiche e  
giuridiche dell'Asia e dell'Africa  
mediterranea

Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Il teatro di Abe Kōbō**

Fantasmì, insetti e bastoni al limite della realtà

**Relatore**

Ch. Prof.ssa. Luisa Bienati

**Correlatore**

Ch. Prof. Ruperti Bonaventura

**Laureando**

Martino Sciarra

Matricola 835979

**Anno Accademico**

2016 / 2017

## INDICE

要旨	2
Introduzione	3
Il teatro di Abe Kōbō Dalle origini fino alla fondazione dello Studio	5
L'Abe Kōbō Studio e il Sistema Abe Kōbō Il corpo come fulcro performativo	26
L'uomo che diventò un bastone Dramma in tre atti	48

## 要旨

安部公房は、日本における戦後派の中で最も重要な作家で、1950年代～1970年代に活躍した日本の前衛派の主要な人物の一人です。『砂の女』や『箱男』や『他人の顔』といった作品がよく知られており、日本や海外において賞賛されています。日本文学史上での彼への評価は不動のものだが、近未来を予見したシュールなフィクションなど、時代に沿った作品が多いため、評価が定まっていなともいえる。1955年には「壁 S・カルマ氏の犯罪」で芥川賞を受賞し、日本国内では作家として名声を勝ち得る。小説と等しく、彼は多くのエッセイを遺した。その内容は、他のジャンルやメディアを扱ったものだ。また、彼は哲学も好み、テレビドラマ、ラジオドラマにその哲学を反映させた。基本的には小説家だったが、戦後日本の舞台にも大きな足跡を残した。

「制服」雑誌「群像」に戯曲が発表された1954年から千田是也と俳優座に戯曲「おまえにも罪がある」の改訂版が演出された1984年まで、この30年を通じて20本以上の戯曲も出版したのだ。

彼の劇は非現実的で、夢と現実が混ぜ合わさったもので、演劇への情熱から、1971年、渋谷に「安部公房スタジオ」を発足し、スタジオでのやり取りや舞台上の言語は、その独自性から「安倍公房システム」と呼ばれ、独特な視点からの劇が注目された。安部公房は新たな演劇理論を凝らし、心理的なアプローチを通じて、ニュートラルという概念が生まれた。

『棒になった男』は翻訳され、60年代前半から70年代初頭にかけて、舞台への理解を広く求め、『棒になった男』は、彼の演劇上の転換点となった。それどころか、小説と同じく、未来を予測したかのような内容になった。

この論文は、夢のような演劇を作り上げた安倍公房の演劇言語のアウトラインである。読み手は、安倍公房の全てのドラマを概観できるだろう。

## Introduzione

Sin dagli esordi della sua produzione letteraria, Abe Kōbō ha saputo orchestrare e dosare abilmente finzione e realtà, creando universi distopici e astratti dove la linea che separa tangibile e immaginario è sempre sfocata. Per Abe, infatti, la realtà rappresenta nient'altro che la superficie, sotto la quale langue una molteplicità di dualismi: il normale e l'anormale, la realtà e l'irrealtà, l'ordine ed il disordine. L'apparente stabilità del reale è momentanea e illusoria, come la morte di un familiare può interrompere il corso naturale della vita di un individuo, l'equilibrio può rompersi, e la stabilità non essere più ritrovata<sup>1</sup>. I mondi distopici e la quotidianità cruda e opprimente raccontata nei suoi racconti trovano ulteriore espressione nella sua produzione teatrale, a cui si dedica sin dal principio della sua carriera letteraria con altrettanto impegno rispetto alla produzione in prosa.

Grazie alla sua grande capacità d'immaginazione, introduce all'interno del teatro giapponese temi e tecniche fino a quel momento sconosciute agli occhi dei drammaturghi nipponici, i quali erano ancora legati ai rigidi canoni del teatro classico o al teatro di diretta derivazione europea. Basta infatti leggere alcune righe di una sua qualsiasi opera teatrale per accorgersi subito della totale assenza di contesto o collegamenti con la produzione teatrale del suo periodo o precedente. Il mondo teatrale di Abe gravita in un universo a sé stante, dove la gestualità e la rappresentazione scenica acquistano una nuova valenza.

La concezione teatrale di Abe non prende in considerazione né l'occidente né l'oriente, collocandosi in un contesto più ampio, di grande respiro, dove la performance o atto performativo, rappresenta il medium di comunicazione attraverso il quale poter trasmettere informazioni al pubblico.

Fino a questo momento, la rappresentazione scenica, era nella maggior parte dei casi collegata a una serie di regole ormai canonizzate, sia che si parli di Kabuki o di teatro occidentale. La novità introdotta da Abe nel teatro consiste nell'atto rappresentativo che acquista indipendenza scenica e testuale; infatti la performance deve trasmettere qualcosa che sia allo stesso tempo originale e che può solamente

---

<sup>1</sup> Abe KŌBŌ, *Shinin tōjō - Jitsuzai shinai mono ni tsuite* in Abe Kōbō Zenshu, Tokyo, Shinchosha, 1955, v. 5, pp. 200-201 (d'ora in avanti abbreviata AKZ).

essere espressa sul palcoscenico<sup>2</sup>. La visione avanguardistica del suo teatro si riconferma e sviluppa nel 1971, anno in cui Abe Kōbō fonda “L’Abe Kōbō Studio”, spazio innovativo e libero dove lo scrittore dirigerà e formerà i giovani attori che prenderanno parte alle sue produzioni. L’Abe Kōbō Studio diventerà in breve tempo punto di riferimento del teatro contemporaneo giapponese a partire della seconda metà degli anni settanta, officina di nuove tecniche teatrali e performative. L’interesse di Abe non si focalizza solo sulla scrittura dell’opera, secondo la concezione classica della figura del drammaturgo, ma acquista una fisionomia e capacità espressiva, investendo tutti gli aspetti che regolano la messa in scena dell’opera teatrale, dalla stesura del testo sino alla regia e composizione musicale. Infatti Abe all’interno del suo studio elabora un nuovo metodo di “allenamento teatrale”, dove i giovani attori possano esprimersi al massimo senza dover sottostare a canoni di alcun genere.

Prima della fondazione dell’Abe Kōbō Studio, Abe si affidò a vari registi e gruppi teatrali per la produzione e messa in scena delle sue creazioni, in particolare a Naruse o al gruppo Haiyuza fondato dal regista Senda Koreya. Si dovrà infatti aspettare il 1° Dicembre 1969, nella Kinokuya Hall di Shinjuku per assistere alla prima rappresentazione teatrale interamente diretta e messa in scena da Abe, con l’opera *Bō ni natta Otoko*, “L’uomo che diventò un bastone.”<sup>3</sup> È possibile dunque tracciare una cesura, sancita dalla differenza di approccio alla produzione teatrale, all’interno della carriera drammatica di Abe. Il giorno in cui decise di fondare l’Abe Kōbō Studio in un seminterrato di una chiesa cattolica nell’affollato quartiere di Shibuya, Abe da drammaturgo diventa uomo di teatro a tutto tondo.

---

<sup>2</sup> Abe KŌBŌ, *Donald Keene ate shokan dai yon shin*, in ABZ, v. 22, Tōkyō, Shichōsha, 1999, ., p. 394.

<sup>3</sup> In quest’occasione vennero messa in scena l’intera raccolta, composta da 3 atti: Kaban,

## Il teatro di Abe Kōbō

Dalle origini fino alla fondazione dello Studio

La nascita del teatro moderno giapponese è riconducibile al periodo di transizione tra Shogunato Tokugawa e restaurazione Meiji, in cui la ricerca di modernità trova sfogo nel mondo teatrale con il movimento dello *Shinpageki*, (precursore sotto vari aspetti del futuro *Shingeki*) che si pone l'obiettivo di dar vita a un nuovo teatro di matrice occidentale, ma comunque radicato nella dimensione del teatro classico del Kabuki.<sup>4</sup> La spinta innovativa, confinata sempre all'interno della sfera classica, ha l'obiettivo di rinvigorire una figura scenica ormai vecchia al fine di renderla più appetibile e avvincente al pubblico dell'epoca, che non esita a cercare nuovi stimoli e tipologie di intrattenimento derivate dall'apertura del paese a nuovi confini. Nel 1897 viene infatti presentato al pubblico giapponese il cinematografo Lumière, il quale conquista la massa in poco meno di un decennio. Le produzioni cinematografiche infatti ricorrono spesso ad attori dello Shinpa, come ad esempio Onoe Matsunosuke, mettendo in scena principalmente melodrammi contemporanei basati sull'azione scenica di impatto.

È necessario aspettare il 1907, anno in cui Shimamura Hogetsu, Osanai Kaoru e Ichikawa Sadanji fondano il movimento dello *Shingeki* per iniziare a parlare di teatro moderno giapponese. Il movimento del “Nuovo Teatro” ha come obiettivo quello di creare in Giappone un teatro moderno su ispirazione principalmente europea, che rifiutasse le forme del teatro classico, prediligendo l'introduzione di nuove tecniche teatrali di matrice occidentale.

Gli stessi Osanai Kaoru e Ichikawa Sadanji, che nel 1909 fondano il Jiyū Gekijō, (Teatro Libero), nel 1924 istituiscono il Tsukiji Shogekijō (Piccolo Teatro di Tsukiji), che diventerà il fulcro dell'innovazione teatrale giapponese a partire dagli anni venti fino alla fine degli anni trenta.

La nascita di questo piccolo teatro può in parte essere paragonata all'iniziativa di Abe di creare un proprio spazio dove poter esercitare una nuova forma di teatro, libera e innovativa, in cui attori e scrittori abbiano la possibilità di esprimere liberamente le proprie idee. Senda Koreya, regista che collaborerà molto con Abe

---

<sup>4</sup> Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese 2: Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori spa, 2016, p. 131.

durante le prime rappresentazioni teatrali durante gli anni cinquanta e sessanta iniziò la sua carriera teatrale proprio nel “Piccolo Teatro di Tsukiji”, all’età di vent’anni, diventando successivamente un rappresentante di spicco del movimento *Shingeki*.

Lo stesso Senda in un’intervista afferma che l’obiettivo dello Shingeki è quello di rappresentare solamente quelle opere che avevano motivo di essere rappresentate nel panorama moderno, in particolare drammi che siano stimolanti per coloro che vivono nella modernità.<sup>5</sup> Nei primi periodi in cui autori e registi si dedicano alla rappresentazione di opere moderne, il drammaturgo giapponese dovrà confrontarsi con una pluralità di problematiche, prima fra tutte l’interpretazione e l’adattamento di canoni occidentali a quelli giapponesi, totalmente estranei alle meccaniche della drammaturgia europea, orchestrando abilmente attori, ritmi e scenografia in modo da rendere il pubblico partecipe e parte integrante del processo teatrale. Negli anni iniziali del Piccolo Teatro di Tsukiji l’occhio registico della maggior parte dei partecipanti era rivolto all’Europa, mettendo in scena e adattando innumerevoli opere teatrali fra cui *Giulio Cesare* di Shakespeare, *Spettri* di Ibsen e *Sei personaggi in cerca di Autore* di Pirandello.

È con la fine della guerra e con l’occupazione americana che il teatro giapponese inizia a fiorire e le produzioni autoctone cominciano ad essere presentate al pubblico. Scrittori e registi sembrano aver acquisito la necessaria indipendenza per iniziare un percorso teatrale autonomo da quella occidentale. La riacquisita libertà di opinione infonde linfa vitale alla libertà d’espressione, in particolare artistica e letteraria, dando la luce a importanti produzioni autoctone come *Nayotake*, basato sul celebre racconto *Storia di un Tagliabambù* e *Yuzuru*, di Junji Kinoshita. Parallelamente alla produzione autoctona, proseguì la ricerca e l’importazione di drammi occidentali tra i quali spiccano quelli di autori come Gogol, Molière, Rolland, Marcel Pagnol e Tolstoj. Infatti il teatro giapponese percorre una duplice direttiva: quella dello sviluppo e della produzione di drammi autoctoni, e quella della traduzione e riproposizione di classici occidentali.

Il Giappone, terminata l’occupazione americana, si era proiettato verso il futuro, e vedeva la propria economia crescere esponenzialmente; l’occupazione Coreana e la nascita della Repubblica Popolare Cinese erano solo alcuni episodi che fecero da

---

<sup>5</sup> Koreya SENDA, *An Interview with Senda Koreya*, Concerned Theatre Japan, 1, 2, 1970, p. 48.

sfondo al rinnovamento teatrale dei primi anni degli anni cinquanta. La tensione ideologica portò con la “purga rossa” nel dicembre del 1950 ad una completa riorganizzazione delle compagnie e gruppi teatrali giapponesi. Negli anni successivi, il benessere economico e la stabilità politica creano un ambiente favorevole per lo sviluppo delle arti e la libertà di espressione di artisti e scrittori, in particolare giovani, che ora, grazie alla non più rigida censura e limitazioni politiche, avevano la possibilità di esprimersi al meglio.

Il teatro moderno rifiutò i presupposti a cui era sottoposto durante il periodo pre-bellico, vale a dire la sola interpretazione di opere occidentali, le uniche che avrebbero potuto risanare il teatro moderno giapponese oppure l’idea secondo la quale solo opere scritte seguendo le regole teatrali occidentali avrebbe migliorato la capacità di drammaturgi giapponesi.

Abe, pur avvicinandosi in un primo momento al movimento Shingeki, si collocherà in quel filone di ricerca di nuove tendenze che nasce verso la fine dell’occupazione americana (1946-1952), periodo in cui il teatro giapponese va alla ricerca di nuovi sbocchi artistici e letterari che danno vita a movimenti definiti d’avanguardia. Questi gruppi verranno poi chiamati negli anni sessanta, *angura*, “underground” o *shogekijō undo* “movimenti del piccolo teatro”. Goodman, al contrario, associa a questo movimento il termine “*post-shingeki*”, definendolo un tentativo di tornare all’immaginario classico giapponese plasmato dalle sue religioni folkloristiche.<sup>6</sup> Dal punto di vista teatrale, l’avanguardia aderisce al filone esistenzialista francese, in particolare agli scritti di Sartre e Camus, e alla teoria teatrale Brechtiana<sup>7</sup>. L’individuo e la sua condizione di straniamento causata dall’avvento della società moderna capitalistica diventano gli aspetti su cui lo scrittore dipana il proprio processo narrativo, sempre più allegorico, e personale.

In Abe, la messa in scena dell’alienazione umana è rappresentata con suoi tipici stilemi come il topos della metamorfosi, di personaggi fantastici, irreali, spesso vittime di mutazioni genetiche o fisiche, nati dalla forza immaginifica dei sogni a cui fa ricorso durante tutta la sua produzione letteraria. Uomini elefante, fantasmi, esseri primordiali o semplici oggetti parlanti e coscienti sono solo una piccola parte

---

<sup>6</sup> David G. GOODMAN, *Japanese Drama and Culture in the 1960's: The Return of the Gods*. University of Michigan, M.E. Sharpe, 1988, p. 16.

<sup>7</sup> Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese 2: Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori spa, 2016, p. 139.

dei personaggi che popolano le immaginifiche trame dei suoi drammi. Ciò che consente al teatro di Abe di travalicare le tradizionali divisioni e classificazioni di genere, è la sua capacità di riuscire a creare un teatro svincolato da ogni presupposto politico, ideologico e sociale, un teatro che si basa unicamente sull'immaginazione e su una propria concezione della realtà. Nonostante l'appellativo di esistenzialista e l'ammirazione che nutriva nei confronti di Sartre e Camus, non condivideva la loro serietà nei confronti della realtà, per Abe infatti, "senza l'umorismo non è possibile sostenere la realtà"<sup>8</sup>.

Abe Kōbō inizia a scrivere teatro all'improvviso, senza una preparazione alle spalle; lui stesso afferma che il fatto di non aver mai visto una commedia fino al momento di scriverne una di sua mano gli abbia garantito la freschezza necessaria per addentrarsi in questa nuova area letteraria<sup>9</sup>.

Circa tre anni dopo aver vinto il prestigioso premio Akutagawa con la raccolta di racconti brevi intitolata "*Il muro – Il crimine del Sig. S. Karma*", Abe completa il suo primo dramma, *Seifuku* (La divisa) in tre atti. In uno stato di euforia termina la stesura di *Seifuku* in meno di 24 ore, senza mai interrompere il flusso creativo..

Il successo riscontrato con la prima opera teatrale, fece sì che l'interesse e la consapevolezza di Abe nei confronti del teatro aumentarono, a tal punto da pubblicare in rapida successione due nuove opere teatrali: *Doreigari* (La Caccia dello Schiavo) e *Kaisokusen* (L'Aliscafo).

In questo periodo la produzione teatrale di Abe Kōbō è molto influenzata dalla posizione politica giapponese internazionale. Aderendo al partito comunista nel 1951, Abe decide di impegnarsi socialmente come scrittore, cercando la propria identità all'interno del mondo letterario moderno, impegno che confluirà negli anni successivi nei suoi vari saggi riguardante l'importante ruolo ricoperto dallo scrittore moderno nella società. Fino al 1955 Abe militerà tra le linee del partito comunista, esperienza che gli permise di familiarizzare e comprendere il concetto di "massa" e di "popolo", che poi applicherà nei suoi lavori successivi<sup>10</sup>. La presa

---

<sup>8</sup> Nancy S. HARDIN, e Abe KŌBŌ, *An Interview with Abe Kōbō*. Contemporary Literature 15, 1974, p. 453.

<sup>9</sup> Nancy K. SHIELDS, *Fake Fish: The Theater of Kōbō Abe*, Weatherhill, 1996, p. 31.

<sup>10</sup> Thomas SCHNELLBÄCHER, *Abe Kōbō, Literary Strategist: The Evolution of His Agenda and Rhetoric in the Context of Postwar Japanese Avant-Garde and Communist Artists' Movements*. Iudicium, 2004, p. 161.

di posizione comunista di Abe Kōbō permea il suo pensiero fino alla sua separazione dal partito nel 1962. Abe si impegna politicamente e si riconosce nel ruolo attivo dello scrittore, che non deve limitarsi alla semplice stesura di opere letterarie, ma pioniere di idee e della loro diffusione nella società.

La militanza politica influenza l'ambientazione della sua prima opera teatrale, la Corea del Nord del 1945, durante la dura occupazione militare giapponese che attanaglia un paese messo in ginocchio dalla prepotenza nazionalistica del governo militare del sol levante. *Seifuku*, pubblicata nel 1954 sulla rivista letteraria Gunzo e messa in scena nel marzo dell'anno successivo insieme alla troupe teatrale Seihai. Il personaggio principale della commedia è un "uomo in divisa", poliziotto giapponese in Corea al termine del suo mandato che cerca di tornare in patria con la propria moglie, ma non dispone dei mezzi economici per potersi permettere il viaggio di ritorno. L'uomo in divisa verrà poi assassinato costringendolo a rimanere in Corea nei panni di un fantasma errante. Uno studente giapponese, un giovane coreano, un investigatore, un postino e Chinba e Hige, un uomo d'affari giapponese, completano la moltitudine di personaggi che si alternano nelle sette scene dell'opera. L'uomo in divisa è messo davanti alla nuda realtà dei fatti, la crudeltà dei giapponesi nei confronti della popolazione coreana, costretta a subire l'occupazione, condizione incarnata dal giovane coreano assassinato. L'investigatore cercherà di indagare sull'omicidio, ma l'incongruenza delle versioni fornite dai personaggi giapponesi, che cercano di nascondere la verità, lascia l'indagine sospesa facendo ricadere la colpa sul giovane coreano ucciso come capro espiatorio. La serie di assassini si perpetua per tutto lo sviluppo dei tre atti: l'uomo in divisa, il giovane coreano, Hige, la moglie e il postino diventano fantasmi non potendo ritornare in patria. Chinba, unico sopravvissuto, potrà tornare in Giappone gravato però dal peso degli omicidi.

L'attacco al nazionalismo e allo spirito xenofobo raggiunge l'acme nell'ultima scena, in cui Chinba cerca di strappare via l'uniforme dal corpo del poliziotto senza riuscirci; la divisa, come lettera scarlatta, rimarrà eternamente incollata al suo corpo, simbolo dell'ingiustizia perpetuata ai danni del popolo coreano.

La critica politica, militare e sociale è incarnata dai personaggi stessi: l'uomo in divisa rappresenta il potere militare spietato, l'investigatore un sistema legale corrotto e razzista alla ricerca di capri espiatori che non esita ad insabbiare prove compromettenti, il giovane studente giapponese, l'egoismo e l'apatia delle nuove

generazioni nei confronti della modernità. L'atmosfera opprimente amplifica la grettezza e crudeltà dell'occupazione del Giappone, che tiene sotto giogo la popolazione coreana in una guerra ingiusta.

Oltre all'evidente richiamo politico, *Seifuku* è un perfetto esempio di come l'approccio al teatrale di Abe sia sin dal principio fortemente allegorico e metaforico: nell'immaginario dei personaggi, intrappolati in un luogo straniero da cui non possono più fuggire per tornare al paese d'origine, il Giappone oltremodo idealizzato, dove "le montagne sono ricoperte da alberi e i fiumi scorrono tutto l'anno"<sup>11</sup> acquista connotazioni quasi paradisiache. Nella "letteratura dell'erba senza radici"<sup>12</sup>, come Abe stesso la definisce, trovano posto figure emarginate, isolate, ai limiti della società, incapaci di sottostare alle norme che regolano la vita civile contemporanea in cui le tradizioni hanno perso la loro funzione di collante sociale. L'uomo moderno è messo in ginocchio di fronte alla società tecnologicamente avanzata della produzione di massa, dove la reiterazione e riproduzione in serie respingono l'individualità del singolo. Il vagabondaggio, in questo caso affiancato dalla mutazione umana, altro meccanismo ricorrente, amplifica il senso di colpa dei personaggi-fantasma, incatenati nella loro condizione liminale. Il "limite" o "confine" è un concetto su cui Abe tornerà spesso nei lavori successivi e che troverà maggior respiro nel suo romanzo più famoso, *Suna no onna*, La donna di sabbia. In questo romanzo, il limite è rappresentato dalla società creatasi fra le dune sabbiose, dove le leggi della società moderne non sono applicate, in cui gli abitanti sembrano essere ritornati ad un periodo quasi preistorico, perseguendo l'unico desiderio di "non essere sommersi dalla sabbia" che cerca di insinuarsi insistentemente nella loro vita. Il protagonista, decidendo di rimanere in questo villaggio, privo di tecnologia e ordine sociale, trova la sua salvezza ultima.

Alla messa in scena di *Seifuku* succede nel 1955 quella di *Doreigari*, segnando l'inizio del sodalizio teatrale fra Abe e Senda Koreya, figura di spicco del Piccolo teatro di Tsukiji degli anni venti e trenta. Nel periodo della collaborazione con Abe, Senda Koreya aveva ormai alle spalle diversi anni di partecipazione al mondo del teatro; già ai tempi dell'esordio nel Piccolo Teatro di Tsukiji, Senda portò diverse

---

<sup>11</sup> Abe KŌBŌ, *Seifuku*, in Abe Kōbō Zensakuhin, Tokyo, Shonchosha, 1972. Volume 9, p. 43 (d'ora in avanti abbreviato in AKZS).

<sup>12</sup> Abe KŌBŌ, "Nenashi kusa no bungaku", Nami, 3, 11, Settembre-Ottobre, 1969, p.12.

innovazioni grazie alla sua particolare concezione di teatro moderno e delle innovative metodologie di formazione degli attori, in particolare concentrandosi nel passaggio dalla fase dilettantistica a quella professionale dei giovani aspiranti attori. Anche nel 1958 Abe si affida a Senda per la messa in scena della sua nuova opera teatrale intitolata *Yurei wa koko ni iru*, (Il Fantasma è qui)<sup>13</sup>. Come già anticipa il titolo, Abe ripresenta l'elemento innaturale e irrealista incarnato dal fantasma, in una dimensione ibrida dove la vita e la morte si compenetrano. L'opera, più corposa rispetto alle precedenti, racconta la storia di Fukagawa Keisuke, ex soldato che ha combattuto la guerra e di Oba, due apparenti senz'altro circondati da spettri erranti in un limbo parallelo al mondo dei vivi. La pioggia batte, e persone con in mano un ombrello affollano la scena. Oba si trova sotto un ponte, con un fuoco acceso cercando di riscaldarsi, tenendo nella mano destra uno specchio e nella sinistra un paio di forbici con cui si sta tagliando i baffi. Oba, sulla cinquantina veste abiti sgualciti e consumati. Fukagawa, passando sopra il ponte svuota il suo stivale bucato, bagnando Oba. L'incontro fortuito porta i due personaggi a conversare intorno al fuoco, permettendo così di presentare i personaggi al pubblico. Fukagawa presenta a Oba il suo amico fantasma, che siede proprio accanto a lui, ma invisibile ai suoi occhi, così come gli altri fantasmi che Fukagawa asserisce si trovino intorno a loro. Fukagawa e il suo amico fantasma sono alla ricerca di foto di persone morte sperando di riuscire a trovare la foto dell'amico fantasma con l'obiettivo di identificarlo. La ricerca della foto da parte del fantasma per riuscire a ritrovare la propria identità ed essere così liberato dal limbo in cui si trova è l'elemento su cui si basa l'intera commedia. Infatti Oba, inizialmente esterrefatto, propone di collaborare con Fukagawa, approfittando della sua capacità di poter comunicare con il suo amico fantasma per guadagnare qualche soldo, creando un servizio di compravendita di foto di gente defunta da rivendere a caro prezzo ai Fantasmi alla ricerca della propria identità.

Oba ritorna a Kitahama, sua città natale dove si ricongiunge con la famiglia, la moglie e la figlia Misako. Qui grazie al vecchio emporio di famiglia danno via all'attività di compravendita di fotografie e censimento dei fantasmi.

In breve tempo, la neonata società acquista fama e popolarità in città, attirando non solo l'attenzione di cittadini, ma in particolare della stampa e del consiglio

---

<sup>13</sup> La pièce *Yurei wa koko ni iru* verrà poi ripresentato nel 1975, sotto la direzione di Abe e gli attori del suo studio.

comunale. Con il passaparola anche la notorietà del Fantasma amico di Fukagawa, aumenta, a tal punto da essere assunto come investigatore privato, professore che tiene conferenze e medico capace di curare qualsiasi malessere. Nel frattempo anche l'identità del defunto fantasma viene alla luce, e così anche la sua connessione con l'amico Fukagawa. Il fantasma era un vecchio soldato morto in guerra e Fukagawa il suo superiore che lo lasciò morire nel Pacifico per mancanza di viveri. Lo spirito imprenditoriale di Oba non sembra avere limiti e con il consenso del Sindaco di Kitahama, Marutake, il costruttore locale e Torii, l'editore del Kitahama News decide di espandere la propria attività a livello nazionale, trasformando la piccola cittadina nel punto di riferimento per tutti i fantasmi del Giappone, a tal punto da voler fondare una Società per la protezione dei Fantasmi, un fondo assicurativo per fantasmi e una linea di moda specializzata in abbigliamento per defunti. Quando una coppia si siede per consumare la cena, fantasmi si siedono intorno alla tavola e quando si coricano altrettanti fantasmi si infilano sotto le coperte afferma Oba, spinto dall'eccitazione del guadagno.

Ma è nel momento in cui il Fantasma decide di candidarsi come Sindaco nelle successive elezioni di Kitahama ed esprime il suo interesse nello sposare Misako, la figlia di Oba, la trama assume un risvolto avvincente. Nel caso in cui le sue richieste non venissero esaudite, il Fantasma si riunirebbe con i suoi simili nel centro del mare creando un tornado che spazzerebbe al suolo la piccola cittadina. Marutake, Torii e il Sindaco intimiditi dalla richiesta del Fantasma cercano un escamotage per dissuaderlo, proponendogli una bellissima modella da sposare al posto di Misako. L'ultima scena dell'ultimo atto rappresenta l'apice del dramma stesso, tutti i personaggi sono riuniti sul palco quando improvvisamente un'anziana signora ed un uomo entrano in scena. La vecchia, madre di Fukagawa introduce l'uomo, che afferma di essere il vero Fukagawa smascherando Fukagawa stesso dalla sua finta identità puntando il dito verso sé stesso proclamando: Ecco, il fantasma è qui.

La guerra, seppur presente in secondo piano, viene dipinta come essere mostruoso capace di macinare vite di soldati giapponesi che lottano nelle lontane terre pacifiche, una guerra capace di spogliare l'uomo della propria identità. È proprio Fukagawa che durante la guerra a causa delle sue atrocità si impersona nel suo compagno, dopo aver lanciato una moneta per decidere chi potesse sopravvivere. Il tormento provato lo fa svenire e fa in modo che da quel momento per il rimorso il

soldato prenda l'identità del compagno, Fukagawa. Alla fine della rappresentazione il pubblico rimane sgomento davanti alla rivelazione della vera identità di Fukagawa, il fantasma era reale o solamente un vaneggiamento del personaggio?

Anche qui il Giappone che fa da sfondo alla vicenda è quello post-bellico, inginocchiato dalla morsa della ricostruzione, dove lo spirito imprenditoriale di Oba vede nel mercato dei fantasmi il modo per far risollevarsi il paese dalla povertà. La critica al capitalismo è rappresentata proprio dall'assurdità delle vicende e del modo in cui Oba riesce ad arricchirsi. L'allegoria dell'arricchimento capitalistico si sviluppa parallela al personaggio che la incarna, che da senz'altro, grazie al suo senso pratico, riesce a guadagnare un patrimonio lucrando su qualcosa di intangibile, la presenza di fantasmi nella vita di tutti i giorni. Il suo pensiero imprenditoriale infatti si basa su un semplice principio, "il valore di una cosa o di una persona è determinato da quanto qualcuno è disposto a spendere per esso. Se qualcuno è disposto a pagare, quello è il valore."<sup>14</sup>

Ma la perdita dell'individualità è il tema centrale di tutte le vicende della storia, che vede la conclusione nel momento in cui Fukagawa si guarda allo specchio, ritrovando la memoria e la propria vera natura.

FUKAGAWA: (*fissa dentro lo specchio*): Hai ragione... Sono io!

IL VERO FUKAGAWA: È ovvio. Tu sei tu.

FUKAGAWA: (*assorto*) Sono proprio io? Sono veramente io!<sup>15</sup>

Abe, in conclusione, permette al personaggio di Fukagawa di ritrovare la pace interiore e ricongiungersi così con la madre, liberandosi anche dal tormento causato dalla guerra. La fobia che nutriva per gli specchi, era la negazione del personaggio della propria vera vita, nascosta e repressa.

A mitigare l'elemento fantastico e immaginifico vi è l'introduzione di un senso matematico, scientifico rappresentato dai personaggi di Misako e Nobunaya, le quali con pensieri razionali e pragmatici si collocano in netto contrasto con l'aspetto totalmente assurdo delle vicende.

---

<sup>14</sup> Abe KŌBŌ, *Yurei wa koko ni iru* in AKZS, v. 9, p. 150.

<sup>15</sup> Ivi, p. 182.

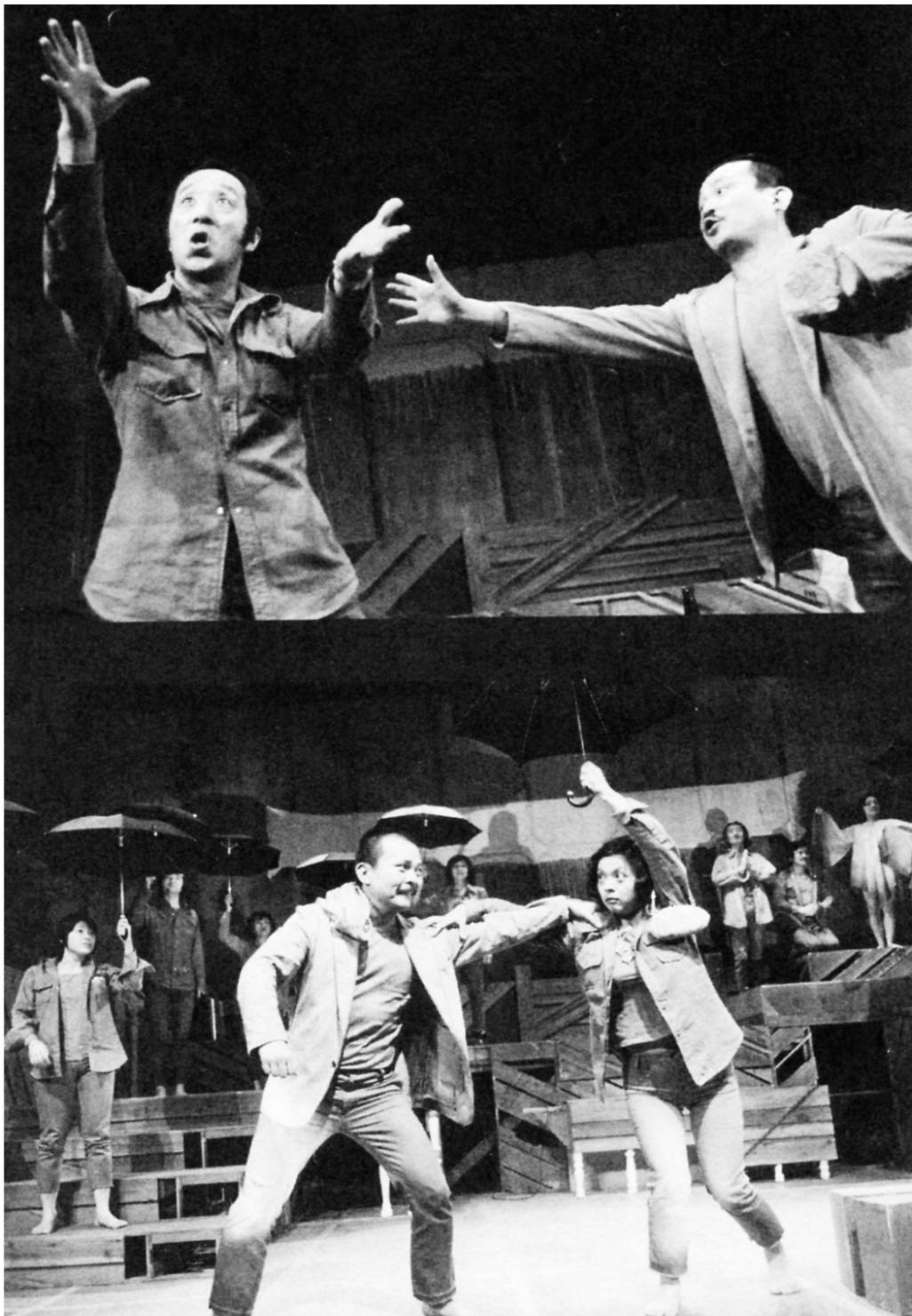


Figura 1.1 – Due scene della rappresentazione di *Yūrei wa koko ni iru*. Oba e Fukagawa (sopra) parlano animosamente al fantasma. (sotto) Una scena danzata fra Oba e la figlia Misako.

Publicato e messo in scena nel 1958 con la già collaudata collaborazione con Senda Koreya e la compagnia Haiyuza, il dramma vince il premio teatrale Kishida nello stesso anno.

Molte sono le novità che Abe introduce in *Yurei wa koko ni iru*; primo tra tutte l'utilizzo di un coro che interviene tra le battute dei personaggi, spingendoli ad accettare profeticamente l'idea di un mondo condiviso tra esseri umani e fantasmi. Il coro partecipa agli eventi, pronunciando *sententie* oracolari, come una voce fuori campo, una cassa di risonanza delle vicende messe in scena dagli attori.

Presto sulle labbra dei morti  
Fiori dorati produrranno frutti  
Le persone ascolteranno la voce dei morti  
e si prostreranno dinanzi alle loro forme invisibili<sup>16</sup>

Un'altra novità è l'introduzione di un'orchestra, precisamente una banda di ottoni che accompagna ritmicamente lo svolgimento della storia trasformando l'azione della performance in un musical quasi cantato. Dinamicità scenica e affollamento. La dimensione grottesca è soverchiante, Abe circonda i personaggi di topoi improbabili che trovano il culmine nella sfilata di moda del brand fondato dallo stesso Fantasma, oppure nel piccolo stacchetto cantato con cui la modella cerca di sedurre il Fantasma esprimendo il suo apprezzamento per gli "uomini trasparenti":

MODELLE: Io adoro gli uomini trasparenti...  
(mentre cammina improvvisamente sobbalza e comincia a danzare)  
Vado pazza  
per l'uomo trasparente  
Voglio sposare  
un uomo trasparente.  
Io amo i fantasmi  
Lui è fantastico!<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Abe KŌBŌ, *Yurei wa koko ni iru* in AKZS, v. 9, p. 180.

<sup>17</sup> Abe KŌBŌ, *Yurei wa koko ni iru* in AKZS, v. 9, p. 257.

È da sottolineare come alla prima rappresentazione diretta da Senda Koreya, si oppone quella rivista da Abe nel 1975 con il suo Studio. Infatti, un personaggio sarà eliminato e le sue battute affidate a Marutake, così come l'intervento della banda e le voci del coro saranno più insistenti, quasi da rendere la performance un musical sui generis. L'atmosfera cupa e asfissiante della sua prima commedia muta in una dimensione più ironica, grazie anche all'inserimento di situazioni al limite del reale, che spesso rubano una risata allo spettatore.

In questo periodo di sodalizio collaborativo con Senda e la sua troupe Abe viene molto influenzato dal teatro di Brecht, in particolare dalla sua concezione dello straniamento. Senda si formò dal 1927 al 1931 in Germania, dove entra in contatto con il fervente clima politico, lavorando a contatto con movimenti proletari e collaborando con il nascente teatro agit-prop (propagandistico)<sup>18</sup>. Tornato in Giappone, abbandona il piccolo teatro di Tsukiji per unirsi al movimento teatrale di matrice proletaria, piuttosto che “perdere tempo in produzioni ormai conosciute come Ibsen, Chekhov e Maeterlink”.<sup>19</sup> La sua stretta vicinanza ad Abe fa in modo che le sue esperienze europee siano in parte assimilate nella sua futura visione teatrale.

Gli anni sessanta segnano un punto di svolta nella poetica di Abe, che nel 1962 pubblica *Suna no onna* (La donna di sabbia), romanzo che lo porterà alla fama internazionale insieme ad un consolidamento della propria figura all'interno del panorama letterario nazionale. L'insoddisfazione provata nei confronti del partito comunista, dove riscontrava un'ipocrisia di fondo ormai insanabile e una propensione ad aderire ad un concetto di alienazione marxista troppo ordinaria, lo portò a rivedere completamente il suo ruolo politico all'interno del partito. Questo senso di estraneità lo porta a nutrire dubbi e insoddisfazione non solo sul piano politico, ma anche personale, rendendogli difficile non solo la scrittura teatrale ma anche quella di romanzi e racconti. Nel 1962, conclusa la sua parentesi con il partito comunista dopo essere stato espulso per aver supportato l'indipendenza ungherese dall'Unione Sovietica, Abe decide di superare il concetto di alienazione professato dal partito comunista come critica alla società dei consumi di massa e alla tirannia tecnologica concentrandosi completamente sulla scrittura.

---

<sup>18</sup> Koreya SENDA, An Interview with Senda Koreya, *Concerned Theatre Japan*, 1, 2, 1970, p. 58.

<sup>19</sup> Ivi., p56.

Il suo cambio di rotta troverà un parallelo anche nella sfera teatrale: revisiona e ritocca uno dei suoi drammi iniziali, *Doreigari*, e pubblica e mette in scena due nuovi drammi: *Omaenimo tsumi ga aru* e *Tomodachi*. *Tomodachi* (Gli amici), composto da un unico atto e suddiviso in 14 scene rappresenta la controparte teatrale del romanzo *Suna no onna* (La donna di sabbia) per importanza e impatto sul mondo letterario giapponese; il dramma è riconosciuto come uno dei vertici teatrali dello scrittore, elogiato da Mishima Yukio che la definisce un'opera che suscita invidia insostenibile.

*Tomodachi*, pubblicato per la prima volta a marzo del 1967 sulla rivista Bungei e messo in scena nello stesso mese al Kinokuya Hall sotto la direzione di Masahiko Naruse e con la collaborazione della compagnia Seinen, è l'evoluzione del racconto breve *Chinnyūsha*, (Gli intrusi) pubblicato precedentemente nel 1952.

L'edizione presa in considerazione in quest'analisi è quella rivisitata da Abe successivamente alla prima versione, pubblicata nel 1974. L'unica differenza sostanziale è rappresentata dalla sostituzione del personaggio della "nonna" con quello del "nonno" e l'aggiunta di due personaggi, il "fratello maggiore della fidanzata" e il "figlio minore", portando il numero dei membri della famiglia a 9 persone.<sup>20</sup>

La trama verte intorno a una famiglia composta da otto individui che si introduce nell'appartamento di un uomo che vive solo e che conduce una vita tranquilla e normale. La numerosa famiglia irrompe nell'appartamento con l'obiettivo di salvarlo dalla sua solitudine e stringere amicizia con lui. L'uomo, sgomento e incapace di reagire alla facilità e naturalezza con cui la famiglia occupa il suo appartamento, si vede costretto a chiamare la polizia per denunciare la famiglia di "intrusione", essendo incapace di liberarsene con le proprie forze. Il poliziotto e la sua sovrintendente, una volta raggiunto l'appartamento e dopo un breve sopralluogo, si convincono che nessun'effrazione è stata commessa nei confronti dell'uomo, che non è capace di dimostrare con prove sufficienti l'accaduto e quindi procedere all'incriminazione della famiglia. La polizia esce di scena lasciando l'uomo in preda alla disperazione. Nel corso delle tredici scene di cui è composto il dramma, con una sapiente azione corale gli otto membri della famiglia privano l'uomo della sua voglia di vivere, della sua fidanzata e del suo lavoro. Il

---

<sup>20</sup> Abe KOBO, *Tomodachi – chinnyusha yori*, in AKZ, v.20, p. 177

temperamento dell'uomo che lo porta a vivere una vita apparentemente "isolata", è attaccato dalla famiglia foriera di ideali di amicizia e amore per il prossimo. Queste due visioni antitetiche si scontrano e portano l'uomo alla passiva accettazione dell'amicizia e successivamente alla sua morte.

Il racconto del 1952 ha come punto di vista quello dell'uomo, la narrazione della vicenda e dell'intrusione della strana famiglia avvengono quindi attraverso il suo pensiero e la sua incapacità di reagire; nella controparte teatrale, al contrario, Abe può liberarsi del limite imposto dal punto di vista della prosa, mettendo in scena una rappresentazione che dà spazio a tutti i personaggi; sul palco gli episodi si susseguono in maniera più oggettiva, permettendo al pubblico di avere una visione più organica e completa. Lo spettatore, viene infine colpito dallo zelo della famiglia e dalla morte dell'uomo, sopraffatto e inerme sul proprio letto, circondato dai "suoi amici", la famiglia stessa.

La trama, al contrario dei drammi visti finora è basilare e semplice; non c'è l'introduzione di nessun elemento fantastico, di metamorfosi o languidi fantasmi che popolano la scena. Tutto si svolge nell'appartamento dell'uomo, composto da una stanza e una piccola cucina, e la storia si concentra sui meccanismi psicologici e relazionali che si instaurano tra i personaggi. Il tema è quello classico dello straniamento, un uomo che volutamente decide di vivere isolato e che di fronte all'eccessiva insistenza della famiglia si difende affermando come "sfortunatamente ci sono persone il cui temperamento le portano a preferire di trascorrere la propria vita solitaria".<sup>21</sup>

Il sipario si apre sul sottofondo della dolce melodia composta da Takeshi Inomata chiamata "Il blues degli amici"; sul palco è steso un grande lenzuolo da cui si vedono proiettate le ombre di figure umane che sul ritmo del blues mano mano crescono fino a sopraffare lo spettatore. Al termine della musica le figure umane escono da dietro il muro, rivelando gli otto membri della famiglia, "che non potrebbe essere più comune di così"<sup>22</sup>. Al termine della presentazione in cui la famiglia si definisce "il filo che sorregge le perle di una collana"<sup>23</sup>, la figlia annuncia al pubblico con tono esaltato l'obiettivo che gli otto membri si sono preposti: "Dobbiamo cercare tutte le persone sole e portare a loro il nostro amore e

---

<sup>21</sup> Abe KŌBŌ, *Tomodachi*, p.9.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

la nostra amicizia. Noi siamo i messaggeri dell'amore, coloro che alleviano la solitudine. Dobbiamo fiutare i tristi brividi che gocciolano dalle finestre della città come gocce di stelle e andare lì e portare la nostra felicità. [...] Sì, noi siamo gli angeli delle collane distrutte.”<sup>24</sup>

Con questa ampollosa dichiarazione d'intenti, i membri della famiglia con una piccola torcia illuminano il proprio viso che mostra un sottile sorriso beffardo. Con quest'episodio Abe vuole catturare l'attenzione del pubblico che rimane scosso, perturbato dall'ambivalenza del sorriso e la cupa immagine del volto illuminato. La famiglia entrerà poi nell'appartamento dell'uomo, iniziando il proprio proselitismo di fratellanza e di amicizia.

Ciò che Abe vuole approfondire con questa commedia è il concetto di estraneità, che cosa rappresenta l'essere estraneo, e cosa rappresenta invece la solidarietà. Lui stesso afferma come la solidarietà umana nella modernità abbia completamente perso lo spirito comunitario, portando inevitabilmente l'individuo all'isolamento. L'analisi dell'estraneità e della solidarietà è rappresentato da una parte dall'Uomo, cosciente della sua scelta di vivere in solitudine, e dall'altra dalla famiglia che a tutti i costi sente il bisogno di salvare più persone possibili dalla solitudine, anche attraverso metodi poco ortodossi. L'Uomo, simbolo di estraneità, è un cittadino comune, ha un lavoro, un semplice appartamento, una ragazza e normali amici; in breve la descrizione di un comunissimo uomo di città.

È possibile che noi siamo vittime ma anche assalitori. Inoltre non c'è distinzione tra l'essere assalitore e essere vittime. Il protagonista di *Tomodachi* potrebbe essere la vittima, ma per gli intrusi potrebbe anche essere l'assalitore. Non necessariamente questo significa che io getta la spugna. Ho intenzione di far notare che per quanto riguarda la solidarietà umana, è ormai senza speranza il voler recuperare qualcosa che è impossibile da recuperare. Mentre la solidarietà o l'amore tra vicini è qualcosa di positivo, voglio denunciare la condizione attuale di divisione.<sup>25</sup>

In questa commedia, i membri della famiglia sono considerati coloro che invadono il povero uomo solitario che risulta essere logicamente l'invaso, ma la linea tra

---

<sup>24</sup>Abe KŌBŌ, *Tomodachi*, p. 13.

<sup>25</sup>Abe KŌBŌ, *Tomodachi – chinyūsha yori*, in AKZ, v.20, p. 178.

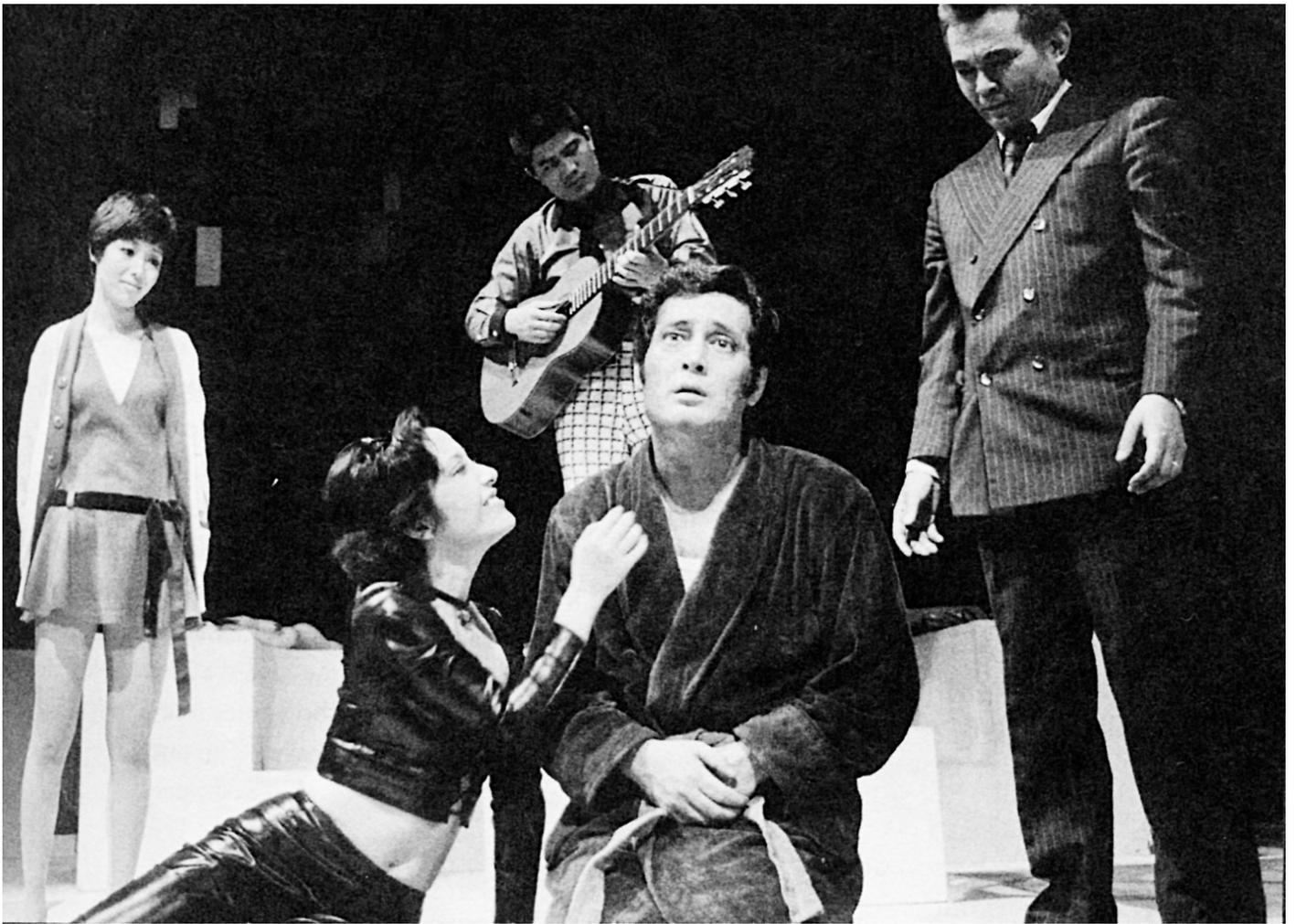


Figura 1.2 – Scena tratta dalla rappresentazione di *Tomodachi* del 1974 nell’Abe Kōbō Studio. Al centro, l’uomo (Natsuya Nakadai), a sinistra la seconda figlia (Yamaguchi Karin), al centro la figlia primogenita (Fumiko Jō), dietro il figlio maggiore con la chitarra (Katsutoshi Atarashi) e a destra il padre (Igawa Hisashi).

invasore e invaso è molto labile. Il protagonista, dopo aver chiamato la polizia, viene etichettato come sospetto dalla polizia, che si era schierata dalla parte degli intrusi, i quali mostravano un sorriso plastico e amabile. Abe durante tutta la commedia gioca sul fatto di come in base al punto di vista colui che invade e colui che è invaso può essere facilmente rovesciato. L'exasperazione dell'uomo e l'ironia scaturita dalla grottesca situazione in cui si ritrova indicano per Abe la rappresentazione dell'umorismo del suo tempo.<sup>26</sup>

In tutto questo, lo spettatore è il fruitore ultimo della narrazione, e come è sempre stato nella concezione teatrale di Abe, il fine ultimo del teatro risiede proprio nella sua messa in scena e il suo dialogo con il pubblico.

Mentre ad una prima visione del dramma il pubblico potrebbe ridere, forse questo riso non è in risposta a ciò che viene visto sul palco”, afferma, “ma molto probabilmente si sta riedendo di sé stessi. Se ciò accade, il dramma può essere definito riuscito.<sup>27</sup>

Un'altra opera in cui le pareti domestiche fanno da sfondo ai personaggi è il dramma in nove scene *Omae ni mo tsumi ga aru*, (Anche tu sei colpevole!), pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1965 e in seguito riscritto nel 1984. Il dramma, fu diretto nuovamente da Senda Koreya nello stesso mese della pubblicazione al teatro Haiyūza di Tokyo.

È il monocale, come nel successivo *Tomodachi*, il luogo dove si esperiscono le vicende principali della trama e anche il protagonista, uno studente, anticipa il personaggio principale che comparirà sempre nel dramma *Tomodachi*.

Mentre il protagonista, un uomo sulla trentina, è assente, la vicina di appartamento, una donna di mezza età, trasporta nel suo monocale un cadavere a bordo di una carrozzina, abbandonandolo sul pavimento. Rientrato a casa l'uomo stupito trova il cadavere dello sconosciuto che giace al centro della sua stanza. Temendo di essere accusato dalla polizia della morte dello sconosciuto e dovendo ricevere a breve la visita di una donna, occulta il cadavere sotto al letto, nascondendo tutte le prove riconducibili ad esso. Improvvisamente il cadavere si alza, iniziando a conversare con il protagonista. L'uomo, dopo un primo scambio di battute, riceve la visita della donna, che sembra non riuscire a vedere il fantasma del cadavere. L'uomo, agitato e ansioso, cerca in tutti i modi di nascondere alla donna il cadavere sotto al letto, rendendola in un primo momento sospettosa e poi arrabbiata del suo

---

<sup>26</sup> Abe KŌBŌ, *Tomodachi – chinyūsha yori*, in AKZ, v. 20, p. 178.

<sup>27</sup> Ibid.

comportamento strano. La donna lascia l'appartamento e così anche il protagonista, ormai rassegnato lasciando il cadavere in casa. La vicina e suo marito, durante l'assenza dell'uomo recuperano il cadavere ed escono di scena. L'uomo torna nel suo monolocale accompagnato da tre poliziotti, la donna si trova sotto le coperte, e i poliziotti si guardano intorno sospettosi. La scena diventa improvvisamente un tableau vivant. Il cadavere del morto sale sul palco e si ferma al centro, mentre i personaggi rimangono immobili, e si rivolge al pubblico:

CADAVERE: Prova uno, due, tre. Prova uno, due tre. Riuscite a sentirmi? (*Abbassando la voce*) Ma no, come mai potreste? È impossibile. Prova uno due tre, prova uno due tre. (*Guardando verso il pubblico, il CADAVERE scuote la testa con vigore*) Lo so che non riuscite a sentirmi.<sup>28</sup>

L'ultima scena lascia il pubblico interdetto, interrotto e sospeso. La trama si congela improvvisamente, i personaggi non fanno in tempo a svelare il finale della storia. A questo punto, il Cadavere attraversa la scena e interroga il pubblico, già smarrito per l'improvvisa stasi scenica, lasciandolo pieno di interrogativi e domande.

Anche in questo dramma l'indifferenza reciproca, l'alienazione e la mancanza di presa di responsabilità da parte dell'individuo nella società moderna si propongono come tematiche centrali della ricerca letteraria di Abe. Indubbiamente durante gli anni sessanta l'alienazione occupa nell'immaginario dell'autore un posto privilegiato, così come la sua applicazione sia in ambito teatrale che puramente letterario. A seguito della pubblicazione di *Suna no onna*, nel 1964 Abe pubblica *Tanin no kao*, (Il volto di un altro) il romanzo dove il tema dell'alienazione e la sua applicazione sociale trovano il picco più alto nella produzione dell'autore, il quale dipinge una società privata della sua identità, monocolora, i cui individui sono apatici e indifferenti.

L'eclittismo di Abe in questi anni trova una nuova espressione artistica, che si concretizza nella collaborazione con il regista Hiroshi Teshigahara con cui curerà la trasposizione cinematografica dei suoi romanzi più celebri: *Suna no Onna* e *Tanin no Kao*, rispettivamente nel 1964 e 1966. L'esperienza cinematografica può essere intesa come un'evoluzione fisiologica all'impegno che Abe profuse nel teatro.

---

<sup>28</sup> Abe KŌBŌ, *Omae ni mo Tsumi ga aru*, in ABZS, v. 11, p. 67.

Nella produzione dei due film Abe scrisse la sceneggiatura e lavorò a stretto contatto con il regista, in particolare per la rappresentazione dei vari scenari che diventeranno iconici del lavoro dello scrittore. Basti pensare alla scena finale di *Tanin no Kao*, dove il protagonista si ritrova sommerso da persone senza faccia (indossando una maschera bianca) che camminano come automi verso un luogo comune ma indefinito.

Tuttavia lo sperimentalismo non si limitò solamente alla sfera letteraria, ma toccò svariati media tra cui la radio, la televisione e la fotografia. La maggior parte dei radio-programmi che Abe scrisse e diresse si trasformarono poi in veri e propri drammi teatrali, come avvenne con *Bō ni natta otoko*, trasmesso in radio nel novembre del 1957. Questa profusione di idee e novità in campi così differenti è un primo sintomo che porterà Abe alla creazione dello studio negli anni a seguire.

Il dramma *Bō ni natta Otoko*, che affronterò più dettagliatamente nel terzo capitolo, rappresenta indubbiamente un'importante tappa nella carriera di Abe, che per la prima volta ricoprirà il ruolo di regista nella rappresentazione di un proprio dramma, fino a quel momento affidata a persone esterne. Questa prima esperienza lo portò due anni dopo alla fondazione del suo Studio, segnando una frattura nell'approccio teatrale e una rivoluzione sperimentale nel substrato teatrale giapponese. Già verso la fine degli anni sessanta la produzione teatrale tende verso un teatro sempre più concettuale e complesso, concentrando la sua attenzione sul processo creativo e registico. Il palco è spogliato da elementi eccessivamente pomposi, concentrando l'attenzione sugli attori, la musica prodotta dallo stesso Abe è più che una melodia una serie di suoni e rumori. La scenografia, nella maggior parte delle produzioni dello studio affidata alla figlia Neri, è minimale e essenziale. Gran parte delle riproposizioni di vecchie pièce scritte precedentemente alla fondazione dello studio sono riscritte completamente sia per quanto riguarda la trama sia per quanto riguarda la scenografia.

La produzione di Abe presenta caratteri così peculiari e unici che qualsiasi tentativo di inserimento nell'ambito specifico di una corrente e di un movimento risulterebbe semplicistico e limitante. Non a caso lo stesso Abe rifiutava spesso gli innumerevoli appellativi che gli furono attribuiti dai vari critici nel corso della sua carriera, come Surrealista, naturalista, kafkiano o materialista. Grazie anche ai numerosi saggi che scrive nel corso della sua carriera, ci è possibile entrare

direttamente nei pensieri e nei meccanismi che sono alla base del suo flusso creativo in continua evoluzione. Ad esempio negli *atogaki*, (post-scriptum) che seguono subito dopo romanzi o drammi teatrali, Abe ci fornisce vere e proprie chiavi di lettura necessarie alla comprensione dell'opera in questione. I suoi saggi non si limitano alla sfera letteraria ma spaziano toccando ogni ambito della natura umana, della società, della natura e della scienza. Il suo processo di auto analisi e di sistematica critica di concetti inerenti alla sua dialettica dissipa ogni dubbio sulla possibile ambiguità di posizione che risulta invece sempre ben delineata e ferma.

Nel saggio *Kiroku to Shajitsu* (Documentario e Realismo) scritto nel 1957 Abe espone il proprio punto di vista sulla concezione del reale e la sua controparte letteraria, anticipando le implicazioni etiche collegate al metateatro e alla metaletteratura, una scelta stilistica ampiamente usata nei suoi scritti.<sup>29</sup> La sua poetica in cui vediamo confluire elementi di Science Fiction, del genere investigativo e del genere documentaristico derivano dalla predilezione di Abe di temi scientifici, che portano alla luce la sua sfera razionale frutto dei suoi studi universitari in medicina.

Gli anni sessanta sono gli anni che vedono fiorire i gruppi teatrali cosiddetti underground, che si fanno portavoce di una corrente avanguardistica caratteristica delle arti giapponesi di questo determinato periodo.

L'allontanamento dalla corrente *Shingeki* e l'avvicinamento graduale verso un teatro libero di non facile catalogazione è espresso da Abe stesso in un'intervista rilasciata ad Akutagawa Hiroshi, attore e regista, figlio di Akutagawa Ryōnosuke, in cui esprime la propria posizione riguardo allo sviluppo dell'*Angura*, considerato eccessivamente semplicistico.<sup>30</sup> Al riguardo Uchino Tadashi scrive nel suo saggio, "*Shingeki to angura no aida*" come Abe si sia inesorabilmente distaccato dai movimenti dello *shingeki* e dell'*angura*, portandolo fuori dalla storia letteraria giapponese del dopoguerra.<sup>31</sup> Secondo Uchino, l'utilizzo da parte di Abe di elementi fantastici, di trame grottesche e nonsense che suscitano riso e ilarità, insieme alla sua scelta di escludere l'aspetto emotivo dalle sue commedie lo portano ad essere considerato un "eretico" dagli aderenti al movimento del teatro moderno.

---

<sup>29</sup> Abe KŌBŌ, *Kiroku to shajitsu*, in AKZ, v. 7, pp. 139-140.

<sup>30</sup> Abe KŌBŌ, Akutagawa HIROSHI, *Naze gikyoku wo kaku* in ABZ, v. 22, p. 433.

<sup>31</sup> Uchino TADASHI, *Shingeki to angura no aida*, in Yurika, 26, 8, 1994, p.219.

Proprio a causa dell'eccessivo purismo professato da questi movimenti, lo Studio nasce in un momento specifico, in cui il teatro politico e militante dello Shingeki, insieme alla matrice necessariamente occidentale delle sue produzioni non soddisfa un substrato teatrale che è alla ricerca d'innovazione e libertà espressiva. Giovani registi e attori cresciuti nei piccoli teatri universitari come il Waseda shōgekijō (Waseda piccolo teatro) insieme a nomi già affermati provenienti dalle file dello Shingeki, vedono nella libertà di espressione una nuova possibilità di teatro. Nomi come Suzuki Tadashi e Minoru Betsuyaku insieme a personaggi già affermati come Kushida Kazuyoshi (attore del movimento del Jiyū gekijō), Sato Makoto e Ninagawa Yukio collaborano allo sviluppo del movimento definito d'avanguardia, seppur ognuno con la sua peculiare visione teatrale.

Lo Studio sin dalla nascita si affermerà come nucleo indipendente e alternativo ai movimenti teatrali che nascono nello stesso periodo, una valvola di sfogo personale, uno spazio all'interno del quale Abe è capace di creare un teatro totalmente scardinato da presupposti e ideologie, basato solamente sul potere immaginifico scaturito dalla sua inesauribile forza creativa.

L'Abe Kōbō Studio e il Sistema Abe Kōbō  
Il corpo come fulcro performativo

Chiari segnali della direzione autoriale che Abe intraprese con la fondazione del suo studio nel 1971 erano già visibili dalla seconda metà degli anni sessanta.

Nel 1966, sotto incoraggiamento di Senda Koreya e con la collaborazione del gruppo teatrale Haiyūza, Abe riuscì a far reintegrare il corso di teatro dell'università Toho dal dipartimento artistico, ottenendone la cattedra. Attraverso l'esperienza didattica ha la possibilità di dare forma alla propria idea di teatro, fino a quel momento ancorata alla sola pratica di scrittura, focalizzandosi in particolare sulla sfera di crescita e formazione della figura dell'attore. Il contatto con giovani studenti che condivisero subito le idee e la filosofia del famoso scrittore fu un impulso ulteriore alla consapevolezza della necessità di un nuovo sistema teatrale, un nuovo spazio dove giovani attori e registi possano condividere le proprie idee liberamente svincolati dal rigido iter di reclutamento imposto dal teatro moderno giapponese; non a caso molti degli studenti che ebbero l'opportunità di partecipare al corso tenuto da Abe entreranno poi a far parte dello studio e del suo programma teatrale come ad esempio Satō Masafumi e Shiota Eiko, affiancati da attori già affermati nel panorama teatrale contemporaneo come Karin Yamaguchi Eiji Okada, Hisashi Igawa e Kunie Tanaka.

Nel 1969, ad alimentare la consapevolezza vi è il debutto come regista nella produzione e rappresentazione del dramma *Bō ni Natta Otoko* (L'uomo che diventò un bastone), messo in scena il primo novembre al Kinokuya Hall di Tokyo. La decisione di fondare una propria compagnia teatrale sotto la sua direzione portò il rapporto con Senda Koreya a deteriorarsi fino a segnare la fine del loro sodalizio<sup>32</sup>.

Nel 1971 scrive e produce il primo di una serie di drammi intitolato *Gaidobukku*, (La Guida), attraverso il quale dà vita ad un nuovo, unico, sistema di allenamento, crescita e formazione degli attori, così come della produzione scenica, anche conosciuto come *Abe Kōbō Shisutemu* (Il sistema Abe Kōbō). Da questo momento in poi Abe non affiderà più la rappresentazione a registi o attori appartenenti alla scena teatrale del Nuovo Teatro, iniziando a produrre internamente al proprio studio tutte le pièce scritte. La causa del disaccordo con Senda Koreya non

---

<sup>32</sup> Nonostante la fine dei rapporti con la nasa dello studio, nel 1984 Abe dirige insieme a Senda la riproposizione di *Omae ni mo tsumi ga aru*, che segna la fine della carriera teatrale di Abe.

risiedeva nella direzione generale della regia di Senda, ma proprio nella preparazione e performance dei singoli attori. “L’insoddisfazione di Abe riguardo al modo in cui i suoi drammi venivano rappresentati influenzò definitivamente la sua decisione di formare lo Studio e di assumere il ruolo di scrittore e regista” afferma Nancy Shields durante un’intervista in cui Abe aggiunge: “Detesto le rappresentazioni che ho visto. Questo è il motivo per cui ho iniziato a scrivere drammi che avrei apprezzato.”<sup>33</sup>

Abe si affidò alla regia di Senda per la produzione di nove drammi da lui scritti, ciò comportava che la scelta degli attori fosse interamente affidata al regista e dunque alla sua interpretazione degli scritti di Abe. È inevitabile come la ripetuta collaborazione influenzò in parte la successiva carriera teatrale di Abe; Senda lo aveva introdotto all’entourage dello Shingeki e ai grandi teatranti tedeschi ed europei, spronandolo e supportandolo in varie occasioni. Non a caso, Senda fu uno dei primi a teorizzare la metodologia di formazione di attori nel suo libro, *Kindai Haiyū Jutsu*, pubblicato nel 1955, un anno dopo il debutto teatrale di Abe. Prima della pubblicazione di questi due volumi infatti, la formazione di attori era ancora qualcosa di indefinito nel panorama teatrale giapponese. È proprio con gli anni quaranta e con la fondazione di importanti gruppi teatrali che la gavetta e l’allenamento del teatrante acquisisce contorni più definiti. Fino a quel momento, l’unico sistema conosciuto dal teatro giapponese classico era quello dello *iemoto* (caposcuola), che si basava sulla rigida struttura gerarchica del teatro tradizionale. Durante un corso del 1973 all’Università Toho, Abe approfondisce ciò che lui chiama “necessità fisiologica” e come è imperante la sua applicazione ad ogni tipo di rappresentazione<sup>34</sup>. Il concetto di “fisiologia” o “corporalità” su cui si dipana tutta la sua poetica teatrale degli anni dello Studio verrà elaborato ulteriormente fino ad essere definito il sistema Abe Kōbō.

Fisiologia piuttosto che psicologia; fisiologia intesa come corpo e come performance attiva di danza e movimenti in continuo cambiamento. Si viene dunque delineando sempre con più chiarezza quello che Abe porterà avanti nel suo Studio attraverso le numerose tecniche d’allenamento, esercizi o improvvisazioni,

---

<sup>33</sup> Nancy K. SHIELDS, *Fake Fish: The Theater of Kōbō Abe*, Weatherhill, 1996, p. 44.

<sup>34</sup> Abe KŌBŌ, *Haiyū hyōgen ni okeru seiri hyōgen*, corso di arte dello spettacolo all’università Toho, in AKZ, v. 24, pp. 355-368.

che lui stesso ideerà per permettere all'attore di esprimere a pieno il proprio potenziale.

Lo spazio che nacque fu dunque un atelier creativo, un'officina del nuovo teatro inteso come entità pulsante e libera, dove lo scambio creativo è in continuo flusso. Questo sistema privilegia la nuova gioventù giapponese seppur strizzando l'occhio ad attori ben affermati sulla scena teatrale; infatti lo Studio era uno spazio frequentato da una molteplicità di figure artistiche non necessariamente legate al mondo teatrale, ma anche artistico e letterario.

L'immenso divario fra la spazialità artistica e temporale è annullato dal teatro. Concentrarsi sul dialogo è qualcosa di simile alla lettura di un romanzo. Ma per vivere il teatro è necessario guardare il palco dove i movimenti degli attori sono effimeri. Ci sono due modi che possono influenzare il lettore o il pubblico. Uno implica la parola dell'attore e l'altro il suo corpo per esprimere qualcosa in atto<sup>35</sup>.

La concezione di un'arte suddivisa in spazio e tempo porta Abe a fondere queste due sfere sul palcoscenico, attraverso l'uso di danze, corpi in movimento, musica e parole. L'attore è dunque l'anello finale necessario a trasferire suggestioni allo spettatore, che diventa quindi l'obiettivo stesso della rappresentazione teatrale. A questo proposito scrive come "il palcoscenico diventa il luogo dove spazio e tempo si intersecano, rimanendo simultaneamente entità separate"<sup>36</sup> mentre gli attori sono "messaggeri che liberamente si spostano tra spazio e tempo".<sup>37</sup>

Lo scambio d'informazioni, intese come emozioni e esperienze, tra gli attori e il pubblico è ciò che più interessa Abe nel periodo della direzione dello Studio. Parole, corpi, movimenti e musiche si fondono con le trame volutamente sempre più tendenti al *nonsense* e allo humor surreale, capaci di far sembrare "normale" anche la più assurda delle situazioni.

La performance, essendo in ogni rappresentazione diversa dalla precedente, è in un continuo stato di mutazione e evoluzione, e non può essere sottoposta a categorizzazione o al giudizio analitico. La performance, al contrario del testo teatrale, non ha bisogno di essere analizzata nel suo più profondo significato, come anche il teatro stesso non deve avere come obiettivo ultimo quello di essere logico

---

<sup>35</sup> Nancy S. HARDIN, e Abe KŌBŌ, *An Interview with Abe Kōbō*. Contemporary Literature 15, 1974, p. 453.

<sup>36</sup> Abe KŌBŌ, *Jiku no kosaten toshite no butai*, Nami 2, 4 1974, p. 35.

<sup>37</sup> Ibid.

o coerente. Per tutto l'arco temporale in cui Abe diresse lo Studio produrrà circa due pièce annuali, includendo anche le riscritture di drammi pubblicati precedentemente come avvenne per *Tomodachi* e *Doreigari*, reintitolato *Shindoreigari- Ue*.

La prima produzione autoctona dello Studio fu *Midori-iro no Sutokkingu*, (Le calze verdi), pubblicato nel 1971 e messo in scena nel 1974 al Kinokuya Hall di Tokyo<sup>38</sup>.

Il protagonista è un professore ossessionato da mutandine e calze femminili usate, che ruba nel vicinato solo di lunedì e martedì. Cosciente del suo feticismo, dopo che la madre e il figlio vengono a sapere della sua ossessione, l'uomo cerca di suicidarsi senza però riuscirci. Un equipe di medici, capeggiata da un visionario scienziato, propone all'uomo, sotto retribuzione mensile, di trasformarlo in un essere erbivoro, uomo mangia erba, capace di sopravvivere solamente mangiando canne, erba e carta, proprio come un ruminante. L'uomo appena svegliato dal tentato suicidio vede nella proposta l'opportunità di allontanarsi da tutti e vivere isolato cibandosi solamente di erba. Dopo l'operazione, che con successo viene effettuata dal medico, l'uomo è a tutti gli effetti un erbivoro. Il suo apparato digerente è diventato rumoroso e flatulento, il suo metabolismo accelerato a tal punto da dover consumare otto pasti al giorno, rendendogli impossibile la vita in comunità, il precedente piano di vivere in tranquillità e solitudine sfuma davanti ai suoi occhi, e la rabbia prende il sopravvento. Il figlio, nel frattempo riesce a trovare il padre confinato nella stanza, regalandogli una calza verde indossata dalla sua ragazza, con l'obiettivo di ricostruire il rapporto ormai scalfito. Il padre avidamente si impossessa della lucente calza di nylon aggiungendola alla sua collezione di mutandine e calze che tiene chiusa in una valigia custodita maniacalmente.

Nel frattempo anche la moglie si aggiunge agli altri personaggi, che rimangono chiusi nella stanza dall'uomo erbivoro, in preda alla rabbia. A questo punto una troupe televisiva, chiamata dal dottore, entra in scena per riprendere il primo pasto dell'uomo erbivoro e pubblicizzarlo al mondo intero.

L'assurdità della situazione s'intensifica nel momento in cui l'uomo inizia a consumare il proprio pasto, sapientemente assistito dalla troupe medica intenta a registrare con zelo ogni movimento al fine della ricerca.

---

<sup>38</sup> Nella revisione del 1974 le differenze sostanziali rispetto alla prima edizione riguardano qualche piccola aggiunta nell'ultima scena, e in generale piccoli cambiamenti, che lasciano inalterata la trama e l'organico dei personaggi.

I familiari ormai senza forze abbandonano l'idea di salvarlo e cercano di uscire, così come la troupe televisiva; ma la stanza è chiusa a chiave. Tutti i presenti diventano cavie del professore che in preda al successo dell'operazione, è alla ricerca della prossima cavia. All'improvviso l'uomo erbivoro scompare di scena e i personaggi si fiondano alla sua ricerca. La fidanzata del figlio indica un punto sul muro, il dottore con una pantofola prontamente lo schiaccia. Era un insetto. Le tende si chiudono mostrando i personaggi che fissano la macchia sulla parete.

*Midori-iru no sutokkingu* rappresenta un'opera importantissima, anticipatrice per molti aspetti della direzione teatrale che intraprende Abe con il suo studio. Il distacco dalle prime incarnazioni teatrali iniziali dove l'impegno sociale e politico era più marcato, con *Midori-iro no sutokkingu* e successivamente con il primo *Gaidobukku* si affaccia verso un teatro sempre più irrealista e allegorico, con molti punti in comune con il teatro dell'assurdo.

Il protagonista è ossessionato da calze e mutandine femminili, il suo feticismo è il tratto fondamentale che dà anche il titolo della commedia., collant femminili scintillanti e elastici ossessionano l'uomo, il quale nonostante la trasformazione in un essere erbivoro capace di digerire erba e carta rimane schiavo della sua perversione terrena. La commedia si apre con un palcoscenico illuminato solo al centro dove l'uomo è seduto, intorno a lui oggetti e lenzuoli bianchi che coprono i personaggi, che si rivelano un po' alla volta inserendosi nel dialogo con l'uomo. Sin dalla prima scena la pièce è estremamente scenografica e complessa, il modo in cui i personaggi vengono presentati allo spettatore non segue un filo logico e amplifica l'assurdità della trama stessa. Sul fondo del palco, un enorme pannello che ritrae un prato verde cattura l'attenzione del pubblico, inviando segnali premonitori sulla trama della commedia.<sup>39</sup>

La trama frammentaria e irrealistica catalizza l'attenzione del pubblico sui piccoli particolari sapientemente descritti secondo il gusto documentaristico tipico della poetica di Abe. Gli elementi scientifici e clinici relativi alla trasformazione dell'uomo in essere erbivoro sono forniti minuziosamente; l'intervento medico, la digestione erbivora dell'essere mutato, il piano iniziale del professore di creare una fattoria di termiti per risolvere il problema della fame nel mondo, sono tutti aspetti a cui Abe dedica una particolare attenzione, arricchendo la narrazione con calcoli

---

<sup>39</sup> Il pannello fu realizzato dalla figlia di Abe, Neri, che durante tutta la durata dello studio si dedicherà alla scenografia di gran parte delle rappresentazioni, così come ai costumi.

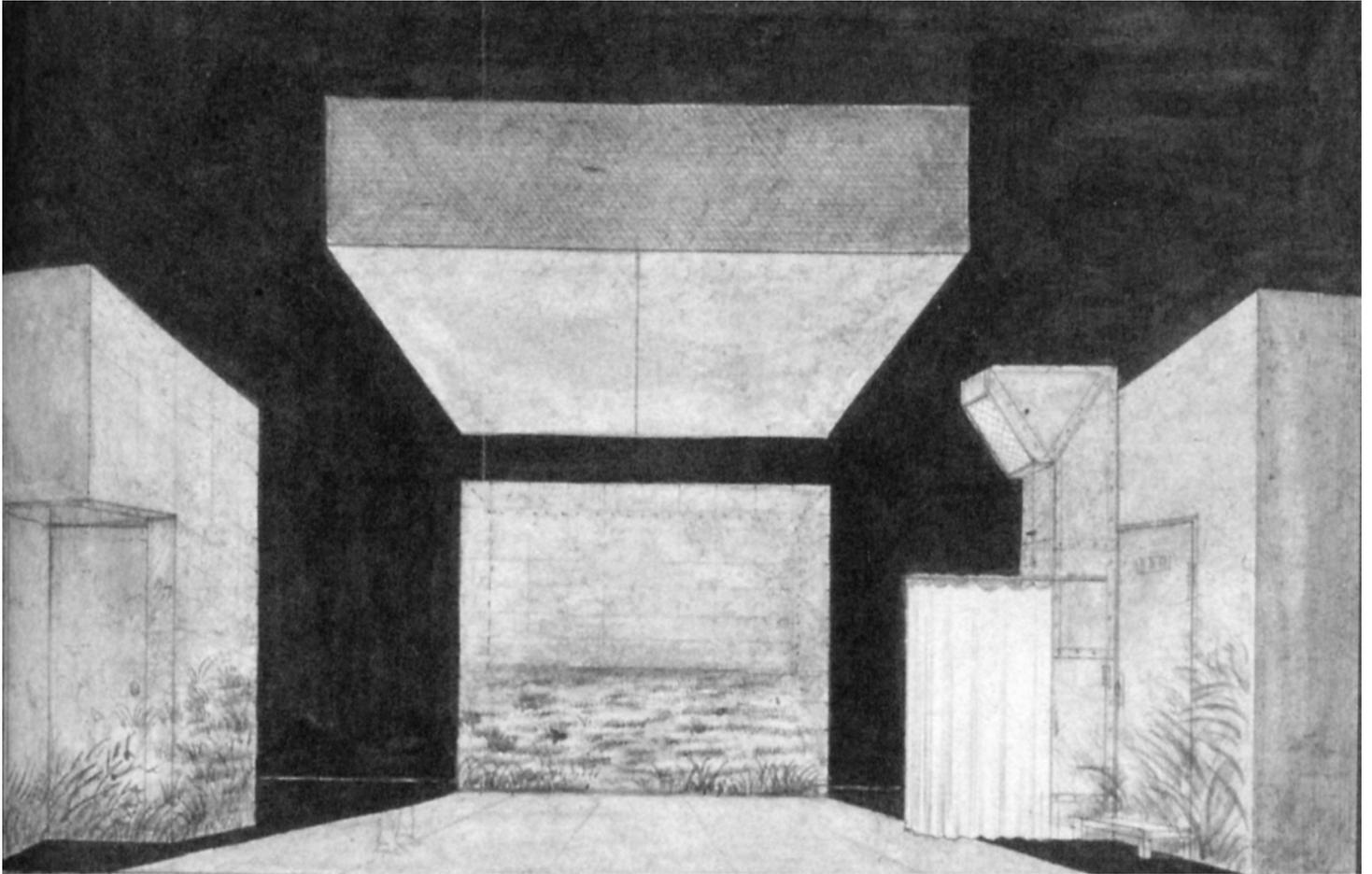


Figura 2.1 - La scenografia disegnata da Abe Machi per lo spettacolo *Midori iru no sutokkingu*. Sui vari pannelli si possono notare i motivi floreali voluti dallo stesso Abe.

numerici, nomi scientifici e percentuali. Il colpo di scena finale, lascia il pubblico sgomento e senza risposte, l'uomo erbivoro improvvisamente scomparso è mutato in una semplice mosca che viene schiacciata dal dottore con una pantofola o si tratta semplicemente di una pura coincidenza?

Ad amplificare il senso di smarrimento sono i rumori di fondo che accompagnano la trama, la digestione è un suono disturbante che viene effettuato su precisa indicazione di Abe riproducendo una cassetta a velocità minore e dal movimento nell'aria di carta stagnola. Il suono, i rumori, gli odori e il colore verde spingono il pubblico all'utilizzo di sensi altrimenti sopiti durante una normale rappresentazione teatrale, l'olfatto e l'udito sono tesi in cerca di informazioni utili alla comprensione. Immerso in questo ambiente dove l'essere umano è in preda alle proprie pazzie (il dottore) e alle proprie ossessioni (il feticismo del protagonista), affiancato da un palcoscenico arredato da oggetti anonimi e asettici che riportano alla mente l'arredamento di una sala operatoria, aggiunti alla deviata operazione a cui si sottopone il protagonista, l'atmosfera generale che ne deriva è soffocante e angosciante. Le vicende del protagonista da comune professore che per vergogna tenta il suicidio, a trasformazione in essere erbivoro vengono riprese da un'angolazione che ne ritrae i turbamenti emotivi e le sue ossessioni più recondite. Con questa commedia sui generis Abe inizia ad attingere a piene mani alla sfera inconscia del suo essere, il sogno era sempre stato per la sua produzione una fonte inesauribile di spunti e trasposizioni, ma è con *Midori iro no sutokkingu* che una sua commedia teatrale assume una struttura onirica. Spazio e tempo diventano relativi mentre l'azione scenica in connubio con l'atmosfera che rimanda ad un sogno ad occhi aperti assume il ruolo primario di narrazione.

*Le calze verdi*, anche se considerata una commedia che rientra nello schema classico del primo periodo dello studio (insieme alla riproposizione di *Yurei wa koko ni iru* e *Tomodachi*), anticipa quelle che poi saranno le opere più sperimentali dello studio come la serie *Gaidobukku*, *Il pesce finto*, *Il piccolo elefante è morto* e *Immagini di una mostra*.

Nello studio Abe, insieme agli attori e ai membri che partecipavano in maniera libera, si dedicava all'insegnamento delle sue tecniche in particolare applicate alla performance delle proprie pièces. È interessante vedere come le commedie stesse diventano una sorta di "Manuale di recitazione", come dice lo stesso titolo della

serie Gaidobukku, la cui performance era strettamente legata, quasi imprescindibilmente, alle tecniche teatrali insegnate e messe a punto da Abe.

Accanto all'idea dello spazio e tempo e del palco come luogo d'intersezione di quest'ultimi, Abe elabora un nuovo concetto che racchiude l'essenza della sua teoria teatrale, quella della "posizione neutrale". L'attore attraverso la posizione neutrale ha lo scopo di liberarsi da ogni schema fisico, comportamentale e mentale, ed il continuo alternarsi fra stati di concentrazione (definiti neutrali) e tensione riesce ad acquisire la capacità di esprimere il concetto di cambiamento/evoluzione e immedesimarsi nel ruolo prefissato. L'immedesimazione dell'attore nella scena è l'obiettivo finale di Abe, che vuole che gli attori non siano solamente delle semplici pedine.

Lui stesso nel saggio *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru*, (Il significato di possedere una posizione neutrale) argomenta: Sono io che ho pensato e coniato il concetto di "neutrale" applicato all'interpretazione teatrale e non necessariamente è da considerarsi qualcosa di comune. Per questo è facile arrivare a dei fraintendimenti. Continua poi spiegando attraverso quale metodo è possibile raggiungere la posizione neutra ovvero concentrarsi completamente su un unico suono e isolandolo dal resto.

Metaforicamente parlando la condizione di zero nella "posizione neutrale", probabilmente non è nient'altro che la neutralità dello zero stesso. Prendendo come punto di partenza la neutralità dello zero, sussistono infinite neutralità di cambiamento.<sup>40</sup>

La concentrazione dell'attore, come se stesse praticando una pratica meditativa, possibilmente seduto, si focalizza su di un suono continuo all'interno di una moltitudine di suoni, cercando di eliminarli uno ad uno, fino a raggiungere la condizione "neutrale" richiesta. Questa è considerato il momento di "postura neutrale". L'attore poi, repentinamente, dallo stato di rilassamento deve passare a quello di tensione, creando nella propria testa un'immagine forte che risvegli la propria mente e il proprio corpo. Il passaggio tra tensione e calma permette l'immedesimazione totale dell'attore, capace di interpretare al meglio (sia con il proprio corpo che con la propria mente) il ruolo. Lo stato neutrale in cui l'attore deve calarsi non deve essere inteso come rilassamento dei sensi, altamente

---

<sup>40</sup> Abe KŌBŌ, *Futatabi Nikutai Hyōgen ni okeru*, in AKZ, v. 24, pp. 146-147.

pericoloso per l'attore perché ne offusca la capacità espressiva, ma piuttosto come uno stato di concentrazione elevato in cui la consapevolezza della propria fisicità è superiore.

Abe continua riguardo a questo aspetto: “Immaginatevi di ritrovarvi nella situazione che segue. Prima che si apra il sipario si odono due campanelli. La platea piomba nell'ombra e un misto di sospetto e aspettativa assale il pubblico mentre il palco è avvolto da un silenzio misterioso. Una luce ambigua illumina scialbamente il palco vuoto. Al centro vi è una sedia che di particolare non ha neanche il legno di cui è fatta. Un attore è seduto in solitudine. Il tempo scorre. In questo lasso di tempo non è possibile distinguere se siano passati uno o dieci secondi. L'attore è muto e immobile. E senza neanche muovere un muscolo continua a rimanere seduto”.<sup>41</sup> La posizione neutrale dell'attore porta il pubblico alla perdita di concezione temporale come dice lui stesso, il lasso di tempo in questione può essere percepito in maniera differente rispetto alla vera durata. Inoltre la percezione temporale può essere diversa fra un condannato a morte prima della sua condanna, che Abe afferma si trova infatti in una posizione neutrale, e il suo osservatore che sbircia la scena attraverso un foro, riuscendo ad attirare la sua attenzione proprio perchè in questo stato neutrale.

Abe prosegue l'allegoria fra condannato a morte e l'osservatore, trasportando il concetto alla rappresentazione scenica sul palco tra spettatore e pubblico; il problema che interessa veramente Abe “non è la bravura o non bravura dell'attore, ma il profondo divario tra l'attore e il condannato a morte. [...] Ciò che è importante per l'attore non è la capacità di recitare, ma la sua capacità di esistere, definita *sonzaijyutsu*. La forza che si sprigiona dal silenzio tra una parola e l'altra è ciò che colpisce l'attore e gli fa provare qualcosa piuttosto che la parola appena detta. Il non dire è ciò su cui l'attore deve riuscire al meglio ad esprimere attraverso la sua presenza, la sua fisicità e la sua “fisiologicità”. Abe conclude il suo saggio affermando di come la posizione neutrale si tratta di una condizione basilare che si regge sulla semplice presenza o esistenza.

L'espressività è la forza trainante della performance, che unita al largo utilizzo di suoni, rumori e situazioni assurde popolate da personaggi altrettanto bizzarri, lasciano lo spettatore ammaliato dalla forza narrante delle pièce rappresentate dallo

---

<sup>41</sup> Abe KŌBŌ, *Futatabi Nikutai Hyōgen ni okeru*, in AKZ, v. 24, pp. 146-147.

Studio. Il percorso di crescita e di allenamento porta l'attore alla consapevolezza di essere un corpo che ha la capacità di estendere le sensazioni direttamente allo spettatore, attraverso la propria espressività fatta di azione e non-azione, parola e silenzio. Durante la preparazione della rappresentazione di *Midori-iru no stokkingu* che avvenne per la prima volta nel novembre del 1974 al Kinokuya Hall, Abe dirige le prove dicendo: "Non confondete l'interpretazione con l'espressione. Dovete essere capaci di distinguere la situazione immaginaria dell'uomo erbivoro, da un'immagine che voi non avete mai visto, ad un sogno che avete visto. Affrontate positivamente le immagini e evitate interpretazioni artificiose. Anche se fate finta di avere visto qualcosa, le cose che non avete visto rimangono le cose che non avete visto"<sup>42</sup>

Il non aver esperito una determinata situazione è per l'attore il punto di partenza per preparare un ruolo, che lo spinge a fare affidamento alla sfera immaginaria della propria mente, alla capacità di attingere al sogno come matrice creativa. "L'attore non è colui che vede il sogno, ma deve essere colui attraverso il quale il sogno è visto"<sup>43</sup>. L'attore deve mirare alla creazione di una "realtà artificiale" che esiste proprio al di là della "vera" realtà, perché il sogno per Abe non vuol dire qualcosa che non sia reale, ma essendo stato esperito, seppur durante il sonno, ha la stessa valenza della realtà stessa, infatti "Lo stimolo fisiologico del sonno (ad esempio un pigiama stretto, il caldo o il freddo) influenza il sogno e, per questo, l'immagine scaturita dai sogni essendo fisiologica può essere considerata reale."<sup>44</sup> Nel concetto di "postura neutrale" è possibile tracciare la principale differenza di concezione teatrale fra Abe e Senda Koreya che considerava la pratica di recitazione strettamente connessa alla concentrazione mentale, psicologica dell'attore; al contrario Abe sposta tutta l'importanza sulla "fisiologicità" dell'attore, sul suo corpo e la sua estensione sul palco. Non è comunque da escludere la sfera psicologica nella formazione di Abe, ma piuttosto da considerarsi come un passaggio successivo alla fisiologia. Infatti la capacità di concentrarsi sulla "postura neutrale" ha un effetto benefico sulla sfera psicologica dell'attore, che ne giova dunque sia dal punto di vista spirituale che fisico. Accanto alla tecnica "neutrale" e introspettiva dell'attore, Abe espande la sua teoria teatrale all'esercizio di gruppo,

---

<sup>42</sup> Abe KŌBŌ, *Futatabi Nikutai Hyōgen ni okeru*, in AKZ, v. 24, pp. 146-157.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

volto a mettere in relazione i vari attori tra loro e a creare la fiducia necessaria per una buona interpretazione. L'esercizio, letteralmente chiamato "*gomu ningen*", l'uomo di gomma, va ad inserirsi e ad affiancarsi al concetto di "neutralità", ponendo l'attore in una serie di situazioni che hanno l'obiettivo di espandere la sua capacità espressiva e di movimento. Abe, lavorando a contatto con i membri dello studio che poi diventano i personaggi delle sue commedie, vuole allenare la capacità di immaginazione del singolo e renderlo capace di trasmettere informazioni al pubblico. A questo proposito il gioco dell'uomo di gomma, così viene definito da Abe, è un allenamento di coppia dove due attori a intervalli regolari occupano il ruolo di *shihai suru mono*, il controllore, e il ruolo di *shihai sareru mono*, il controllato. Basando il loro rapporto sul cambiamento posturale ed espressivo, quindi fisico, i due attori devono essere capaci di cambiare anche il ruolo che viene ricoperto a propria volta dal singolo attore sul palco. Il cambiamento espressivo e posturale, per Abe, ha una ripercussione psicologica diretta sugli attori, che sono quindi in relazione tra di loro sul palcoscenico. I due partecipanti assumono tra di loro il ruolo di *Kata shihai* e *Kimochi shihai*, dove *Kata shihai* è il "controllo convenzionale", immaginato dal controllore che proietta nella testa un episodio già visto e cerca di imitarlo, mentre *Kimochi shihai*, "controllo emozionale", provato dal controllato che si lascia influenzare dal partner. A questo primo postulato Abe elabora un secondo esercizio, che si basa sulla consapevolezza degli attori relativa alla "relazione prestabilita tra due fattori A e B. Dove  $A + B = K$  e K rappresenta un numero costante. In altre parole, se A diventa più grande, B diminuisce complementariamente e al contrario, se B diventa più grande, A diminuisce. Tuttavia questa relazione, senza presentare completamente tratti psicologici, deve concentrare l'attenzione sugli attori."<sup>45</sup>

Come un'altalena basculante, i corpi dei due attori, intesi come unità complementari, cambiando postura, espandendo e ritraendo il proprio corpo proprio come un uomo di gomma, arrivano alla consapevolezza spaziale e fisica del proprio corpo in relazione al palcoscenico e in relazione al pubblico. L'oscillazione posturale deve essere recepita con simultaneità e coralità da entrambi i partecipanti, che dovranno necessariamente avere completo controllo sui propri movimenti ancora prima di relazionarsi con il compagno.

---

<sup>45</sup> Abe KŌBŌ, *Gomu ningen no koto nado*, in ABZ, v..23, pp. 232.



Figura 2.2 – Attori dello studio durante un esercizio dell'uomo di gomma.

Gli esercizi e le situazioni che Abe propone di volta in volta sono molteplici e variegati, ma si basano sempre sul teorizzato assioma  $A + B = K$ , tenendo sempre presente la complementarità e l'estensione della propria interpretazione. Ad esempio in un classico esercizio dell'uomo di gomma i due attori una volta dovranno curvare il corpo l'uno verso l'altro, ritraendosi e estendendosi a vicenda, un'altra volta dovranno allontanarsi e avvicinarsi l'un l'altro come se il proprio naso stesse uscendo dal proprio viso. Durante la ripetizione di questi esercizi, da una parte i riflessi muscolari e cognitivi diventano più fluidi ma “è necessario prestare continua attenzione alla relazione che si ha con il proprio compagno”<sup>46</sup>, afferma Abe spiegando ulteriormente l'esercizio. È necessario concentrarsi sull'elasticità, fatta di estensione e contrazione, della superficie del corpo, concetto espresso con il termine *Taihyōmen*, attraverso le quali è possibile percepire le manifestazioni fisiologiche di, ad esempio, fiducia e sfiducia<sup>47</sup>. Accanto a questi due esercizi, Abe inserisce un'ulteriore pratica, chiamata dell' “osservazione delle fotografie”, che rappresenta l'applicazione dei due esercizi precedenti. In uno scatolone sono poste delle fotografie che gli attori, uno alla volta devono osservare attraverso un foro, per poi descriverle al proprio compagno<sup>48</sup>. Una sorta di “indovina l'oggetto”, applicato però alla pratica performativa. In questo modo gli attori sono costretti ad allenare quello che Abe definisce la “capacità di osservazione” e la “capacità di espressione”. La comunicazione fra i due attori può avvenire solamente se entrambi sono completamente concentrati e “neutrali”.

La tecnica della neutralità insieme alle pratiche del gioco dell'uomo di gomma fondano le basi tecniche e teoriche dell'insegnamento teatrale che Abe porta avanti nei 7 anni della durata dello Studio.

Negli anni della direzione dello studio si dedica a due differenti tipologie di produzione, la prima consiste nella riscrittura di opere teatrali già pubblicate, con conseguenti adattamenti e riformulazioni tecniche plasmate sulla nuova troupe dello studio; tra queste opere troviamo infatti *Doreigari*<sup>49</sup>, *Tomodachi*, *Midori-iru no sutokkingu*, e *Yūrei wa koko ni iru* e una seconda, quello più avanguardistica e

<sup>46</sup> Abe KŌBŌ, *Gomu ningen no koto nado*, in ABZ, v..23, pp. 232.

<sup>47</sup> Timothy ILES, *Abe Kōbō: an exploration of his prose, drama and theatre*, Fucecchio, 2000. ., p. 175.

<sup>48</sup> Abe KŌBŌ, *Shashin nozoki*, in AKZ, v. 24, p. 421.

<sup>49</sup> Fra tutte le pièce riproposte nel periodo dello Studio rappresenta la più vecchia, pubblicata originariamente nel 1955 e riproposta nel 1975 con il nuovo titolo *Uē – Shin Doreigari*.

innovativa di pièce scritte ex-novo modellate sulle nuove esigenze teatrali sempre più astratte e oniriche. Di quest'ultime filone fanno parte *Ai no megane wa iro garasu*, *Nise sakana*, la serie intitolata *Gaidobukku* costituita da 4 pièce separate e la serie *Imēji no Tenrankai* anche questa formata da 3 pièce a sé stanti. Escluso da questo raggruppamento è la pièce *Bō ni natta otoko* del 1969 che rappresenta un'opera spartiacque nella carriera di Abe, che da teatro aderente (seppur in parte) ai canoni dello *Shingeki*, si affaccia verso la sua dimensione sempre più immaginaria di sogni e

La molteplicità d'idee e esercizi che Abe sottopone ai suoi attori lo porta nel 1971 a elaborare la sua prima produzione che diventerà la più rappresentativa dello studio: *Gaidobukku I*. Partendo da un esercizio dell'uomo di gomma dà vita ad un'intera produzione teatrale che diventerà l'unico formato teatrale che a partire dal 1976 Abe produrrà e dirigerà nel suo Studio.

Nel giugno del 1973 Abe scrive a proposito della nascita del titolo *Gaidobukku* e della sua derivazione dall'esercizio dell'uomo di gomma già sperimentato con la sua troupe:

Il titolo *Gaidobukku*, in verità, non serve a indicare il contenuto della pièce, piuttosto l'ho usato così com'è, partendo da un metodo di allenamento. Gli attori, scambiandosi rispettivamente il manuale in cui è indicata la situazione specifica, attraverso l'improvvisazione di quella situazione, scoprono basandosi sull'esperienza il legame con il compagno. L'attore A e B, basando il dialogo sull'improvvisazione fornisco un'interpretazione di natura completamente diversa , [...] In questo modo il rapporto tra i due diventa sempre più teso. Partendo da questa tensione, gli attori non possono, anche se contro il loro volere, entrare nell'ottica neutrale. Non si tratta solamente di una neutralità fisica, ma anche nel dominio delle parole, il controllo emozionale soggettivo finisce di sgretolarsi.<sup>50</sup>

*Gaidobukku*, inteso come un vero e proprio “manuale” di scena, è un dramma altamente sperimentale dove tre personaggi chiamati solamente A, B e C si trovano rinchiusi in una stanza-scatola completamente bianca, senza porte né finestre, senza possibilità di valicare questi muri e quindi di comunicare con il mondo esterno. La produzione si basa interamente sul rapporto fra l'ambiente chiuso della scatola in cui gli attori si trovano circoscritti, e l'esterno, dove un flusso di immagini

---

<sup>50</sup> Abe KŌBŌ, *Shashin nozoki*, in AKZ, v. 24, p. 422.

altamente oniriche si presentano ad intervalli ai personaggi. Derivato direttamente dall'esercizio in cui l'attore doveva spiare una fotografia attraverso un piccolo foro per poi cercare di riprodurre con la propria interpretazione la situazione appena osservata agli altri attori presenti, i tre personaggi con l'ausilio di un trapano praticano dei fori attraverso il muro per poter spiare la moltitudine di immagini che gli si presentano. I muri sono vivi e pulsanti, infatti dopo solo pochi secondi i buchi effettuati dai personaggi si richiudono rapidamente impedendogli di osservare con attenzione la scena al di là della scatola. Mentre A e C scrutano intermittenemente attraverso i fori, descrivono al pubblico le immagini e le scene che osservano, lasciando gli spettatori completamente disorientati in un turbinio di sensazioni. Le immagini sono molteplici e ognuna ha l'obiettivo di colpire lo spettatore e allo stesso tempo gli attori, che sembrano anche loro completamente persi sul palco. Un oggetto simile ad un cadavere, una famiglia rinchiusa in un seminterrato che posa per un ritratto e una desolata pianura sono solo alcune di queste immagini. Sia pubblico che attori sembrano in attesa di un qualsiasi indizio che gli suggerisca come procedere fino a quando il personaggio A inizia a leggere quello che sembra l'unico appiglio, il "manuale" stesso. Tuttavia, le parole oracolari che vengono proclamate ad alta voce non fanno che aumentare il senso di smarrimento del pubblico che, più di quanto non sia mai accaduto nelle commedie di Abe, si ritrova senza appiglio né indizi, completamente immerso nel mondo immaginario creato dall'autore. Per tutto lo svolgimento del dramma A enuncia ad alta voce i versi presenti all'interno del "manuale" con l'obiettivo di guidare B e C.

Viaggiatori

che venite da lontano

Avete errato fino alla fine del dolore.

Guardate!

Anche se ci si osserva intorno sembra non ci siano vie d'uscita.

Circondati da muri senza finestre.

È questo un sogno?

Quando inizio a muovermi per esaminare la stanza con più attenzione, la polvere che si è accumulata come neve si rimescola e mi fa tossire.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Abe KŌBŌ, Gaidobukku, in AKZ, v.24, p. 56.

L'impossibilità di valicare i limiti, afferma A, deve spingerli a viaggiare all'interno dei confini del muro, che gli permetterà di raggiungere "la fine" in questo caso definita come il polo nord. Le battute che si scambiano i personaggi sembrano improvvisate, spontanee e congelate nel tempo immobile della stanza-scatola. A proclama un breve poema sulle stagioni per accompagnare una partita di tennis, la pallina gialla rimane immobile in aria, la musica cambia ritmo enfatizzando la stasi scenica. A inizia a proclamare l'ultimo verso del "manuale" e la pallina cade nel palmo di B.

Chi sei? Chi sono io?  
nella stanza senza porte  
anche oggi  
un uomo senza testa s'impiccherà.<sup>52</sup>

Con quest'ultima scena il sipario si chiude di fronte allo spettatore che rimane appeso fra sogno e smarrimento. Lo spettatore non riesce a codificare la performance sulla base di segnali convenzionali, in modo coerente o facendo affidamento ad un contesto convenzionale (come può invece avvenire in una commedia dove il background storico è ben delineato così come la descrizione dei personaggi), che in questo caso risulta completamente assente.

La carica sperimentale e innovativa della serie *Gaidobukku* traduce la voglia di Abe di estendere i limiti performativi della dimensione teatrale, in questo caso altamente prossemica. Nel novembre del 1971, quando Abe non aveva ancora avviato lo studio e fondato la sua troupe, si affida alla compagnia Kinokuya kōen per mettere in scena il suo dramma al Kinokuya Hall di Tokyo.

La serie *Gaidobukku* continua nel 1976, anno in cui mette in scena il secondo episodio intitolato *Annainin* (La Guida), scritto, diretto e rappresentato al teatro Seibu di Tokyo. Come già accennato in precedenza dal 1976 Abe si dedica solo alla scrittura e rappresentazione di drammi basati sul format del primo *Gaidobukku*, da cui deriva anche la serie *Imeji no tenrankai* (La mostra delle immagini). Nel 1977 Abe dirige il terzo episodio di *Gaidobukku* intitolato *Suichū toshi* (La città sommersa) e nell'anno successivo l'ultima produzione della tetralogia intitolata *S. Karumashi no hanzai* (Il crimine del signor S. Karma).

---

<sup>52</sup> Abe KŌBŌ, *Shashin nozoki*, in AKZ, v. 24, p. 423.

L'abbandono di un teatro lineare in favore di uno più sperimentale portò anche pareri discordanti riguardo alla direzione intrapresa da Abe. Il critico letterario Takeo Okuno definisce il suo teatro di matrice "autocratica", e le commedie "non necessariamente da considerare un successo"<sup>53</sup>. Se da una parte la difficoltà di contestualizzare una modalità di teatro nuova incontrò un pubblico restio ad accettare la carica sperimentale delle sue commedie, dall'altra Abe continuò a portare avanti il suo progetto, cosciente della forza emotiva che le sue rappresentazioni sprigionavano davanti agli occhi stupiti del pubblico.

Prima della completa dedizione alla serie *Gaidobukku* e *Imeji no tenrankai*, nel 1973 Abe presenta allo Studio la pièce *Nise sakana* (Il pesce finto), che contiene una novità sostanziale per lo Studio: la traduzione della commedia "Il calapranzi" di Harold Pinter, tradotta dallo stesso Abe. *Nise sakana* è un'opera composta da tre atti unici, il primo atto contiene la traduzione de *Il calapranzi*, il secondo ripropone la rivisitazione di *Kaban* (La valigia) già presente nella pièce *Bō ni natta otoko* del 1967 e l'ultimo atto della pièce che conferisce il nome all'intera raccolta, *Nise sakana*.

I motivi per cui Abe identifica diversi punti di tangenza fra la sua poetica teatrale e quella di Pinter sono riconducibili a diversi fattori comuni, ad esempio l'essenzialità della scenografia, la frammentazione dei dialoghi, la continua tensione derivata dal silenzio che intercorre tra i due personaggi, la concezione sospesa e non lineare del tempo e la sottile comicità derivata dall'assurda atmosfera in cui i protagonisti si ritrovano. La comunicazione verbale risulta subordinata al silenzio che si interpone fra una parola e l'altra, costringendo l'attore ad attingere a tutta la propria capacità espressiva per la messa in scena della pièce. Per Abe le commedie di Pinter "erano quelle che richiedevano lo sforzo maggiore da parte degli attori" in cui "è difficile separare silenzio e non-silenzio"<sup>54</sup>.

Il tempo scenico non è lineare, ma piuttosto un tempo circolare, dovuto alla frammentazione del dialogo e alla scenografia scarna ed essenziale, dalla quale non era possibile estrapolare nessun indizio aggiuntivo. Abe trova nella commedia di Pinter un'occasione per applicare e far crescere le capacità espressive dell'attore

---

<sup>53</sup> Okuno TAKEO, *Mishima Yukio to Abe Kōbō no gekijō*, Kokubungaku kaishaku to kanshō, 3, 1974, pp. 6-14.

<sup>54</sup> Nancy S. HARDIN, e Abe KŌBŌ, *An Interview with Abé Kōbō*. Contemporary Literature 15, 1974, p. 446.

basate sulla tecnica della neutralità e sull'espressività ed estensione del corpo nello spazio come mezzo di interpretazione corretta. Il 1973 è anche l'anno in cui Abe pubblica il romanzo *Hako otoko* (l'uomo scatola), approfondendo ulteriormente il concetto di "vedere" ed "essere visto", che trova riscontro anche nel teatro di Pinter. Abe aggiunge come "in una commedia convenzionale l'attore è colui che viene osservato. Ma ora nelle commedie di Pinter l'attore non può interpretarle nella maniera convenzionale, solo essendo osservato."<sup>55</sup>

Accanto alla traduzione di Pinter e alla riscrittura di *Kaban* (La valigia), *Nise sakana* si pone come l'ultimo atto ma anche il più rappresentativo. Parole e silenzio, musica e danza vorticano sul palco dove un personaggio sogna di diventare un pesce, il sogno si concretizza e l'uomo muore intrappolato nel proprio sogno. I personaggi fluttuano sul palco, enfatizzando l'ambientazione sottomarina, il ritmo è scandito da melodie stridule e le luci colorate illuminano la scena. Il palcoscenico è affollato da creature marine e insetti, rumorosi e maleodoranti come la spazzatura da cui provengono. La coreografia scenica ricostruisce al meglio la visione di un sogno. Il protagonista immerso in un sonno profondo sogna così forte da non riuscire a svegliarsi più, rimanendo prigioniero del proprio reame onirico. Più che il dialogo, è la comunicazione non-verbale, composta da segni movimenti e mimesi che colpisce lo spettatore, immerso anche lui nel mondo onirico sottomarino. L'uomo trasformato in pesce implora i personaggi sottomarini di svegliarlo e liberarlo da quel sogno che presto si trasformerà in un incubo fino a condurlo alla morte.

La scenografia di *Nise sakana* riprende uno degli elementi scenici più interessanti e rappresentativi della scenografia elaborata nel periodo dello studio, il lenzuolo bianco utilizzato come schermo, fondale e separè in cui gli attori si rotolano, si aggrovigliavano, fino a perdere completamente il senso dell'orientamento.<sup>56</sup> Ne *Il pesce finto* Abe utilizza il lenzuolo per riprodurre il fondale marino, fluttuante e in continuo movimento come unico sfondo scenico. Successivamente a *Il pesce finto*, in particolare nella produzione *La mostra delle immagini* il lenzuolo bianco diventa l'unico elemento scenico, enorme, una tela bianca su cui gli attori dipingono con i propri movimenti.

---

<sup>55</sup> Nancy S. HARDIN, e Abe KŌBŌ, *An Interview with Abé Kōbō*. Contemporary Literature 15, 1974, p. 446.

<sup>56</sup> Gianluca COCI, *La terza via del nuovo teatro*, Kervan, 1, 2005, p. 24.



Figura 2.3 – Dettaglio sull'utilizzo del lenzuolo bianco durante lo spettacolo *Kōzo wa shinda: Imōji no tenrankai*.

Il training escogitato da Abe era sempre diverso e cambiava in base agli impegni dello studio, la maggior parte degli esercizi basati sull'uomo di gomma e della concentrazione sulla neutralità erano spesso preceduti da una sessione di esercizi a corpo libero per prendere confidenza con il proprio corpo. L'approccio fisiologico enfatizzato da Abe porta l'attore a diventare il protagonista della scena e della rappresentazione teatrale, mettendo in secondo piano il ruolo registico e scenografico.

La prima fase di vita dello Studio, dal 1973 al 1975, è caratterizzata da un periodo di rodaggio e riscrittura. L'innovativo sistema di training dell'attore, ancora in fase di definizione, cresce e si plasma insieme alla troupe che viene seguita regolarmente da Abe giornalmente.

Come accennato in precedenza, la scenografia, spesso curata dalla figlia Neri, diventa via via più essenziale, fino a ridursi quasi a nulla, un semplice largo lenzuolo bianco. Il fenomeno d'impoverimento scenico procede di pari passo con l'importanza che Abe assegna alla fisiologia, al corpo come protagonista della scena.

In modo da dare più spazio all'interpretazione dell'attore la scena è gradualmente spogliata di elementi non necessari alla performance, allo stesso modo anche il copione diventa sempre meno definito fino ad essere nullo, sostituito solo dall'improvvisazione degli attori. Questo non deve far pensare che Abe lasciasse la rappresentazione delle sue commedie al caso, al contrario, la preparazione era serratissima e stancante. L'assenza di elementi di "disturbo" sul palco e l'importanza data al movimento e non ad un copione statico da imparare a memoria, costringeva l'attore a concentrarsi solo ed esclusivamente sulla propria interpretazione e sul suo contatto con il pubblico.

La tendenza di Abe a semplificare gradualmente la scenografia è palesemente visibile nelle riproposizioni dello Studio della pièce *Ecco, il fantasma è qui*. La prima rappresentazione del 1958, sotto direzione di Senda Koreya e la riproposizione del 1970 poco prima della formazione dello Studio erano un tripudio di suoni, danze, canti e elementi scenografici che rendevano l'opera particolarmente attraente allo sguardo e all'udito. La scenografia era composta da numerosi ombrelli in continuo movimento, balli complessi accompagnati da una banda di ottoni che scandiva ritmicamente e musicalmente lo svolgersi dell'azione sul palco. Nel momento in cui Abe ripropone la commedia allo studio nel 1975,

tutti questi elementi scenografici scompaiono, i costumi ridotti a una semplice tuta da lavoro e i personaggi si trovano per tutta la durata della pièce sul palco senza mai lasciarlo, avanzando e interpretando la propria parte.<sup>57</sup>

Accanto alla semplificazione scenica è da sottolineare la crescente importanza che Abe attribuisce alla sfera uditiva delle sue performance. A partire del secondo capitolo di *Gaidobukku - Anainin* (Guidebook - La guida), Abe inizia a scrivere e a comporre la musica per i propri lavori direttamente sul suo sintetizzatore elettronico Moog. Rumori, mugugni, fruscii e suoni di natura surreale si alternano nelle sue pièce; in *Le calze verdi*, la digestione dell'uomo erbivoro è rumorosa e imbarazzante. In *Kaban*, (La Valigia), la valigia emette mormorii e mugugni e in *Nise sakana* all'apertura del sipario sette creature marine emettono un suono simile ad un ovattato battito cardiaco. Con l'introduzione di suoni elettronici tipici dei sintetizzatori Abe infrange una nuova barriera acustica capace di enfatizzare e di accompagnare le scene irreali e oniriche come nessun'altro strumento musicale avrebbe potuto fare. Gli arrangiamenti erano di varia natura e passavano da frammenti di famose melodie a semplici suoni metallici e meccanici. Il ruolo della musica non si limita a semplice colonna sonora, ma partecipa attivamente alla rappresentazione scenica. Lo stesso Abe spiega come il suo obiettivo principale non è quello di utilizzare musica per enfatizzare una determinata situazione, ma piuttosto di utilizzare il suono, così come può avvenire con altri elementi scenici come la luce o la scenografia, per guidare sentimentalmente il pubblico.<sup>58</sup>

Il mondo teatrale che Abe delinea è un tripudio di fisicità e attenzione maniacale al dialogo e allo scambio di informazioni tra attori e pubblico. Personaggi fantastici come insetti mutanti, valige parlanti, fantasmi e esseri provenienti dall'inferno popolano i mondi creati da Abe Kōbō trasformando l'assurdo in semplice realtà.

La matrice critica caratteristica del primo periodo di produzione teatrale risultava essere in linea con il pensiero politico e ideologico legato al gruppo dello *shingeki*, dove il dramma doveva essere l'espressione della modernità giapponese, della capacità della nazione di creare un proprio percorso indipendente e autoctono con influenza occidentale. Risulta quindi naturale l'evoluzione fortemente allegorica intrapresa dalle sue commedie nel secondo periodo teatrale dello studio, dove Abe

---

<sup>57</sup> Gianluca COCI, *La terza via del nuovo teatro*, Kervan, 1, 2005, p. 25.

<sup>58</sup> Abe KOBŌ, *Engeki anarogu kankaku*, in AKZ, v. 26, p. 399.

si interessa più a esplorare gli angusti spazi tra l'immaginario e il reale, quasi a voler ricreare la struttura tipica del sogno, ricreando situazioni tipiche del nostro subconscio, in bilico tra sonno e realtà.

## L'UOMO CHE DIVENTO' UN BASTONE

Dramma in tre atti

La capacità di Abe di narrare storie in bilico tra realtà e immaginazione non ha bisogno di ulteriori spiegazioni; elementi realistici, concreti e dettagliati si fondono con personaggi fittizi, fino a raggiungere un equilibrio armonico e mai soverchiante. Una coppia di emissari dell'inferno sulla terra per un'indagine, un bastone parlante, un pugile e due amiche sono i personaggi che gravitano intorno alle vicende narrate dalle tre pièce che compongono l'opera, intitolata *Bō ni natta otoko* (L'uomo che diventò un bastone). L'opera prende il nome dall'omonima commedia, presentata per la prima volta nel 1967, che a sua volta derivata da un racconto breve pubblicato nel 1955 con titolo *Bō* (Il bastone). Di questo breve racconto Abe riprende la trama e parte dei personaggi, trasformandolo in un'opera teatrale. La prima pièce della raccolta, *Kaban* (La valigia), fu pubblicata nel 1969 e in seguito rivista e inserita nella raccolta *Nise sakana* (Il pesce finto). La seconda pièce invece, intitolata *Toki no gake* (Il precipizio del tempo)<sup>59</sup>, fu pubblicata nello stesso anno e inserita solo ed esclusivamente in questa raccolta.

Proprio nella postfazione de *L'uomo divenuto bastone* pubblicato nel 1969 Abe racconta e spiega come le tre pièce abbiano acquisito significato solo dopo essere state unite, raggiungendo una completezza implicita ancora prima della loro stesura, nonostante la distanza di dodici anni che ne separa la scrittura. La postfazione all'opera rappresenta di fatti l'unico indizio che Abe fornisce sulla nascita e sul processo creativo che si cela dietro *L'uomo che diventò un bastone*. Abe scrive a tal proposito:

È fondamentale che l'uomo che interpreta la valigia nella prima scena, il pugile nella seconda e il bastone nella terza siano lo stesso attore.

L'attore che interpreterà queste tre parti avrà il ruolo di una catena, unendo organicamente le tre scene, che a prima vista possono sembrare scollegate tra di loro, e portare quindi alla luce il tema conduttore. Ad esempio, è anche possibile dando alle scene questo sottotitolo, Nascita, processo e morte.

---

<sup>59</sup> *Toki no gake* divenne nel 1971 anche un cortometraggio indipendente prodotto da Abe, dalla durata di 31 minuti girata su pellicola 16 millimetri. Anche in questo cortometraggio il ruolo del pugile è ricoperto da Hisashi Igawa.

Sarebbe una bugia dire che io abbia scritto pianificatamene queste tre scene volendole riunire in un'unica opera sin dal principio. A parte questo, dalla scrittura di una scena e l'altra sono trascorsi molti anni: *L'uomo che diventò un bastone* è stato scritto dodici anni fa, *Il precipizio del tempo* cinque anni fa e *La valigia* l'anno precedente; per di più, l'ordine con cui vengono presentate sul palco sono esattamente il contrario di quello in cui sono state scritte.

Tuttavia, è molto probabile che unirle in questo modo si sia trattato solamente di un caso.

Improvvisamente, da una fitta nebbia, una grande forma è sorta e dal momento in cui me ne resi conto, le tre parti erano ormai diventate una sola opera, e senza esitare neanche un secondo, l'ho accettata così com'è, come una cosa perfettamente naturale. Ora, pensare che in principio queste tre scene non fossero state una sola opera è quasi impossibile.

Per uno scrittore, pensare che il proprio obiettivo fosse già stato deciso dodici anni prima non è una cosa piacevole. [...] Non penso che io sia intrappolato all'interno di un percorso fatalista in uno stadio senza uscite. Nella performance è necessario dare importanza allo stile piuttosto che alle parole.<sup>60</sup>

*L'uomo che diventò un bastone* rappresenta un punto di svolta nella poetica di Abe, che trova nella sua messa in scena, nel 1969 al Kinokuya Hal di Tokyo, lo stimolo necessario a intraprendere la direzione autonoma e con essa la fondazione dello Studio e della sua troupe.

La raccolta *Bō ni natta otoko* si caratterizza per la sua alta carica onirica e alla trama frammentata e tendente al nonsense. Le tre scene furono poi in seguito sottotitolate con i nomi di *nascita*, *processo* e *morte*, proprio per sottolineare la loro organicità, in un processo evolutivo e il fil rouge che le collega.

Secondo le intenzioni di Abe, l'opera teatrale deve rendere il pubblico intellettualmente ed eticamente attivo, trasportandolo verso un'esperienza catartica scaturita dalla performance degli attori. In opposizione alla visione realistica e documentaristica portata avanti dalla letteratura nipponica degli anni cinquanta e sessanta, Abe intraprende una direzione diametralmente opposta, attingendo al regno onirico dei propri sogni. In questo modo la finzione prende il sopravvento sulla realtà, la quale è completamente assoggettata alla fiction.

---

<sup>60</sup> Abe KŌBŌ, *Goki – Bō ni natta otoko*, in AKZ, v. 22, 1999, Tōkyō, Shinchōsha, pp. 398-399.

È proprio con la raccolta *Bō ni natta otoko* che Abe proietta il suo teatro in una dimensione sempre più concettuale, di nicchia, allontanandosi ulteriormente dai canoni del suo periodo. La raccolta è influenzata particolarmente dal romanzo *Mikkai*, *L'incontro segreto*, pubblicato nel 1977; il romanzo narra di una distopia urbana, un sogno ad occhi aperti, dove un uomo si ritrova a cercare sua moglie nel “reame dei dispersi”, ma prima di trovarla dovrà necessariamente trovare se stesso. In un ospedale-labirinto popolato da creature disturbanti che assumono forme falliche e multiformi, il lettore si smarrisce insieme al protagonista sulla strada allegorica della ricerca della propria persona.

Abe con questo romanzo vuole scrivere una guida per un viaggio all'inferno, dove al contrario del mondo terreno, amore e intenti omicidi sono fusi in un unico nucleo.<sup>61</sup>

Come nel romanzo, anche nella controparte teatrale Abe vuole prendere il pubblico per mano e immergerlo in situazioni tipiche della sua filosofia letteraria. Conducendo il lettore, o in questo caso il pubblico, in un mondo denso di contraddizioni, fantasia e personaggi bizzarri, Abe Kōbō vuole renderlo partecipe in prima persona, catturarlo e coinvolgerlo, e in ultima istanza, alla chiusura del sipario, lasciarlo scioccato e dubbioso.

Il coinvolgimento scenico del pubblico raggiunge il suo più alto picco proprio alla fine della terza pièce della raccolta, *L'uomo che diventò un bastone*, nelle ultime battute, in cui gli emissari dall'inferno dopo aver recuperato il bastone che tanto cercavano recitano:

UOMO DALL'INFERNO: Guardate, siete circondati da una foresta di bastoni.[...]

DONNA DALL'INFERNO (si avvicina all'uomo trasformato in BASTONE e si rivolge a lui con fare commosso) Esatto, non sei da solo. Hai così tanti amici...uomini che si sono trasformati in bastone.<sup>62</sup>

L'emissario interpella il pubblico, definendolo un ammasso di bastoni tutti uguali, con evidente rimando alla condizione umana moderna ormai divorata dalla cultura di massa e dalla globalizzazione.

---

<sup>61</sup> ABE Kōbō, *Chosha no kotoba - Mikkai*, in AKZ, V. 26, Tōkyō, Shinchōsha, 1999, p. 141.

<sup>62</sup> ABE Kobo, *Bō ni natta otoko*, in AKZ, V. 22, p. 396



**Figura 3.1** – Scena della rappresentazione del 1969 di *Bō ni natta otoko* al Kinokuya Hall di Tōkyo. Da sinistra verso destra l'uomo dall'inferno (Hiroshi Akutagawa), la donna dall'inferno (Imai Kazuko) e l'uomo bastone (Hisashi Igawa).

Lo spettatore non può che sentirsi scosso di fronte a tale accusa, si sente giudicato, l'attore lo ha interpellato e giudicato, andando a ledere la membrana invisibile che separa lo spazio scenico, il palco, dalla platea.

Il ruolo del pubblico nel teatro di Abe attinge molto alla concezione teatrale Brechtiana, dove il teatro è concepito come un'occasione d'impegno critico, e non un'evasione attraverso la catarsi emozionale derivata dalla personificazione del pubblico nei personaggi e nello svolgimento dei fatti sul palco. La purificazione mutuata dalla tragedia greca è messa da parte; subordinata all'intento della pièce di colpire il pubblico all'improvviso, rivoltarlo sulla sedia, scuoterlo e renderlo partecipe. Questo meccanismo di partecipazione è raggiunto nel teatro di Abe attraverso il colpo di scena, il continuo interrogarsi del pubblico su come la trama possa repentinamente modificarsi. Abe nel saggio *Senda Koreya henshū Burehito gikyoku senshū* approfondisce la sua idea di catarsi e ci fornisce degli spunti sul teatro brechtiano scrivendo:

La catarsi è l'estetizzazione del piacere che si prova quando si urina e si defeca. È una sorta di convulsione di rilascio, spesso accompagnata dalla liberazione delle ghiandole lacrimali. Quando le lacrime scorrono e siamo riempiti dall'emozione, ci sentiamo il piacere di essere sollevati dallo stress [...] Brecht è diretto, richiede al pubblico la tensione mentale, e innesca il sentimento di ritrovarsi fuori posto.<sup>63</sup>

Il coinvolgimento sembra essere inteso quasi allo stesso livello dello straniamento, il pubblico deve sentirsi "fuori luogo" come afferma lo stesso Brecht. Abe restituisce la sensazione dell'essere fuori luogo immergendo lo spettatore nell'incomprensione della trama, nella contorta psiche dei personaggi e degli ambienti sempre ambigui e sospesi nel vuoto.

Risulta dunque evidente un'affinità di intenti tra Abe Kōbō ad autori come Beckett e Ionesco, esponenti del genere dell'assurdo.

Nel suo saggio *Il teatro dell'assurdo* Martin Esslin, che per primo accosta il termine assurdo al teatro, scrive come l'assurdo miri ad attaccare le certezze religiose e politiche, smuovendo il pubblico dal proprio torpore, e portarlo faccia a

---

<sup>63</sup> ABE Kobo, "Senda Koreya henshū Burehito gikyoku senshū," in AKZ, v.15, pp. 433-434.

faccia con la cruda realtà.<sup>64</sup> Autori come Ionesco, Beckett e Pinter furono i pionieri europei di questa nuova corrente che si poneva l'obiettivo di rimodernare il linguaggio teatrale, rappresentando un mondo non più soggetto alle leggi fisiche e razionali conosciute, ma presentandolo come un posto strano, incomprensibile e illusorio. Molti temi sono dunque riscontrabili anche nella concezione teatrale di Abe, in particolare la condizione di straniamento dell'essere umano e della sua illusorietà, o il rifiuto di un linguaggio logico-consequenziale. Ma con la nascita dello Studio, la sua ricerca teatrale si distacca totalmente dal pensiero esistenzialista filosofico europeo da cui il teatro dell'assurdo aveva avuto origine, alla ricerca di un linguaggio nuovo, esente da regole teorizzate in cui la rappresentazione teatrale acquisti indipendenza scenica, il linguaggio teatrale è sostituito dal linguaggio performativo, e la pièce rappresenta un esperimento, un allenamento volto all'applicazione di questo nuovo linguaggio.

Con la pubblicazione della raccolta *L'uomo che diventò un bastone*, è evidente questo passaggio da un teatro considerato d'avanguardia o moderno, verso un teatro sperimentale, unico mezzo efficace attraverso il quale applicare la propria concezione artistica e letteraria. L'impalcatura teatrale rimane comunque molto simile alla teoria di Esslin secondo la quale il teatro non aveva motivo di provocare lacrime o dolore ma piuttosto liberazione e risate<sup>65</sup>, ma si allontana deliberatamente dal concetto primario secondo il quale l'assurdo non ha né scopo, né obiettivo né finalità.<sup>66</sup> Abe vuole scuotere il pubblico, metterlo a disagio e nello stesso tempo farlo riflettere.

Nella prima scena de *La valigia*, l'azione si svolge in una stanza, dove due personaggi, una donna e la sua amica, cercano di aprire una valigia dal contenuto misterioso lasciata incustodita dal marito. La valigia è interpretata da un uomo che come nel caso del bastone, dovrà cercare di imitare al meglio il semplice oggetto.

Ed è a partire da questo presupposto che durante la prima scena un uomo nudo, con al massimo addosso solo dei pantaloni logori (a rimando della vecchia valigia che

---

<sup>64</sup> MARTIN Esslin, "The theatre of the absurd", The Tulane Drama Review, V. 4, No. 4, The Mit Press, 1960, pp. 3-15.

<sup>65</sup> Ibid

<sup>66</sup> EUGENE Ionesco, "Dans les Armes de la Ville," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 20, October, 1957.



**Immagine 3.2 –** Scena della rappresentazione di *Kaban*, a sinistra l'amica (Karin Yamaguchi) nel momento in cui cerca di aprire la valigia (Homei Iwaasa) con una forcella, a destra la moglie (Fumiko Jō).

sta rappresentando) è posto al centro della scena, sotto agli occhi di tutti e delle due protagoniste.

Nella seconda scena, un pugile solitario esegue un monologo sulla sua vita, interrogandosi sul significato che si cela dietro la carriera agonistica sportiva e i sacrifici che ne derivano.

Sono invece due Hippié intenti a sniffare colla che aprono il sipario della terza parte, la più rappresentativa. Improvvisamente dall'alto del palco cade un bastone. In realtà si tratta di un uomo, padre di un ragazzino, il quale sportosi dal cornicione di un tetto di un centro commerciale si è misteriosamente trasformato in un ramoscello. Alla coppia di hippie e al bastone parlante si aggiungono due emissari dall'inferno, un uomo e una donna, giunti sul mondo degli umani per trovare il bastone e registrare la sua trasformazione da uomo a oggetto. Il bastone nel corso di tutta la rappresentazione parlerà a se stesso interrogandosi sulla natura umana e sulla sua inspiegabile trasformazione da uomo a oggetto, un comunissimo bastone, considerato l'attrezzo primordiale per eccellenza, il primo strumento usato dall'uomo per istituire la civiltà.

La scena iniziale, di trasgressione e sconvolgimento sociale dei due Hippié intenti a sniffare colla cattura l'attenzione del pubblico, lasciandolo interdetto e curiosamente interessato. La coppia di emissari entra sul palco recitando un poema criptico ed eracolare, annunciando al pubblico:

Oggi, ancora una volta, un uomo  
è diventato un bastone, e sparisce.

Il pubblico ha ricevuto poche informazioni essenziali per decifrare quello che succede o quello che potrà succedere sul palco, quel poco che basta però per poter rimanere col fiato sospeso fino alla chiusura del sipario. Lo stesso stratagemma è utilizzato anche per la prima pièce, dove le due amiche si ritrovano davanti alla valigia intente a discutere sul da farsi e sul modo con cui aprirla. Abe non anticipa nessun'informazione riguardo al motivo per cui la valigia si trovi in quel posto o cosa ci possa essere al suo interno, ma al contrario lascia che il pubblico segua le serrate battute delle due donne e le loro ipotesi sul contenuto bizzarro della valigia, che non sarà mai svelato. La capacità di Abe di attribuire a oggetti di uso comune

come una logora valigia o un semplice bastone una propria coscienza, trasformandoli da oggetti inanimati a protagonisti fondamentali per lo sviluppo della trama. La valigia, il bastone, ma anche le calze verdi di Midori iru no sutokkingu acquistano vitalità e movimento, scardinando le leggi alla base della logica a noi conosciuta.

Il senso di smarrimento e d'interrogativo nel momento in cui il sipario è lasciato scorrere sul palco è costante in tutte e tre le pièce, il pubblico si alza dubbioso, cercando di far riaffiorare mentalmente le immagini e le informazioni ricevute durante lo spettacolo, alla ricerca di un indizio che possa svelare il criptico finale.

Nella seconda pièce *Il precipizio del tempo*, un pugile è seduto al centro di un ring (ricostruito sul palco in dimensioni originali), illuminato da un solo faro. L'unico personaggio della pièce inizia un monologo sulla propria carriera e sulle difficoltà di mantenere un ritmo costante e positivo. Il dramma è suddiviso in round, come un incontro di boxe, e una voce esterna lo motiva, come un allenatore a bordo del ring. La voce risuona nella sala, e l'uomo più che confidarsi sembra essere ad un passo dalla disfatta personale. La voce incita il pugile mentre saltella sul ring mentre disputa l'incontro decisivo per la sua carriera sportiva, il sipario si chiude nel momento in cui l'uomo cade a terra, messo al tappeto dal suo avversario immaginario. Con la sconfitta decide di porre fine alla propria carriera, felice di poter tornare a ingozzarsi e a essere libero dalla morsa degli allenamenti.

La misteriosa valigia dal contenuto nascosto, il knock down del pugile e il criptico discorso dell'emissario dell'inferno rappresentano il preludio della produzione teatrale caratteristica dello studio degli anni settanta.

La struttura onirica delle pièce nate nella seconda metà della carriera teatrale e il primario interesse di Abe per il ruolo attivo del pubblico è espresso in un'intervista della rivista *Nami* del 1978 in cui afferma:

Attraverso lo spazio scenico si accende l'immaginazione dello spettatore, per di più il dialogo tra spettatore e spazio scenico non è forse identico alla struttura di un sogno?

Dato che l'unica necessità è la realizzazione della logica al suo interno, il sogno non è una corrispondenza diretta [della realtà], ma la logica interna [del sogno] ha la precedenza, anche se ci fosse una corrispondenza naturale con il mondo esterno.

Nel caso in cui la logica interna fosse presa in prestito, non si tratterebbe di un sogno, ma di una banale storiella.<sup>67</sup>

Un teatro fatto d'immagini dove il sogno ha la precedenza sulla rigida struttura della realtà considerata da Abe una gabbia da cui è necessario liberarsi per esperire al meglio l'esperienza onirica delle sue commedie e della realtà stessa.

---

<sup>67</sup> ABE Kobo, *Toshi he no kairo*, Nami, 4, 26, Aprile, 1978, p. 194.

## PRIMO ATTO

La Valigia (Nascita)

### PERSONAGGI

DONNA - OSPITE - VALIGIA (UOMO)

*Una stanza bianca, tuttavia l'utilizzo di elementi scenografici come mobili o di contestualizzazione non è necessario. Sarebbe preferibile, ad esempio, incorniciare la scena ricavando un quadrato nero sul fondo del sipario, oppure creando una seconda area più piccola sul palco circondando il perimetro con il sipario nero a modo di divisorio.. Un tavolo, affiancato da due sedie, è posto al centro del palco.*

*[Nel momento in cui il sipario si alza, l'orologio appeso alla parete (naturalmente, non visibile), scocca le 5. La DONNA siede a sinistra del palco, l'OSPITE a destra. I volti di entrambi sono riempiti da un sorriso (entrambi hanno un sorriso in volto). La donna si è recentemente sposata, mentre l'ospite è un'amica ancora nubile.]*

Voce fuori campo

Monna lisa-

Stai sorridendo,

E racchiuso nel mistero del tuo sorriso,

sei diventata eterna.

Anche i soldati

che indossavano armature di ferro

non furono immortali.

Neanche in carrarmati

O macchine corazzate

c'è eternità.

Il ferro arrugginisce,

ossida, diventando polvere rossa;

Deposito di rottami  
Sono le tombe di soldati senza nome.

Ciò che non arrugginisce, o Mona Lisa,  
è il tuo sorriso inossidabile  
più resistente dell'armatura  
la maschera del sorriso.

Dunque, congratulazioni  
Signor Francesco del Giocondo  
Per il tuo 490° compleanno.

Auguri e congratulazioni  
Per i 490 anni  
Della vecchia Monna Lisa.

DONNA        Ehi, hai qualcosa attaccato al gomito...

*(L'ospite mentre spegne la sigaretta nel posacenere, gira il suo gomito sinistro e lo osserva sotto la luce)*

OSPITE        Dove?  
DONNA        Li. Sembrano peli di gatto.  
OSPITE        Gatto! Non credo proprio!  
DONNA        Non ti piacciono i gatti?  
OSPITE        *(con tono forte)* Li odio.

*[L'ospite rilassa le spalle e sprofonda sulla sedia. La donna, sporgendosi leggermente in avanti, continua a sedere in posizione eretta senza muoversi. Le due donne si guardano a vicenda e nel momento in cui viene recitato il seguente poema ritornano a sorridere. Le luci iniziano a oscurarsi molto lentamente.]*

Non dimenticare il sorriso  
E sotto la maschera del tuo sorriso

Nasconditi.

Più resistente di una lastra in piombo anti-radiazioni

O di un muro in fibra di vetro non-infiammabile

O di una tuta spaziale che protegge dallo spazio.

Il sorriso

La maschera del sorriso.

L'ossido di carbonio della guerra

L'anidride solforosa del mercato azionario

Il gas di scarico della storia.

Niente può minacciare

La maschera del sorriso

Per questo Monna Lisa,

Non togliere quella maschera

Non rispondere al mistero del tuo sorriso

La vista del tuo volto nudo

Sicuramente metterebbe fuori gioco l'umanità.

Ancora nessuno

È coraggioso abbastanza da resistere a tale visione.

DONNA Entrambi, come potrei dire...

OSPITE Sì...

DONNA Andiamo d'accordo, in qualche modo...

OSPITE Esatto, in qualche modo... (*guarda l'orologio*).

DONNA (*Cambia tono*) Non saprei se posso farti una domanda?

OSPITE ...

DONNA (*Mostra un sorriso affabile, non troppo visibile*) Ci sarebbe una cosa che vorrei mostrarti.

OSPITE Ma non è quasi ora che inizi i preparativi per la cena?

DONNA *(Con energia)* No, oggi farà tardi. Posso ordinare un *donburi*. Potremmo mangiare insieme. Ti andrebbe?

OSPITE Per me andrebbe bene, però...

DONNA *(con eccessiva enfasi)* Oh, perfetto!

OSPITE *(trattenendo il sorriso)* Non cambierai mai tu...

DONNA Però, per favore, non dirlo a lui. Prometti che rimarrà un segreto.

OSPITE Ad ogni modo, di cosa si tratterebbe...

DONNA *(con forza)* Aspetta!

*Nello stesso momento la donna si alza. Facendo trasparire di non voler essere contraddetta, esce a sinistra del palco. Il OSPITE con espressione dubbiosa la segue con lo sguardo. Infilta una nuova sigaretta tra le labbra, e nel momento in cui l'accende, la DONNA rientra in scena tenendo per mano una valigia da viaggio di medie dimensioni. Comunque, la valigia è un Uomo. Ovviamente non è possibile che la donna trasporti la valigia. Per questo motivo la VALIGIA un uomo dovrà camminare dando l'impressione di essere trasportato dalla DONNA. Ad esempio, per rappresentare nel migliore dei modi una vecchia valigia, si potrebbe far flettere il corpo come un cane. Facendogli indossare vestiti logori o barba trasandata. Oppure vestendolo solamente con dei calzoncini mettendo in mostra la nudità. La DONNA posa con prudenza la VALIGIA sul tavolo. Naturalmente l'uomo deve arrampicarsi in maniera verosimile sul tavolo.*

OSPITE Che cos'è?

DONNA Una valigia.

OSPITE Fin lì c'ero arrivata, però...

DONNA Non toccarla ancora... *(indietreggia verso il muro, preme un interruttore, accendendo le luci della stanza)*

OSPITE *(gira intorno la valigia guardandola fissa)* Sembrerebbe un pezzo di antiquariato notevole, sbaglio?

DONNA *(Ritorna al suo posto)* E' vera pelle comunque...

OSPITE Potrebbe anche essere, anche se...

DONNA Non è una bugia. Avvicinati e annusa.

OSPITE Qual è il contenuto?

DONNA C'è un lucchetto. Per questo non posso aprirla.

OSPITE La guarnizione metallica è arrugginita, non ti pare?

DONNA Ma sembra vero ottone.

OSPITE E con questo?

DONNA *(con tono calante)* Sono molto preoccupata...

OSPITE *(spegne la sigaretta nel posacenere)* ....

DONNA Sento che tu sei l'unica persona con cui posso confidarmi riguardo a questa cosa. Vorrei che mi capissi. Che cosa pensi che dovrei fare?

OSPITE Ancora non me ne hai parlato...

DONNA Vorrei sapere cosa c'è all'interno.

OSPITE Appartiene a lui, giusto?

DONNA *(fa un segno di assenso)* Esatto. Ma c'è la serratura...

OSPITE Quindi?

DONNA E forse sarebbe meglio che non lo sappia.

OSPITE Che persona strana. E se provassi a domandarlo a lui?

DONNA Gliel'ho chiesto, naturalmente.

OSPITE E cosa ti ha risposto?

DONNA *(scuote lievemente il capo)* ...

OSPITE Non vuole dirtelo?

DONNA Mi ha detto che non dovrei preoccuparmi di cose del genere.

OSPITE Strano ...

DONNA Esatto proprio strano.

OSPITE Mi domando per quale ragione.

DONNA Non è naturale. Dirmi di non preoccuparmi. Si tratta proprio di vera pelle...

OSPITE *(All'improvviso)* Che si tratti di una trappola?

DONNA Una trappola?

OSPITE Un test sulla fiducia. Per vedere fin dove sei disposta a fidarti di lui...

DONNA *(stupefatta)* Sarebbe spiacevole.

OSPITE Ma è possibile, vero?

DONNA Molto spiacevole.

OSPITE Abbastanza spiacevole

DONNA Insomma non dovrei provare ad aprirla.

OSPITE Hai le chiavi?

DONNA Non le ho.

OSPITE Dunque, non è un problema se non puoi aprirla, neanche se lo volessi.

DONNA Sì, però...

*[La valigia (l'uomo) inizia ad emettere dei suoni. L'OSPITE tende le orecchie istintivamente. La donna scruta furtivamente il volto dell'OSPITE. I rumori possono essere come dei bassi sussurri emessi dall'UOMO o come dei semplici rumori di sfregamento fisici.]*

DONNA *(Con esitazione)* Riesci a sentirlo?

OSPITE *(osserva con aria investigativa la donna e si alza) ...*

DONNA Riesci a sentirlo anche tu vero?

OSPITE Di cosa si tratta?

DONNA *(senza far rumore)* Benissimo... *(Ascoltando i suoni)* Allora non si è trattato di una mia impressione...

OSPITE *(ascolta aggrottando le sopracciglia)* Forse un topo?

*(Breve intervallo. Si susseguono suoni diversi)*

DONNA *(interrogativamente)* Credi sia un topo?

OSPITE Non saprei... Però sembrerebbe un essere vivente.

DONNA Esattamente.

OSPITE *(Irritata)* Chissà di cosa si tratta.

DONNA Proprio per questo ti ho detto di non sapere di cosa si tratti.

OSPITE E lui cosa dice al riguardo?

DONNA Di non preoccuparmi...

OSPITE Tutto qui? Non ti ha dato nessuna spiegazione?

DONNA *(cercando le parole)* Come posso spiegarti...ma... ecco, se te lo dicessi sarebbe ancora più difficile credermi...

OSPITE *(Con pressione)* Allora di cosa dice che si tratta?

DONNA *(Scandendo ogni parola)* Di antenati.

OSPITE Antenati?

DONNA Esatto.  
OSPITE Per antenati intendi il bisnonno, la bisnonna, e così via?  
DONNA No, molto ma molto più indietro.

*L'OSPITE fissa immobile la VALIGIA, e inconsciamente lascia sfuggire un sorriso di disprezzo. Ma la DONNA ricambia lo sguardo con molta serietà a tal punto da farla intimorire. Si siede, dando l'idea che sia tutta una farsa. (Per guadagnare tempo)*

OSPITE Senza dubbio si deve trattare di qualcosa simile a una aneddoto. Ne sono sicura...  
DONNA Dici?  
OSPITE Be' sì, mi sembra naturale. Se veramente ci fossero i suoi antenati, starebbe a significare che la valigia dovrebbe essere piena di persone.  
DONNA Le persone, sono comunque degli esseri viventi? (Come avevi detto te.)  
OSPITE Non dire cose insensate. Cerca di usare di più la tua testa. Del resto, non è possibile che i suoi antenati possano essere ancora in vita. In aggiunta, perché proprio dentro questa vecchia valigia. Credi veramente a una storia del genere?  
DONNA Certamente che non ci credo.  
OSPITE Tuttavia, si ostina a dire ciò?  
DONNA Anche se non ci credo, non gli interessa. Finché non me ne preoccupo...

*[Improvvisamente i suoni cessano]*

OSPITE Si sono fermati!  
DONNA Che suoni fastidiosi, mi fanno venire la pelle d'oca.  
OSPITE Mi domando che suoni siano...Ho l'impressione di aver già ascoltato un suono del genere...  
DONNA Li odio! Li odio!  
OSPITE Emette costantemente questi tipi di suoni?  
DONNA È capricciosa! Inizia, poi si ferma...

OSPITE Allora lui se ne sta prendendo cura. Gli da' da mangiare...  
DONNA Da mangiare?  
OSPITE Qualcuno dovrà pure nutrirla...  
DONNA Non ci avevo proprio pensato a questa cosa...  
OSPITE Che persona indifferente che sei...

*[I suoni ricominciano per poi cessare di nuovo]*

DONNA Forse dovrei aprirla e darle un'occhiata?  
OSPITE Non hai le chiavi, come pensi di fare.  
DONNA Hai ragione, anche se...  
OSPITE *(Sbirchia attraverso la serratura)* Anche se una serratura di questo tipo potrebbe aprirsi con una spilla o con un chiodo.  
DONNA *(Tra sé e sé)* Il problema è il coraggio. Se riuscissi a decidermi, sarebbe già qualcosa.  
OSPITE Esatto, se solo ti decidessi.  
DONNA Non parlare in quel modo come se non ti riguardasse (in modo così impersonale).  
OSPITE Però tu saresti la moglie, giusto? Dovrebbe essere un tuo diritto naturale saperlo.  
DONNA Hai ragione, ho il diritto di sapere.  
OSPITE Certo che c'è, eccome che c'è!  
DONNA Innanzi tutto è innaturale vivere insieme giorno dopo giorno senza sapere una cosa del genere.  
OSPITE Proprio così, per niente naturale.  
DONNA *(improvvisamente con forza)* Anche se...  
OSPITE Cosa?  
DONNA Ho paura...  
OSPITE Di cosa?  
DONNA Come potrei spiegartelo... *(Non saprei come dirtelo)*  
OSPITE Sei irritante. Senti, hai una spilla o un chiodo allora?  
DONNA Per fare cosa?  
OSPITE Speravi che te lo chiedessi vero?  
DONNA Perché dovrei sperare?

OSPITE Non fare la finta tonta! Il mio compito sarebbe quello di aprire la valigia mentre tu guarderesti soltanto comodamente dentro. Non dirmi che non è così.

DONNA Non è così, non ti ho mai chiesto di fare una cosa del genere. È la verità.

OSPITE Allora perché non lo fai da sola?

DONNA Non è possibile...

OSPITE Ecco, proprio quello che intendevo io. Forza prestami una delle tue forcine che hai sui capelli.

DONNA Dici questa? *(si sfila una forcina dalla testa)* Pensi vada bene?

*[L'OSPITE prende la forcina e con le punta delle dita ne verifica la rigidità. Spegne la sigaretta nel posacenere alzandosi lievemente dalla sedia, ispezionando la serratura da più angolazioni. Con la punta delle unghie cerca di alzare un angolo della valigia. Poi, lentamente, inserisce la punta della forcina nella serratura e con espressione concentrata inizia ad ispezionarla. – Il regista può scegliere liberamente la parte del corpo dell'uomo che fungerà da serratura]*

DONNA Come sta andando?

OSPITE *(focalizza tutta la sua attenzione sul compito)* Come avevo previsto...

DONNA Sembra proprio che ti sia già cimentata in cose del genere.

OSPITE Fai silenzio per un attimo... Ecco! Senti questo rumore. Proprio in questo punto. Sembra si stia aprendo.

DONNA *(Si alza, gira intorno all'ospite e la osserva mentre lavora. Poi si ferma)* Puoi aspettare solo un attimo? Capisco sia fastidioso, però...

OSPITE Cosa c'è ora? Ecco! Ho toccato la molla. L'hai sentito, no?

DONNA Non saprei, ma sono preoccupata.

OSPITE Tu, sei proprio una persona irrecuperabile.

*[L'OSPITE, senza curarsi della DONNA inizia ad appassionarsi (impegnarsi profondamente) al lavoro. Nel mezzo dell'operazione muove due volte la forcina. Il*

tutto dura minimo 10 secondi. La VALIGIA inizia nuovamente a emettere suoni. L'OSPITE allontana il corpo con spavento. I suoni emessi questa volta dalla VALIGIA sono in qualche modo diversi rispetto a quelli emessi in precedenza. A volte è possibile udire frammenti di parole mescolati a sussurri e a suoni indefinibili. Ad esempio è possibile leggere ad alta voce quotazioni di borsa in questo modo: Nittō Chimica, 3 yen, 1 yen in ribasso...Sumitomo Chimica Srl, 7 yen, 3 yen in ribasso...Kureha Chimica Srl, 134 yen, 1 yen in rialzo...Sankyō Farmaceutica, 225 yen, 7 yen in ribasso...e così via.]

DONNA Cosa c'è?

OSPITE Ha iniziato di nuovo. A essere sinceri, io odio gli insetti. In particolare quelli con molte zampe, come i ragni o i centopiedi...

DONNA Il ragno non è mica un insetto.

OSPITE *(con rabbia)* E perché? Per quale ragione il ragno non dovrebbe essere un insetto?

DONNA *(sente la pressione)* Perché gli insetti hanno sei zampe, non è così?

OSPITE Allora cosa dovrebbe essere un ragno?

DONNA *(confusa)* Beh, cosa potrebbe essere...

OSPITE Potresti anche affermare che sia una specie appartenente alla famiglia dell, ma io non ci credo assolutamente!

DONNA Nessuno sta dicendo questa cosa!

OSPITE Quello che voglio dire è che il numero delle zampe non conta.

DONNA Sembra sia come dici tu.

OSPITE Infatti, ragni e mantidi si somigliano.

DONNA Se la metti in questi termini, è sicuramente come dici tu.

OSPITE Ciò che è sicuro è che li odio tutti!

*[Pausa. Borbottii e suoni]*

DONNA *(a se stessa)* Non riesco a convincermi che siano insetti...

OSPITE Le possibilità sono alte. Quale essere vivente potrebbe vivere tranquillamente dentro una valigia chiusa a chiave se non un insetto?

DONNA *(abbassa la voce)* Se si trattasse d'insetti, ce ne sarebbero a centinaia.

OSPITE Aiuto, mi fai rabbrivire!

*[I suoni cessano improvvisamente]*

DONNA *(sollevata ma con eccitazione)* Ecco! Ha smesso.

OSPITE *(scuote la testa e riconsegna la forcina)* Non ne posso più.

DONNA ...

OSPITE Non che abbia particolare interesse nell'aprire la valigia, solo che odio gli insetti.

DONNA *(prende la forcina malvolentieri)* Non mi aspettavo fossi una tipa così nervosa.

OSPITE Allora fallo da te.

*[Entrambe fissano la valigia per qualche secondo]*

DONNA *(improvvisamente, con voce briosa)* Se usassimo dell'insetticida?

OSPITE Insetticida?

DONNA Sì. Ne ho uno molto potente. *(Parlando, esce a sinistra del palco)*

OSPITE *(allarmata, si ferma)* Aspetta! Non pensi sia eccessivo usare l'insetticida?

DONNA Perché mai?

OSPITE *(balbettando)* P-perché... anche se fosse un'occasione su un migliaio...

DONNA Una su un migliaio cosa?

OSPITE Che quello che stia dentro muoia...

DONNA Certo che morirà! L'insetticida serve proprio a questo.

OSPITE Nel caso morisse, non m'interesserebbe che si tratti d'insetti. Ma ancora non sappiamo con precisione quale sia il contenuto...

DONNA Oltre a insetti, cosa potrebbe contenere?

OSPITE Cosa ne so.

DONNA *(con forza)* Non ci posso credere! Che cosa intenderà per antenati.

OSPITE *(con tono pacato)* Però proviamo a ragionare in questo modo. Immaginiamo momentaneamente che all'interno ci siano veramente degli insetti, e che esista una religione dove gli insetti sono considerati degli antenati dell'uomo, e che la sua famiglia sia stata da secoli fedele a questa religione. Sarebbe plausibile no?

DONNA Non ho mai sentito parlare di una religione del genere...

OSPITE Era un esempio.

DONNA *(con fare riflessivo)* Se morissero, si arrabbierebbe?

OSPITE Non penso gli farebbe piacere.

DONNA Però se così fosse, innanzitutto te lo avrebbe dovuto spiegare. *(te ne avrebbe parlato)* Se non ne parla, qualunque cosa accada, metà della responsabilità è sua, secondo me.

OSPITE *(fa un respiro e continua con tono diverso)* Sembra che non andiate molto d'accordo voi due. *(si risiede sulla sedia)*

DONNA Perché?

OSPITE Perché, un fatto del genere *(indica con il capo la valigia)*, non pensi sia possibile risolverlo semplicemente tra voi due?

DONNA *(meravigliata)* Guarda, hai troppa immaginazione... non sopporto quando mi manipoli in questo modo, sei sgradevole. Al contrario, non la prendo così seriamente. Tu, non essendo sposata, finisci sempre con l'esagerare *(lascia trasparire un sorriso innocente)*.

OSPITE *(offesa)* Capisco...

DONNA Vorrei che la prendessi più spensieratamente.

OSPITE Dato che si tratta di una cosa spensierata, perché non la sistemi per conto tuo? Mi rifiuto di essere coinvolta oltre.

DONNA *(compassionevole)* Sembri cambiata completamente. *(si siede lentamente sulla sedia)*

OSPITE Quella cambiata sei tu.

DONNA Hai ragione, sono cambiata un po'. D'altronde, giorno dopo giorno devo confrontarmi con questa valigia tutta da sola. Non sopporto più questi mormorii e suoni. Ho come la sensazione che all'aria della stanza siano cresciute le zampe, come una sorta di centopiedi, e che cammini strisciando sul mio corpo.

OSPITE Hai provato a coprirti con una coperta?

DONNA Sì, ci ho provato. Anche lui mi ha detto la stessa cosa, ma non è servito a nulla. Potevo comunque ascoltare. Qualsiasi cosa facessi, riuscivo comunque a sentirlo.

OSPITE Se provassi a tenere accesa la televisione o la radio?

DONNA *(agita il capo con forza)* Non serve assolutamente a nulla.

OSPITE In ogni caso, ci sono moltissime cose che producono suoni no? Macchine, treni, aeroplani, e poi c'è anche il suono del vento ...

*(La donna fissa lo sguardo sull'ospite. L'ospite esita)*

DONNA Perché?

OSPITE Cosa perché?

DONNA Perché tu parli proprio come lui?

OSPITE Ovà, anche lui ha detto la stessa cosa?

DONNA Come se stesse complottando furtivamente contro di me.

OSPITE Smettila! Con queste accuse ingiuste...

DONNA È comunque inutile. Questo suono è speciale. Rimbomba nelle mie ossa come il trapano di un dentista...

*[Nello stesso istante, il suono proveniente dalla valigia ricomincia. Insistentemente e provocatoriamente. Inoltre, rispetto a prima, i frammenti di parole comprensibili sono maggiori e più complessi. Tuttavia è possibile udire corti frammenti, slegati tra loro il cui significato complessivo è ignoto.]*

*[Compreso...il prezzo di mercato dell'omicidio...la legge...un secolo di alibi...una ciotola di ramen gustata con Carl Marx...essenza...il fronte ristagna...nonsense! (dolorosamente) Aspettando un 5 o un 9 per fare la scala, la fretta dell'infagottarsi con abiti invernali... (indulgente con sé stessa) Per me, un whisky diluito con acqua (acqua e whisky) ...il casello di pedaggio per il mercato Vietnamita...Va al diavolo! (fischietta una breve melodia) Sì, rateizzazione. Venti mesi di pagamento rateale prego. Perfetto. Perfetto. A questo proposito, la recente situazione economica...l'angolo rosso delle associazioni autonome studentesche...l'importanza del vetro e degli sport aerodinamici...Ah, è troppo*

*lontano, non credi? Tu, hai fatto pranzo? La saldatura imperialistica nega di salire a bordo. Per te un uomo perbene.]*

OSPITE *(balza in piedi e guarda l'orologio) ...*

DONNA *(Si alza nello stesso momento. Parla con nonchalance e naturalezza.)* Oh, Che maleducata! Chiamo subito. Starai morendo di fame.

OSPITE Di sicuro dopo aver ascoltato quei suoni, non penserai abbia appetito.

DONNA *(con tono di scuse)* Sì, hai ragione. Alla fine, vivendoci ogni giorno, come me, ci si abitua.

OSPITE A breve dovrò andare, mi dispiace.

DONNA *(Gira in torno alla destra dell'ospite)* Perché?

OSPITE Se non avessi una ragione, non potrei andarmene via?

DONNA No, certo che non è così. Però, vorrei chiederti una cosa, e vorrei anche che mi rispondessi francamente, come i vecchi tempi. Noi due, siamo sempre andate molto d'accordo.

OSPITE Che cosa vorresti dirmi?

DONNA *(interrogativamente)* Rispondimi francamente. Tu, cosa ne pensi di lui?

OSPITE Anche se te lo dicessi, in ogni caso non mi ascolteresti.

DONNA Ti ascolto. Infatti, sembra che lui abbia molto a cuore il tuo giudizio.

OSPITE Dici sul serio?

DONNA Veramente. Per questo penso che se seguissi il tuo parere non ci saranno intoppi. Per questo, se saprà che si trattava di una tua idea, non si arrabbierà.

OSPITE *(Lancia una rapida occhiata alla valigia. Riprende dopo un respiro)* Riguardo a questa valigia, pensi veramente di aver affrontato tuo marito fino in fondo?

DONNA Pensavo fosse quello che stavo facendo, però...

OSPITE Capisco... Se così stanno le cose, penso ci sia un problema. Potrei anche sbagliarmi, ma sembra che lui sia pienamente conscio del tuo tormento, e nonostante tutto continua a comportarsi come se niente fosse, giusto?

DONNA Senza dubbio deve essere parte della sua natura.

OSPITE *(empaticamente)* Potrebbe essere più sensibile di quanto tu pensi. Per qualche ragione, il suo buon gusto in fatto di cravatte, sembra mi abbia fatto subito intuire il suo carattere. Ricordi? Quand'era di preciso...Ecco! Quando indossava la cravatta a strisce blu scure.

DONNA Ma era lui che mi lasciava scegliere le cravatte...

OSPITE Davvero? Andava così?

*[I suoni provenienti dalla valigia cessano. I due voltano inconsapevoli lo sguardo verso la valigia.]*

DONNA *(borbottando)* Forse sono troppo curiosa.

OSPITE *(esasperata)* Penso che sarebbe giusto che ti facessi dire tutto. Non saprei di quale esagerato segreto si tratti, ma lasciare una valigia chiusa davanti ai tuoi occhi, solo per farti soffrire...

DONNA Al contrario, non penso ci sia un segreto particolare. Se mi rispondi così vuol dire che mi sono espressa male io.

OSPITE Allora, di cosa si tratterebbe.

DONNA Come posso metterla? Per farla breve, non se ne cura proprio. Piuttosto che un segreto, non lo considera per niente un problema.

*[La valigia riinizia ad emettere suoni. Questa volta, emette più parole che rumori di fondo. Il breve poema che segue è letto ad alta voce come un bisbiglio. La DONNA e L'OSPITE ascoltano in silenzio.]*

Pieghe dell'acqua, pesci,  
Guarda! Sono io,  
Tendi a dimenticare,  
Io sono il tuo fossile,  
L'acqua fossilizzata di un tempo che fu.

OSPITE Se così fosse, se ti avesse mostrato il contenuto, sarebbe stato molto meglio, non credi?

DONNA Certamente. Per questo anch'io gliel'ho detto chiaramente.

OSPITE Che cosa ha detto?

DONNA “Allora, guarda pure. Ma guardare cosa pensi che risolva?”

OSPITE Meglio che non guardare, piuttosto.

DONNA *(annuisce con il capo)* Gli ho detto la stessa cosa.

OSPITE E lui?

DONNA “Io me ne tiro fuori. Non vorrei vedere neanche se me lo chiedessi. Non capisco proprio il motivo perché ti interessi così tanto a questi antenati.”

OSPITE Forse neanche lui stesso ha visto il contenuto.

DONNA Così sembrerebbe.

OSPITE *(alza il tono di voce)* Dato che non ha nessun interesse al riguardo, non sarebbe meglio che la gettasse via senza perder tempo, allo scarico delle immondizie o in qualsiasi altro posto.

DONNA Da come dice lui, il solo perder tempo di buttarla, è la dimostrazione di preoccuparsene troppo...

OSPITE *(con tono di sfida)* Ho capito, va bene. Allora, in questo caso la cosa migliore è mostrare il maggior interesse. Forza, passami l’insetticida, veloce. Cari antenati, ora che non ho più niente che mi trattenga...

DONNA ...

OSPITE Cosa c’è? Non starai ancora pensandoci su di nuovo? (Non starai esitando ancora?)

DONNA Non penso.

*[La DONNA esce velocemente a destra del palco. L’OSPITE si alza, fissa lo sguardo sulla valigia e gira una volta intorno al tavolo. La DONNA torna con l’insetticida.]*

DONNA *(Spruzza l’insetticida sul fianco della valigia)* Così va bene?

OSPITE *(fa un segno di approvazione con il capo)* Da quale angolazione sarà meglio spruzzare?

DONNA Da questa parte, tra i due coperchi sembra ci sia una fessura. *(Prende la valigia di traverso)* La tengo di traverso, spruzza da questa parte.

OSPITE Ora che mi viene in mente, a casa penso di aver avuto una valigia come questa.

DONNA Forza, veloce!

OSPITE *(Allunga la mano sullo spray con esitazione)* Forse ce n'è almeno una in ogni casa, solo che le persone non se ne accorgono, non credi?

*(Appena l'OSPITE fa per prendere lo spray, il suono comincia di nuovo.)*

*[Dopo inutili reincarnazioni (dell'anima) nel corso di migliaia di anni, l'anima, che a malapena permeata dall'essenza, ha iniziato a muoversi, e scopre il fulcro del movimento, in altre parole la base dell'operazione. In questo modo ,ciò che è finito e infinito sventola come la bandiera degli spiriti defunti.]*

OSPITE *(scoccata ritira la mano)* Ha incominciato di nuovo.

DONNA Per questo, prima finisci meglio è.

OSPITE Il suono mi da sui nervi.

DONNA Allora io spruzzo l'insetticida, tu mantieni la valigia. *(La valigia cade dalle mani con un tonfo).*

OSPITE Il matrimonio implica molte variabili a quanto pare...

DONNA Questa volta è il tuo turno di farti indietro.

OSPITE Come sei diventata arrogante tutto d'un tratto.

DONNA Ma se sei stata tu a proporlo!

OSPITE Che suono fastidioso, mi fa rabbrivire.

*(I suoni cessano.)*

DONNA *(con esortazione)* Ecco, ha smesso! È il momento giusto!

OSPITE *(dopo una pausa più o meno lunga)* Non pensi sia strano?

DONNA Cosa?

OSPITE L'ho notato anche prima, il suono, sembra che reagisca alle nostre parole.

DONNA Ma va...

OSPITE Però, anche ora, appena ho detto qualcosa di brutto, ha smesso. No?

DONNA Per puro caso!

OSPITE Io la penso così...

DONNA Non può che essere una coincidenza.

OSPITE (*Chiama piano piano la valigia*) Mi scusi, si potrebbe muovere?

DONNA Fermati per favore!

(*Breve pausa*)

DONNA Vedi, non fa nulla.

(*Il suono ricomincia. Come un digrignamento di denti.*)

[*Ehi, come siamo eleganti. Per qualcuno che non ha messo neanche un piede fuori dalla stanza, una valigia...*]

OSPITE (*alla valigia*) Shh, fai silenzio.

DONNA Te l'avevo detto!

(*I suoni cessano.*)

DONNA Una causalità. Per pura casualità.

OSPITE Io, sinceramente non ci credo.

DONNA Allora non farlo solo per darmi fastidio.

OSPITE Per darti fastidio? Stai lavorando di fantasia.

DONNA Tu, sei cambiata! Da quando sei diventata così perfida?

OSPITE Io? (*Sorride lievemente*) Quella diversa, sei tu! Io, al contrario tuo, non mi sono mai sposata.

DONNA Allora, sin dall'inizio, sono state solo parole.

OSPITE Non è così. Sarei felice di aiutarti se solo lo volessi veramente.

DONNA infatti, non ti sto forse domandando in ginocchio aiuto?

OSPITE (*scuote la testa*) Non è vero...

DONNA ...

OSPITE Tu non hai fatto altro che far finta di voler aprirla. Non voglio criticarti. Se fossi stata al tuo posto, penso mi sarei comportata nella stessa maniera.

DONNA Che cosa intendi?

OSPITE Ammettiamo che la valigia sia infestata da insetti. Come ti sentiresti?

DONNA In ogni modo mi sentirei sollevata.

OSPITE Perché?

DONNA ...

OSPITE Ti verrebbe solamente un altro dubbio, non è così?

DONNA Tra degli antenati mummificati striscianti e degli insetti.

OSPITE Gli antenati mummificati non strisciano.

DONNA *(breve pausa. Poi in maniera inaspettatamente)* Senti, avrei un favore da chiederti. Quando torni, la porteresti con te? *(la valigia per la prima volta lancia uno sguardo alla DONNA)*. È leggerissima, come se fosse vuota.

OSPITE Mi rifiuto, ne ho abbastanza.

DONNA Certo che non devi portarla per tutto il tragitto fino a casa. Per strada, nel treno puoi lasciarla nel vano superiore per i bagagli. Guarda, è veramente leggera!

*[Nel momento in cui afferra la valigia, emette il suono di una molla che scatta. La serratura si apre.]*

OSPITE Cosa è successo?

DONNA La serratura si è aperta. Proprio lì.

OSPITE E' vero.

DONNA Si è aperta da sola. Come è possibile...

OSPITE Poco prima, mentre stavo giocherellando con la forcina, si è aperta. Per questo...

DONNA Esatto. Di sicuro deve essere così.

OSPITE Esatto.

DONNA Ora non è più chiusa.

OSPITE Proprio così. Basterebbe solo una mano...

DONNA *(implorando)* Che cosa dovrei fare allora?

OSPITE Ora ciò che rimane è solo la serratura della tua mente.

DONNA Ma tu sei contraria, no?

OSPITE Se vuoi che sia contraria, lo faccio.

DONNA (*guarda fissamente l'ospite*) Mi sono fatta un'idea sbagliata su di te.

OSPITE (*estrae dei guanti di pelle dalla borsa e se li infila*) Non sono cambiata neanche un po'... (*si incammina verso destra del palco*) Porgigli i miei saluti. Se ne avrai voglia, chiamami quando vuoi.

*(L'OSPITE esce a destra del palco)*

DONNA Non sopporto persone così dogmatiche. Chissà che non sia gelosa di me... (*sbruffa e osserva la valigia*) Come farà ad essere così sicura che non cercherò di aprire la valigia?

*(L'orologio segna le 6. La DONNA allunga le braccia e senza esitare chiude il lucchetto. Un freddo affilato suono metallico riecheggia. Un sussurro sommesso proviene dalla valigia.)*

DONNA (*esce di scena assalita da un forte strazio*) Ha ragione. Non succederà nulla se non ci faccio caso.

*(La valigia parla in modo frammentario, con voce rauca.)*

*[Ah, l'ordine! Ma in verità ciò che è grandioso, non è l'ordine stesso ma il concetto di ordine. Mah, per me in ogni caso è la stessa cosa.]*

DONNA (*Poco dopo si sente provenire da dietro le quinte la voce della donna che parla al telefono*) Vorrei ordinare un ramen, il prima possibile. Cosa? Ho capito...allora anche un ramen al maiale andrà bene. Fate presto.

SIPARIO

## SECONDO ATTO

### Il precipizio del tempo (Processo)

#### PERSONAGGI

#### PUGILE

Non posso perdere di nuovo. Si tratta d'incontri. Scontrarsi per perdere non ha significato. Ah, ecco, non sarà mica il latte di ieri! Non è buono! Non m'interessa, per quanto sia stato nel congelatore, non è comunque buono. Il latte è vivo, giusto? Lo capisci? È vivo. Veramente, come un essere vivente. Ed essendo vivo si ciba di se stesso. E così il nutrimento scompare. Cosa potrei mai farci. Guarda! C'è la data di scadenza, sul tappo. Non è per ostentazione. È appositamente stampata per far sì che il latte di oggi sia bevuto entro oggi...

Che ore sono?

Però, la nuova palla da boxe che è arrivata, quella rossa intendo. Colpirla è una goduria. Uno, due, uno, due, uno, due. Sono sensibile ai rumori. Anche il minimo rumore mi attraversa tutto. Hai presente quando sali sul ring, e la resina sotto la suola delle tue scarpe fa squish, squish, squish? Quel rumore, basta per farmi capire quanto sono in forma quel giorno. Ecco perché, una volta durante un round/incontro, mi sono precipitato all'angolo per rimettere la resina. Quella volta, mi risero tutti dietro.

Ah, buonasera signor Kimura. Ieri ero proprio in forma. Ottima, veramente. A bordo ring c'era una donna veramente formosa che mi faceva il tifo dicendomi "come mi piaci, ti amo", mi ha fatto imbestialire. Non posso proprio perdere. Ultimamente devo sottostare alla dieta a tal punto che a volte nel bel mezzo della notte mi sveglio sognando polpette di riso e alghe. E per giunta ho troppi incontri. Non è una cosa buona, avere troppi incontri. Il fatto di essere un avversario adeguato, mi rende bonaccione?

In ogni caso, devo avere incontri. Se non li avessi, non potrei concentrarmi nell'allenamento. Però, se continuo così, sarò fuori gioco in men che non si dica. Non sto scherzando, fallirei prima di subito. La qualità piuttosto che il numero. Sceglierò gli incontri migliori...Però non posso neanche essere così esigente immagino.

Diavolo! Lo scorso incontro sono arrivato fino alla pesatura, quella prima dell'incontro. E poi il mio avversario non si è presentato! Mi ha fatto dannare, veramente. Dopo tutto il duro impegno che ci ho messo, tutto il peso che ho dovuto perdere. Beh i soldi li ho ricevuti. Non posso permettermi di farlo gratis, soprattutto quando si arriva fino alla pesatura! Sono una delusione in ogni caso, te l'assicuro. Se non fossi un pugile, sarei nella fase in cui si mangia come un maiale no? E nessuno parlerebbe troppo se ingrassassi di due chili! Quando iniziai, la prendevo anche tranquillamente. Mi allenavo duramente rispetto alle persone comuni, e per questo, anche se mangiavo poco, si trasformava tutto in grasso.

Ma ora basta così, se ne parlo ancora diventa difficile. Pensavo che una vita troppo ovvia fosse noiosa e per questo ho iniziato a fare il pugile. Per questo mi preoccupa. Chissà se riuscirei a suicidarmi... Certo che non ci riesco! Le persone che hanno una grande testa possono riuscirci al massimo.

Ehi, tu, ti hanno veramente tosato lì sopra, la peluria. È giusto andare dal barbiere prima di un incontro, veramente. Se sali sul ring con la barba incolta, quando perdi, sembri due volte più patetico del normale.

Uno, due, uno, due, uno, due, uno, due, uno, due, uno, due, uno, due. Ehi! Oggi sembra proprio che sia in grande forma.

A proposito, Signor Kimura, l'altro giorno ho consultato l'oracolo al tempio. Mi è capitato uno che diceva "troverai un mochi sullo scaffale". Hai presente la macchina che contiene le noccioline? Quella che inserisci 10 yen e tiri la leva? Pensavo non uscisse più niente, e invece ne è uscito un altro di oracolo. Ho pensato che fosse proprio strano. E per di più, il secondo oracolo diceva "troverai un mochi sullo scaffale". Mi sono meravigliato, un altro oracolo identico, che cosa strana ho pensato. Veramente, sconcertante. È possibile accadano cose del genere? Mi fanno persino male le mani. Però, dato gli oracoli, ho pensato che lei Maestro potrebbe organizzarmi un incontro. Se perdo questo, veramente non posso accampare scuse.

#### VOCE A BORDO RING

iniziamo l'allenamento

Colpisci uno-due

Leggero uno-due

Forza, diretto sinistro, sinistro, sinistro, sinistro

montante

Tre con il destro ora! Uno, due, tre  
Montante leggero

Che cos'era quel rumore? Ah, la porta di sotto? Persino la porta è fatta di metallo qui. Mi si contorcono le viscere.

Che cosa mi succede oggi? Ho dimenticato tutto. Qualcuno ha un asciugamano in più? Ho dimenticato l'asciugamano. Sono proprio un fesso.

Oggi, nonostante mi abbiano detto che potevo riposarmi dall'allenamento in strada, essendo prima di un incontro, sono saltato in piedi alle 5 di mattina. Che scemo che sono. Mi avevano detto di non preoccuparmi del mio peso, che era tutto ok, e quindi avevo pensato di riposare... (e comunque mi sono alzato alle 5) Ieri sera prima di addormentarmi ho ascoltato della musica per rilassarmi...Il concerto per violino di Tchaikovsky...che bomba. Anche il Lago dei Cigni penso concili molto il sonno. Preferisco il Jazz, però dato che non mi fa dormire lo evito.

Comunque, ad ogni modo, alzarsi presto la mattina è uno strazio.

Per quanto si dica sia duro allenarsi la mattina, il correre, contro ogni aspettativa non pesa per niente. Invece, alzarsi, cambiarsi i vestiti, è veramente uno strazio. Assonnato e al freddo...Pensare che presto arrivi l'estate è l'unico pensiero che mi fa andare avanti...a parte quello uno strazio.

Mah, lamentarmi così non porterà a niente. Lo faccio perché mi piace. Anche se penso che sia uno strazio, nel profondo del cuore mi piace. Se veramente non mi piacesse, pensi che lo rifarei di nuovo dopo essere stato pestato in questo modo. Ci sono cose positive però. Questo è sicuro. Al contrario della vita che sempre o bianco o nero.

Sinistro, sinistro, sinistro, sinistro!

Il mio sinistro, a farla breve, è il problema/ la questione. Finché il mio sinistro funziona, sono tranquillo. Sono sicuro del mio diretto. Così, devo contenere i miei avversari con il sinistro. Sinistro, sinistro, sinistro, sinistro!

Montante, diretto!

Che ora si è fatta?

Quasi l'ora del prossimo incontro...che strazio...non ne ho proprio voglia.

Guarda, ho comprato i calzini rossi. Questo rosso è di buon auspicio per chi è nato in agosto, e io sono nato ad Agosto. Il rosso è il colore per quelli nati ad agosto. Per questo li ho comprati, i calzini rossi...Come? Bianco? Veramente? Ma come, non

per quelli nati in agosto? Com'è spiacevole. Signor Kimura, perché deve essere subito così scoccante/fastidioso/antipatico...che strano...probabilmente dipende dalla persona. Forse i calzini rossi non vanno così bene dopotutto...

Comunque sono in ottima forma. Questo periodo sono proprio assistito dalla fortuna. Il mio oracolo non diceva forse "troverai un mochi sullo scaffale"? Ieri notte non ho dormito per niente. Ieri sera quando mi hanno fatto un massaggio mi faceva male ovunque, pensavo che il mio corpo si stesse decomponendo, però dopo che riposi una notte ti riprendi subito. Tutto sommato sarà per la mia carriera no? Guarda come sono leggere le mie braccia quando faccio shadow box. Sono tagliato per vincere. Appena salirò sul ring, è sicuro che le mie braccia si riprenderanno al volo.

Non posso assolutamente perdere...Se perdo questa volta perderò posizioni in classifica...

[1° ROUND]

Va tutto bene! Ho sentito il suono del fischiotto proprio vicino alle mie orecchie...Quand'è così è la dimostrazione che sono rilassato...Anche la cera delle scarpe fa un bel rumore... Questa volta vinco...sono stato sconfitto quattro volte di seguito, non va bene...Mi sono spinto troppo oltre, nonostante il mio braccio ferito...non va bene, veramente. Un pugile ha come capitale il corpo, deve farci attenzione. Chissà quante volte mi è stato ripetuto, ma un tipo smanioso io...Ma se riposo ora, sono sicuro che perderò posizioni in classifica. E se perdo posizioni in classifica non posso andare avanti. Una volta perse posizioni in classifica, non si può risalire in cima... è dura, proprio dura. Ad ogni modo, la competizione è violenta.

VOCE A BORDO RING

colpisci con un dritto e un montante

Dritto al centro, al centro, al centro

Che cosa stai facendo? Colpiscilo!

Ecco, così. Così.

Addosso, addosso.

Uno, due, gancio!

Ho capito, non disturbarmi...sono esperto ormai...Dal numero dieci al numero nove. Dal numero nove al numero otto. Dal numero otto al numero sette. Dal numero sette al numero sei. Ogni volta che si sale di una posizione, significa che hai pestato cinque avversari. Me l'ha detto il maestro. Perciò, se si fa un conto, il campione ha pestato dieci volte 5 avversari, in tutto 50 pugili. È bello arrivare fino ad essere il campione, ma è insopportabile (non posso sopportare) essere uno dei 50 pugili pestati. Ma suppongo che debba essere o l'uno o l'altro, o si diventa campioni, o uno dei 50 pugili pestati. A volte ci penso. Da numero sette al numero otto. Dal numero 8 al numero nove. Dal numero nove al 10. È uno strazio. (Per aiutare qualcun altro a salire di grado c'è bisogno di far ricorso al pugilato) Perché deve essere così mi domando. Io invece, non ho speranze...

(gong)

VOCE A BORDO RING

Forza, fai un respiro profondo.

Quei pugni, erano perfetti.

Però non fermarti con l'uno, due.

Uno, due, tre, quattro.

Va bene rilassare i muscoli, ma non fermarti.

Continua e poi colpisci in alto.

Non farti colpire dai diretto.

Continua a muoverti.

Slip e duck.

E poi al centro.

Uno, due, tre, quattro.

Colpisci ripetutamente e poi al volto.

[2° ROUND]

Penso proprio che le cose si stanno mettendo bene, sai. L'ultima volta che ho cambiato lavoro, ascolta, è stato il 18 febbraio. Per di più, quel giorno sono arrivato in azienda che erano le otto in punto...E poi, siamo nel 38° anno, no? Vedi,

l'8 si ripete per ben tre volte no? L'otto è un numero estremamente fortunato. Io, penso di avere un futuro promettente. Non posso permettermi di perdere questa...Se perdo questa, scenderò in classifica.

#### VOCE A BORDO RING

Con la destra, la destra. Giragli intorno.

Ecco, vai di diretto.

Veloce, forza!

Colpisci a destra, davanti.

Destra, destra, destra, destra.

Giragli intorno e colpisci il corpo.

Bravo, così!

Così va bene, stai vincendo!

Scrivo tutto quello che succede ogni giorno sul mio taccuino, ogni cosa che faccio, ogni giorno. Sì proprio così, non salto neanche un giorno. All'inizio scrivo la data, le ore di sonno, l'ora in cui mi alzo, poi per quanto tempo mi alleno, quanti chilometri ho corso, in che forma ero. Dopodiché, cosa ho bevuto prima della colazione, che sia del succo, del thé o del latte...Poi la quantità e la tipologia di cibo della colazione e nuovamente cosa ho bevuto dopo. Poi lo spuntino dopo che sono andato al lavoro, e nel caso, cosa. Poi il pranzo e cosa ho bevuto. Quando sono stanco faccio un riposino pomeridiano. E scrivo anche questo, certo. Poi cosa bevo dopo il riposino. Questo è, diciamo, quello che faccio prima di iniziare l'allenamento...

Dopodiché appunto quando esco dal lavoro e l'orario che entro in palestra... Mi peso, e lo scrivo. Poi di solito faccio dello sparring e dello shadowboxing. Quando faccio sparring non dimentico mai il nome dell'avversario...poi faccio un po' di sacco. E una volta finito il sacco di nuovo shadow boxing. Tengo il conto preciso di quante volte, e anche di quante volte colpisco il sacco. Poi, quante volte salto la corda, quante volte faccio gli addominali, quanti esercizi con l'elastico e quante volte di altri esercizi. Mi segno tutto. E poi, fammi pensare...ecco, faccio la doccia, e per ultimo mi peso di nuovo. Lo metto per iscritto e poi l'ora che sono uscito dalla palestra. Poi cosa ho bevuto e mangiato per cena, di nuovo cosa ho bevuto dopo cena. Se mangio qualcosa durante i pasti prima di dormire, appunto

onestamente anche quello. Poi l'ora in cui mi corico fatto o non fatto un massaggio o se ho preso delle bevande minerali energetiche. E per finire i commenti.

Scrivo tutte queste cose, ogni giorno. Esattamente ogni giorno. Per previdenza, non lo faccio per nessuno in particolare. Perché, in verità gli incontri, prima che inizino sono già incominciati. Ogni giorno è un incontro. Anche se si è da soli. Se si vuole superare gli altri, bisogna pensarla in questo modo.

Non posso assolutamente perdere. Non dopo tutto il mio impegno...E poi sono stato così duro con me stesso...

(gong)

VOCE A BORDO RING

Il tuo diretto è buono.

Meglio del primo round.

Ora che hai un buon diretto, colpisci.

Hai capito?

Forza, respira profondamente, e poi tre di fila (uno, due e tre).

Okay.

Capisci quello che sto dicendo?

Lo capisci?

Stai partendo con il sinistro e non va bene

Usa il destro, il destro.

Se colpisci con il sinistro ti viene un colpo ampio.

È ridicolo, veramente!

Con il destro, verso il centro.

Dall'esterno non va bene.

Ruota con il destro e colpisci al centro.

Continua a muoverti e poi al centro.

[3° ROUND]

VOCE A BORDO RING

Proprio così, ecco. Con il destro, il destro.

Bravo, montante.

Vai di diretto, di diretto!  
Ora mantieni così.  
Il jab, tienilo più corto.  
È troppo lungo!  
È lungo, lungo, sei ancora troppo lungo.  
Forza, colpisci con il destro verso il centro.  
Senza sforzare, non sforzare troppo.  
Vai con il sinistro, morbido.  
Ora, mira al corpo!

Diamine! Quando si inizia a cedere, è così veloce. Quando vinco, ci sono anche trenta persone nel mio fan club, ora ce ne sono solo sette. Quando vado in ufficio, mi vergogno...” Forza, non mollare. Vogliamo vederti vincere la cintura da campione!”. Non sanno niente dei sentimenti delle persone... Volente o nolente, devo mettere al tappeto cinquanta persone. Non può nascere un campione senza questi 50 tipi. D'altra parte, dovrebbero anche ringraziarci, e invece ci scherniscono...

Non so perché, ma stranamente inizio a sentirmi le braccia pesanti. Non devo mollare, non posso. Anche la guardia sembra scendere. Ieri, mentre mi facevo il massaggio, ho sentito dolore. Sembra come se la mia carne stia marcendo. Mi domando se non sia finito già. È un vero strazio fare contro un avversario con un pugno così forte come il suo. Se non riesco a sfuggirgli con i miei movimenti di gambe, finisce che mi farà male. E metti che non riuscirò più a muovere la lingua se mi colpisse in faccia, così non potrò più andare a lavorare...

Verissimo, una volta che inizi a cedere, si va veloce in questo settore... Come essere appeso ad un paracadute bucato... Non è nient'altro che una mera consolazione, rimanere aggrappato, quando invece lasciando andare sarebbe la stessa cosa. E l'essere campione? Perché mai, i campioni quando decadono, lo fanno così velocemente... forse anche più velocemente delle persone normali.

Il precipizio del campione è il più ripido. Non è così? L'unica differenza è se cadi da una parte o dall'altra del precipizio, tutto qua. Ad ogni modo, indipendentemente dal lato, finisci col cadere. Mi dà i nervi.

[4° ROUND – Due minuti e 16 secondi]

Oh Gesù, dove mi trovo. Mi sarò addormentato. Sembra come se fossi sul fondo di un fiume. Guarda! Dei pesci stanno nuotando sopra la mia testa. Quattro? Cosa intendi per quattro? Non sento niente se parli con voce così bassa. Allora, mi hanno messo K.O? Forse, è probabile. È difficile respirare. Il petto mi sta facendo male. Ho capito, questo è l'odore del tappetino. Dai, stai calmo. Era quattro, giusto? Se mantengo la calma ho ancora sei secondi.

Sicuramente perché mi sono impegnato troppo. Qualunque cosa si dica, un pugile che sta scendendo in classifica è quello che riceve più offerte. Si è un ottimo poggiapiedi per chi vuole salire. Per questo, ad ogni modo, gli incontri sono già tanti. Io, quando stavo salendo la classifica, ricordo che ero sempre alla ricerca di avversari di questo tipo naturalmente. A proposito, come si chiamava quel pugile, il tizio che è diventato il mio avversario la prima volta che sono entrato nella classifica? Anche di quel tizio, da allora, non ho più avuto notizie. Che si sia ritirato.

Bene allora, penso sia l'ora rialzarmi...

Ma no, riposiamoci un altro po'. Eravamo a quattro, no? Se ho ancora sei secondi, posso prendermela comoda. Se volessi alzarmi, anche in questo momento, lo potrei fare tranquillamente. Prima di tutto alzo il mio corpo sul braccio destro, in questo modo, poi porto dietro la mia gamba destra e poi trasferisco velocemente il baricentro sul ginocchio sinistro, in questo modo andrà bene.

È proprio bello, si dice cielo azzurro, però in effetti, il cielo è proprio azzurro. Però, perché mai riesco a vedere il cielo da qui? Da qualche parte ci sarà un'apertura sul soffitto?

Che strazio, pensare anche al soffitto, estremamente noioso...ma va bene così...oltretutto questa cosa neanche mi riguarda.

Forza! Alziamoci! Mentre mi tengo a distanza mi muovo sulle punte, provo a mirare sopra l'occhio sinistro. Sembra che quel tipo abbia ancora i segni dei miei pugni. È solo il 4° round giusto? E sono stato steso solo una volta...Non avrà nessuna ripercussione sulla mia carriera, la mia carriera non è in pericolo...Stai a guardare, provo a paralizzarlo con il mio diretto. Vedi, mi sto riprendendo!

Alzo il mio corpo sul braccio destro...porto dietro la gamba destra. Trasferisco velocemente il baricentro sul ginocchio sinistro...

Che strano. Ho come l'impressione che mi fossi sdoppiato. E poi, sono forse in piedi? Che fine ha fatto il ring? Quanto rumore...Non riesco a capire nulla con tutto questo casino!

Va bene, va bene, ho capito...

Nonostante avessi i calzini rossi nuovi di zecca, io non valgo più niente...Va bene così, è inevitabile. In ogni caso, la strada che possiamo percorrere noi pugili è come essere in un vicolo cieco. Erano quattro anni e sei mesi? Alla fine, dovrò riiniziare dal principio...Va bene così, una volta a casa, mangerò fino a scoppiare. E al diavolo al taccuino, quando avrò voglia di mangiare qualcosa, la mangerò. Esatto, fumerò e berrò. E per quanto riguarda la marmellata, me ne mangerò un barattolo intero. Mi rifarò interamente per tutti gli insuccessi. Lo dico davvero. Tutto perché mi sono sacrificato troppo...

Aa, la testa mi sta facendo male! Dannazione, non potrò dormire per altri due, tre giorni per il dolore...che dolore. Sembra che mi stia per scoppiare. Qualcuno mi aiuti...

SIPARIO

## TERZO ATTO

L'uomo divenuto bastone (Morte)

### PERSONAGGI

UOMO DALL'INFERNO (consigliere) - DONNA DALL'INFERNO  
(appena assegna alla squadra di protezione terrestre) - UOMO DIVENUTO UN  
BASTONE - RAGAZZO HIPPIE - RAGAZZA HIPPIE - VOCE  
DALL'INFERNO

Un caldo e umido pomeriggio di agosto. Una lunga strada con un centro commerciale sullo sfondo. Folla mista che cammina avanti e indietro. [È consigliata rappresentarla in maniera non realistica] Un ragazzo e una ragazza siedono sul ciglio del marciapiede a tre metri di distanza, di fronte al centro del palco. Entrambi con sguardo vago fissano davanti a loro, totalmente indifferenti da ciò che li circonda, con espressione vuota (possono essere rappresentati sniffando colla).

All'improvviso dall'alto rotola un bastone. Un bastone molto comune, che misura precisamente 1 metro e due centimetri. (Può essere manipolato a piacere dall'attore, come nel teatro Grand Guignol, prima che si trasformi in un bastone).

Il bastone, mentre rotola nella caduta, prima urtando per un momento contro il bordo del marciapiede, poi rimbalzando indietro con suono acuto si ferma orizzontalmente nel canale di scolo, a meno di un metro di distanza dai due ragazzi Hippiè.

Istintivamente i due Hippiè rivolgono lo sguardo nel punto in cui il bastone è caduto, aggrottano poi le sopracciglia e alzano lo sguardo. La loro reazione è manca tuttavia di acutezza rispetto alla gravità della situazione.

L'uomo dall'inferno entra da sinistra e la Donna dall'Inferno da destra, entrambi illuminati.

RAGAZZO HIPPIE *(ancora guardando in alto)* Ehi attenzione.

UOMO INFERNO Al crepuscolo una bianca luna crescente,  
Un coltello da frutta che spella la pelle del destino.

DONNA INFERNO Oggi, ancora una volta, un uomo  
Ha cambiato la propria forma, diventando un bastone.

RAGAZZO HIPPIE *(volta lo sguardo e raccoglie il bastone)* Se fosse stato più in qua, mi avrebbe colpito.

RAGAZZA HIPPIE *(fissando il bastone lo tocca un po')* Secondo te cosa può essere considerato un incidente? Essere colpito o non esserlo.

RAGAZZO HIPPIE Cosa ne dovrei sapere io. *(inizia a battere ritmicamente il pavimento)*.

UOMO INFERNO La luna, colore di scatola sporca,  
Abbassa lo sguardo  
La città vortica.

DONNA INFERNO Oggi, ancora una volta, un uomo  
È diventato un bastone, e sparisce.

RAGAZZA HIPPIE Che ritmo stai suonando?

RAGAZZO HIPPIE Prova a indovinare.

RAGAZZA HIPPIE *(alza lo sguardo)* Guarda! Sicuramente quel bambino deve essere il colpevole.

RAGAZZO HIPPIE *(interessato alza lo sguardo)* ...

RAGAZZA HIPPIE Non sembra carino? Sarà ancora alle elementari. Probabilmente stava giocando sul tetto.

RAGAZZO HIPPIE *(riporta lo sguardo in basso)* Piccolo monello. Preferisco gli insetti.

RAGAZZA HIPPIE Ehi attenzione, guarda come si sta sporgendo. Avrà sicuramente i sensi di colpa. Non riesco a vedere bene ma sembra stia cercando di dire qualcosa.

RAGAZZO HIPPIE Nessuno si è fatto male, quindi probabilmente ci sta maledicendo.

BASTONE *(a sé stesso)* Non è così, sta chiamando me. Mi ha visto cadere.

RAGAZZA HIPPIE *(improvvisamente)* Ho capito, il ritmo. Ascolta, non è questa la canzone? *(intono una canzone)*

RAGAZZO HIPPIE Mmm...

RAGAZZA HIPPIE Non è questa?

RAGAZZO HIPPIE È da sempre stato il mio principio quello di non criticare i gusti altrui. *(muove il corpo a ritmo.)*

RAGAZZA HIPPIE (*noncurante, muove il corpo a ritmo e continua a canticchiare*) ...

[*Nel frattempo, l'uomo divenuto BASTONE coordina i propri movimenti con il bastone che si trova nella mano del RAGAZZO HIPPIE, mantenendo fisso lo sguardo in un punto da qualche parte nel cielo*]

UOMO DALL'INFERNO (*lentamente cammina verso il centro del palco*)

La luna, un cielo color cemento svanisce nell'oscurità

Così come il bastone giace in un canale di scolo.

DONNA DALL'INFERNO (*anche lei cammina lentamente verso il centro del palco*) Il bastone giace dimenticato nel canale di scolo.

La città, dall'alto, vortica.

Un bambino cerca il padre disperso.

(L'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO, nel momento in cui finiscono a recitare si incontrano al centro del palco, diversi passi dietro il RAGAZZO e la RAGAZZA HIPPIE.)

UOMO DALL'INFERNO (*con un tono estremamente ordinario*) Questa volta sembra siamo arrivati proprio dove volevamo.

DONNA DALL'INFERNO (*apre un grande quaderno*) Sono precisamente 22 minuti e 10 secondi in anticipo...

UOMO DALL'INFERNO (*guarda l'orologio da polso*) In perfetto orario.

DONNA DALL'INFERNO (*immediatamente si accorge del bastone nella mano del RAGAZZO HIPPIE*) Non sarà mica quel bastone?

UOMO DALL'INFERNO (*assume una posa perplessa*) Se così fosse, abbiamo un serio ostacolo davanti a noi... (*cammina verso il RAGAZZO HIPPIE e gli parla da dietro le spalle*) Ehi tu, da dove hai raccolto quel bastone?

RAGAZZO HIPPIE (*in silenzio gli lancia uno sguardo tagliente*) ...

DONNA DALL'INFERNO Era nel canale di scolo, vero?

RAGAZZA HIPPIE È caduto dal tetto. Non ci ha colpito per un pelo.

DONNA DALL'INFERNO *(soddisfatta di avere la propria teoria confermata)* Non mi dire. *(rivolto all'UOMO DALL'INFERNO)* Maestro, è questo il bastone.

UOMO DALL'INFERNO *(rivolto al RAGAZZO HIPPIE)* Non vorrei essere scortese, ma potresti consegnarmi il bastone?

RAGAZZO HIPPIE ...

DONNA DALL'INFERNO Non penso vi possa essere d'alcuna utilità.

RAGAZZO HIPPIE Non ne sarei sicuro.

UOMO DALL'INFERNO Siamo nel mezzo di un'investigazione. Stiamo solo cercando una cosa...

RAGAZZA HIPPIE Siete della polizia?

DONNA DALL'INFERNO Non proprio...

UOMO DALL'INFERNO *(interrompendo)* Però ci sei vicino...

RAGAZZO HIPPIE Bugiardi! Voi siete quelli che hanno lanciato il bastone. State cercando di nascondere le prove, non riuscirete ad abbindolarmi.

*(Suona il ritmo con il bastone e comincia ad intonare la melodia che cantava la RAGAZZA HIPPIE).*

UOMO DALL'INFERNO *(con tono persuasivo)* Se dubitate veramente, possiamo andare insieme alla stazione di polizia.

RAGAZZO HIPPIE Non cercare di raggirarmi con quel tono mellifluo.

RAGAZZA HIPPIE *(alza lo sguardo)* Io penso sia stato il bambino che abbiamo visto prima... Non è più qui però.

RAGAZZO HIPPIE Sta zitta te!

DONNA DALL'INFERNO *(con animosità)* Un bambino stava sbirciando dal tetto, vero? Dal parapetto del tetto... ora ho capito...e stava chiamando il padre, giusto? Con una voce spaventata e gelata...

RAGAZZA HIPPIE *(cercando di non far innervosire il RAGAZZO HIPPIE)* Come avrei mai potuto sentire? In questa zona il livello di rumore è mediamente anche superiore ai 120 fon. *(muove il busto animosamente)*

DONNA DALL'INFERNO *(rivolgendosi all'UOMO DALL'INFERNO)* Maestro, vuole che vada a controllare la situazione?

UOMO DALL'INFERNO    Sì. (*esita un secondo*) Ma non impiegare troppo tempo.

(La DONNA DALL'INFERNO esce velocemente di scena correndo verso sinistra del palco)

BASTONE    (*a sé stesso con voce piena di sofferenza*) Non ce n'è bisogno, ho ascoltato tutto. Nell'ufficio sporco e incrostato dietro alle scale riservate ai dipendenti...mio figlio, spaventato a morte, circondato da guardie malvagie...

UOMO DALL'INFERNO    (*rivolgendosi al RAGAZZO HIPPIE*) Non è facile da spiegare, ma attualmente siamo stati incaricati di proteggere quel bastone...Spero che te riesca a capire in qualche modo.

RAGAZZO HIPPIE    Non ho capito nulla.

RAGAZZA HIPPIE    (*con aria saccente*) Ora ci troviamo nel periodo del gap generazionale. Siamo alienati noi.

BASTONE    (*a sé stesso con tono carico di dolore*) Quel bambino sta sporgendo denuncia... Afferma che io sia diventato un bastone e che sia precipitato dal tetto...

UOMO DALL'INFERNO    (*rivolto al RAGAZZO HIPPIE*) Però lasciami fare una domanda. Che cosa avete intenzione di fare con quel bastone? Al contrario, scommetto che non avete ancora nessun obiettivo in mente.

RAGAZZO HIPPIE    Non sono interessato in obiettivi.

UOMO DALL'INFERNO    Allora non c'è nessun problema se me lo cedessi. Per te non ha alcun interesse, è solo un semplice bastone. Al contrario, per quanto riguarda una persona in particolare, rappresenta una prova importante...

RAGAZZA HIPPIE    (*rivolgendosi al RAGAZZO HIPPIE*) Ehi, non me lo dai un bacio?

RAGAZZO HIPPIE    (*con sguardo freddo*) Non mi va.

RAGAZZA HIPPIE    Non serve darsi ancora delle arie in quel modo, capito?

RAGAZZO HIPPIE    Non mi va.

RAGAZZA HIPPIE    Su forza!

RAGAZZO HIPPIE Basta con quest'entusiasmo.

RAGAZZA HIPPIE Allora grattami la schiena.

RAGAZZO HIPPIE La schiena?

*(La RAGAZZA HIPPIE si china verso il RAGAZZO HIPPIE e gli scopre la nuca. Il ragazzo, esitante, inserisce il bastone nel colletto e inizia a grattare.)*

RAGAZZA HIPPIE Più a sinistra...Sì ecco, il quel punto...

RAGAZZO HIPPIE *(Ritira il bastone e lo allunga alla ragazza)* Ora è il tuo turno. *(si china verso la ragazza)*

RAGAZZA HIPPIE Non lo dici dal profondo del cuore... *(velocemente inserisce il bastone ricevuto nel colletto del RAGAZZO HIPPIE)* Qui va bene?

RAGAZZO HIPPIE Sì, anche tutto il resto.

RAGAZZA HIPPIE Tutto?

RAGAZZO HIPPIE *(contorce il corpo ed emette strani versi)* Oh, oh, oh...Sembra come quando non fai un bagno da molto tempo.

RAGAZZA HIPPIE *(ritira il bastone)* Egoista!

*[L'UOMO DALL'INFERNO prontamente si infila tra i due e cerca di prendere il bastone. Il RAGAZZO HIPPIE lo respinge con la mano e afferra nuovamente il bastone]*

UOMO DALL'INFERNO A te non interessa, proviamo a contrattare. Quanto vorresti per separarti dal bastone?

RAGAZZO HIPPIE *(improvvisamente, pieno di vita)* 300 Yen.

UOMO DALL'INFERNO 300 yen? Per un pezzo di legno del genere?

RAGAZZO HIPPIE Non m'importa più, neanche se ne fossero 500 di yen.

RAGAZZA HIPPIE *(lo rimprovera a bassa voce)* Se vuoi puoi trovare chissà quanti bastoni come quello.

UOMO DALL'INFERNO Pensa quante sigarette potrai comprarti con 300 yen.

RAGAZZO HIPPIE Io e questo bastone andiamo d'accordo...ma non saprei il motivo... *(si mette in posa e tiene il bastone all'estremità)*

RAGAZZA HIPPIE *(con disprezzo)* Vi assomigliate proprio, moltissimo!

RAGAZZO HIPPIE Se continuassi a colpire a caso con forza ti sentiresti sicuramente sollevata.

UOMO DALL'INFERNO Ti stai auto-distruggendo tu. Voi non sapete nulla del bastone ma ci giocherellate senza rispetto, è un atto di suicidio!

RAGAZZO HIPPIE Non è niente di grave. Non ti sopporto quasi più.

*(La DONNA DALL'INFERNO ritorna con passo rapido)*

DONNA DALL'INFERNO *(si ferma nel punto in cui si erano separati)*  
Maestro...

UOMO DALL'INFERNO *(mentre si avvicina alla DONNA DALL'INFERNO)* Come è andata?

DONNA DALL'INFERNO Se non ci sbrighiamo...

UOMO DALL'INFERNO *(Si volta verso il RAGAZZO e la RAGAZZA HIPPIE)* Siete una cricca strana voi, neanche se vi offrissi 300 yen, sono sicuro che non vi separereste dal bastone.

DONNA DALL'INFERNO Il bambino è tornato.

UOMO DALL'INFERNO A fare cosa?

DONNA DALL'INFERNO Quando sono entrata nel centro commerciale stavano trasmettendo un annuncio di un bambino smarrito. Il bambino ha affermato che il padre si fosse trasformato in un bastone e che lo abbia visto cadere dal tetto, ma pare che nessuno gli abbia creduto.

UOMO DALL'INFERNO Certo che no.

DONNA DALL'INFERNO All'insaputa degli sguardi delle persone che lo seguivano, è scappato per andare a cercare il padre!

*(L'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO guardano inquieti verso sinistra del palco)*

BASTONE *(a sé stesso, con ardore)* Il bambino l'ha visto, veramente. Ero sporto al passamano del livello inferiore, quello che si trova tra il condotto di aereazione e le scale. Stavo guardando assente l'affluenza di gente. Un vortice...guarda...un grande vortice.

*Suoni di una città moderna gradualmente crescono di volume, simile ad un mostro ululante dentro un tunnel. Il RAGAZZO HIPPIE improvvisamente lascia cadere il bastone.*

BASTONE *(continua il suo monologo)* Ero in piedi, avevo le vertigini. La città ululava come il flusso di una cascata ed io sopportavo immobile, quando all'improvviso mio figlio mi ha chiamato. Mi voleva chiedere una moneta da 10 yen così da poter guardare tre minuti attraverso il cannocchiale...Improvvisamente il mio corpo è lievitato in aria... non avevo nessuna intenzione di allontanarmi da quel bambino... nonostante ciò sono divenuto un bastone... per quale motivo? Perché mi è successa una cosa così...

RAGAZZA HIPPIE E quale sarebbe il problema?

RAGAZZO HIPPIE *(fissa il bastone vicino ai suoi piedi con aria assente)*  
Ha fatto un guizzo, come un pesce sul punto di morte.

RAGAZZA HIPPIE Ma va', impossibile...

DONNA DALL'INFERNO *(si alza sulle punte e guarda in lontananza verso la parte sinistra del palco)* Guardi Maestro! Vede quel ragazzino...che con occhiali grandi sta guardando insistentemente per terra, con il collo corto, piccolino...

UOMO DALL'INFERNO Quel ragazzino si avvicinerà piano piano verso di noi...

BASTONE *(a sé stesso, restando orizzontalmente per terra)* Riesco a sentirlo... rimbalzante come una palla di gomma...attraversa la terra come un boato, tremante sotto il peso di milioni di persone, sono il rumore dei passi di quel ragazzino.

RAGAZZA HIPPIE *(sbircia silenziosamente verso la DONNA e l'UOMO DALL'INFERNO)* Quei due mi fanno rabbrivire. Non essere irresponsabile, non sarebbe meglio trovare un accordo?

*Il RAGAZZO HIPPIE che nel frattempo fissava il bastone ai suoi piedi, si alza come se fosse ritornato in sé' Anche la RAGAZZA HIPPIE si alza*

RAGAZZO HIPPIE *(seccato)* Non so il perché ma non mi piace, mi assomiglia troppo quel bastone.

RAGAZZA HIPPIE *(con espressione rassicurante)* Non ti assomiglia poi così tanto. Solo un po'. *(chiama l'UOMO DALL'INFERNO che si era voltato verso di lui, come per anticiparlo)* 1000 yen, cosa ne pensi? *(Continua a tenere il piede sopra il bastone).*

UOMO DALL'INFERNO 1000 Yen?

BASTONE *(a sé stesso)* Non c'è bisogno di calpestartmi...sono inzuppato dallo stare nel canale di scolo. Sarei fortunato se non mi prendessi un raffreddore!

RAGAZZO HIPPIE Se non ti va bene, non ti forzo mica.

DONNA DALL'INFERNO *(scruta agitata verso sinistra del palco)* Maestro, è quasi qui.

UOMO DALL'INFERNO *(con aria annoiata)* Va bene dai... *(tira fuori dal portafoglio delle banconote dalle quali ne sceglie una da 1000 yen)* Eccola qua...Però ricorda, potrai pensare di aver fatto un ottimo affare, ma prima o poi ti accorgerai che in verità a vendere non sarà stato solo un semplice bastone, ma te stesso.

*Tuttavia il RAGAZZO HIPPIE, senza aspettare che l'interlocutore, l'UOMO DALL'INFERNO, finisca di parlare, gli strappa dalle mani la banconota e velocemente esce a sinistra del palco. La RAGAZZA HIPPIE lo segue subito dopo, sorridendo innocentemente e salutando con la mano.*

RAGAZZA HIPPIE Si tratta del gap generazionale. *(Esce di scena con questa battuta)*

*L'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO prontamente si avvicinano al canale di scolo dove giace il bastone. Improvvisamente il sole è oscurato e i rumori della città silenziosamente svaniscono. All'ultimo, per un istante, si sente provenire da qualche parte in lontananza il rumore continuo di rivetti battuti in qualche fabbrica.*

UOMO DALL'INFERNO *(Con la punta delle dita prende il bastone sporco, con l'altra mano srotola un foglio di giornale tirato fuori dalla tasca e inizia a pulire il bastone)* Ci è mancato poco ...

DONNA DALL'INFERNO Anche il lavoro terrestre non è facile, non credi?

UOMO DALL'INFERNO Come primo giorno di praticantato sul campo, è stata un'ottima esperienza.

DONNA DALL'INFERNO Ero molto nervosa.

(L'uomo divenuto BASTONE all'improvviso mostra una forte reazione (a qualcosa). Anche l'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO

DONNA DALL'INFERNO Quel ragazzino!

*L'UOMO DALL'INFERNO, in panico, senza ragionare nasconde il BASTONE dietro la schiena, poi sotto la giacca, ed infine lo infila nei pantaloni. Il corpo gli s'irrigidisce per vari secondi. L'espressione facciale dell'uomo divenuto BASTONE svanisce. Anche l'UOMO e la DONNA dall'inferno rilassano la postura.*

BASTONE (a se stesso) Dai, va bene così...Ad ogni modo a questo punto non avrei potuto fare niente...

UOMO DALL'INFERNO *(tira fuori il bastone)* Proprio per un pelo!

DONNA DALL'INFERNO Però per qualche ragione mi sento in colpa per lui.

UOMO DALL'INFERNO La compassione non ha posto nel nostro lavoro. Forza, diamoci da fare. *(con il bastone fra le mani)*

DONNA DALL'INFERNO *(Prende il BASTONE e con entrambe le mani o alza con fare cerimoniale)* Non me l'aspettavo così leggero.

UOMO DALL'INFERNO Come primo tentativo preliminare non poteva andare meglio. Forza prova, seguendo l'ordine che ti è stato insegnato...

DONNA DALL'INFERNO Sì maestro. *(osserva il bastone da ogni angolo, con la serietà tipica di un apprendista)* Per iniziare, la prima cosa che si può notare,

è la differenza tra la parte superiore ed inferiore del bastone...La parte superiore è cosparsa considerevolmente da ditate. La parte inferiore, invece è consumata e liscia. Ne posso dedurre che il bastone non ha giaciuto inutilizzato, ma presumo che in precedenza sia stato utilizzato dall'uomo per assolvere a qualche scopo.

BASTONE *(a se stesso, irritato)* Ovvio direi, no? Lo è per tutti alla fine.

DONNA DALL'INFERNO Sembra però sia stato utilizzato in maniera poco curata. Poverino, è completamente ricoperto da graffi.

UOMO DALL'INFERNO *(ridendo)* Molto bene. Piuttosto, cosa intendi per Poverino? Aspetta un attimo, non sarai stata influenzata dalla mente umana?

DONNA DALL'INFERNO Influenzata dalla mente umana?

UOMO DALL'INFERNO Noi che proveniamo dall'inferno abbiamo una sensibilità differente. Un bastone che ha supportato l'utilizzo fino ad essere ricoperto di graffi, senza scappare e senza essere gettato via, è considerato un bastone bravo e fedele.

DONNA DALL'INFERNO Comunque, rimane soltanto un bastone. Anche una scimmia saprebbe usare un bastone. Se si trattasse di un essere umano sarebbe troppo sempliciotto.

UOMO DALL'INFERNO *(con forza)* Per questo l'ho definito bravo e fedele. Non capisci proprio. Un bastone può indicare la strada ad un ceco e può addestrare un cane. Se usato come leva può sollevare pesanti oggetti e può essere usato per mettere al tappeto un avversario. In altre parole, è l'origine di tutti gli strumenti.

DONNA DALL'INFERNO Ma con lo stesso bastone lei può colpire me, ed io posso colpire lei.

UOMO DALL'INFERNO Non è proprio questo il significato di lealtà? Indipendentemente dal suo utilizzo un bastone rimane un bastone. Si potrebbe quasi affermare che l'etimologia della parola "onestà" sia bastone.

DONNA DALL'INFERNO *(con espressione poco convinta)* Ma quello che stai dicendo è troppo miserabile.

UOMO DALL'INFERNO Il succo della questione sta nel fatto che un bastone vivente sia diventato un bastone morto, no? La compassione è vietata per il personale assegnato al lavoro terrestre. Forza, procedi con il rapporto.

DONNA DALL'INFERNO ...

UOMO DALL'INFERNO Che cosa succede ora? Elencami i punti chiave del rapporto.

DONNA DALL'INFERNO (*ricomponendosi*) Certo maestro. Per prima cosa prendo contatto con la centrale e li informo sul luogo e l'orario di sparizione della persona interessata confrontando il numero d'identificazione. Dopodiché stabilisco la pena, registrando la tipologia e il provvedimento.

UOMO DALL'INFERNO E quale sarebbe la pena?

DONNA DALL'INFERNO ...

UOMO DALL'INFERNO Non possono esserci dubbi. Per un caso così semplice.

DONNA DALL'INFERNO Sono una persona a cui piace passare del tempo nella sala campioni, (*inclina la testa*) ma non ricordo se ci fosse un campione di bastone.

UOMO DALL'INFERNO Non ci sono ovviamente.

DONNA DALL'INFERNO (*sollevata*) Ecco, quindi si tratta di un caso speciale?

UOMO DALL'INFERNO Rilassati, rilassati. Mi rendo conto che sia la tua prima esperienza sul campo, ma m'infastidisce se parli così a vanvera... Se qualcosa non è presente nella sala campioni, non significa che si tratti necessariamente di qualcosa di speciale. Al contrario...

DONNA DALL'INFERNO (*comprende il ragionamento*) Perché si tratta di una cosa troppo comune!

UOMO DALL'INFERNO Esatto, nell'ultimo decennio la percentuale di bastoni è aumentata costantemente. In mesi particolarmente violenti il 98.4 % dei defunti si trasforma in bastone.

DONNA DALL'INFERNO Ora mi ricordo... Forse sarebbe meglio non applicare nessuna pena e lasciarlo così com'era mentre era in vita

UOMO DALL'INFERNO Così va molto meglio.

DONNA DALL'INFERNO Mi limito alla sola verifica del numero di identificazione, senza applicare nessuna pena.

UOMO DALL'INFERNO Non ricordi? Era anche scritto sul manuale. "Coloro che giudicano, ma non sono stati giudicati verranno trasformati in bastone, riempiendo la terra. Il maestro ci ha lasciato, e la terra è divenuta la tomba dei

bastoni marciti...” Per questa ragione la mancanza di personale dell’inferno non si è mai aggravata.

DONNA DALL'INFERNO (*tira fuori un walkie-talkie*) Chiamo in centrale?

UOMO DALL'INFERNO (*prende il walkie-talkie*) Per questa volta ti mostrerò come fare. (*accende il walkie-talkie*) Pronto, sede centrale? Qui chiama la squadra di addestramento MC operativa sul suolo terrestre.

VOCE DALL'INFERNO “Ricevuto, qui è la sede centrale.”

UOMO DALL'INFERNO Richiesta verifica numero di identificazione MC 621, ripeto MC 621. Passo.

VOCE DALL'INFERNO “MC 621, ricevuto.”

UOMO DALL'INFERNO Orario, 22 minuti e 20 secondi prima dell’ora. Luogo di ritrovamento, circoscrizione B, 32 gradi e 4 primi. Il bastone è caduto dal tetto di un centro commerciale. Passo.

VOCE DALL'INFERNO “Ricevuto.”

UOMO DALL'INFERNO Nessuna pena applicata. Registrazione non necessaria. Passo.

VOCE DALL'INFERNO “Registrazione non necessaria. Ricevuto.”

UOMO DALL'INFERNO Richiesta invio informazioni sul prossimo incarico. Passo.

VOCE DALL'INFERNO “A partire da ora, 6 minuti e 24 secondi. Circoscrizione B, 32 gradi e 6 primi. Passo.”

DONNA DALL'INFERNO (*Apri un quaderno e prende appunti*) Da qualche parte dietro la stazione...

UOMO DALL'INFERNO 32 gradi e 6 primi. Ricevuto.

VOCE DALL'INFERNO “Buona fortuna. Passo e chiudo.”

UOMO DALL'INFERNO Ricevuto. La ringrazio. (*cambia tono improvvisamente*) Non vorrei disturbarla, ma se dovesse venire mia moglie, potrebbe riferirgli che ho dimenticato di prendere le chiavi dell’armadietto.

VOCE DALL'INFERNO (*schiocca la lingua*) “Sei irrecuperabile. Questa volta è l’ultima. Passo.”

UOMO DALL'INFERNO (*ridendo*) Ricevuto. Arrivederci. (*spegne il walkie-talkie*) Beh, diciamo che all’incirca si fa questo modo.

DONNA DALL'INFERNO Grazie, ho capito.

UOMO DALL'INFERNO Che cos'hai. Sembri giù. (*restituisce il walkie-talkie*)

DONNA DALL'INFERNO (*sorride a malapena*) Ma no, non è niente.

UOMO DALL'INFERNO Allora, vogliamo dire addio al bastone che si trova zona?

DONNA DALL'INFERNO Lasci le cose così come sono?

UOMO DALL'INFERNO Sì, questo è il regolamento. (*si guarda intorno, trova un buco nel canale di scolo e ci infila il bastone*) Se lo lascio su in questo modo sarà facile da trovare e sicuramente qualcuno lo raccoglierà prima di subito. (*fa un passo indietro per guardare meglio*) È maneggevole, e per essere un bastone è di un ottima tipologia. Potrebbe essere usato come impugnatura di un cartello.

(*La donna afferra repentinamente il bastone e lo tira fuori dal buco*)

UOMO DALL'INFERNO Che cosa stai facendo!

DONNA DALL'INFERNO È troppo crudele.

UOMO DALL'INFERNO Crudele? (*stupefatto, non riesce a parlare*)

DONNA DALL'INFERNO Almeno non pensi dovremmo restituirlo al ragazzino? Piuttosto che gettarlo via... Piuttosto che lasciarlo lì così...

UOMO DALL'INFERNO Non dire stupidaggini. Un bastone rimane comunque un bastone, indipendentemente da chi lo utilizza.

DONNA DALL'INFERNO Ma per quel ragazzino è qualcosa di speciale.

UOMO DALL'INFERNO E perché mai?

DONNA DALL'INFERNO Almeno il ragazzino lo può utilizzare come uno specchio come esempio, per riflettere, facendo attenzione a non diventare un bastone come il padre.

UOMO DALL'INFERNO (*scoppia a ridere*) Per riflettere! Per quale motivo una persona soddisfatta di sé stesso avrebbe bisogno di fare un esame introspettivo?

DONNA DALL'INFERNO Lui era soddisfatto?

UOMO DALL'INFERNO Proprio perché era così soddisfatto che si è trasformato in un bastone, non capisci?

DONNA DALL'INFERNO (*fissa il bastone brevemente*) Se supponessimo che questo bastone riuscisse ad ascoltare quello che diciamo?

BASTONE *(a sé stesso, fiocamente)* Certamente che sto ascoltando. Ogni singola parola...

UOMO DALL'INFERNO Essendo al di fuori della mia specializzazione, non ho informazioni precise al riguardo, ma secondo una teoria avanzata da studiosi in materia, sembra che in linea di massima possano ascoltare.

DONNA DALL'INFERNO E come pensi si possa sentire ascoltando quello che stiamo dicendo?

UOMO DALL'INFERNO Naturale, proprio come si dovrebbe sentire un bastone. Supponendo che un bastone abbia dei sentimenti...

DONNA DALL'INFERNO Soddisfatto?

UOMO DALL'INFERNO *(con forza)* Non c'è spazio di discussione. Un bastone è un bastone. Ormai è un problema che esula dalla logica. Forza, rimettilo veloce dov'era prima. Il nostro prossimo incarico ci aspetta.

*(La DONNA DALL'INFERNO con un'espressione piena di dolore, delicatamente rinfila il bastone nel buco del canale di scolo. Fino a questo momento, il bastone aveva reagito accennatamente alle parole dell'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO. Ma arrivati a questo punto, tutte le emozioni sono pietrificate tra uno stato di disperazione e rabbia.)*

BASTONE *(a sé stesso)* Io sono soddisfatto....

DONNA DALL'INFERNO Ma perché mai dobbiamo frustare in questo modo un uomo morto?

UOMO DALL'INFERNO Al contrario, non ci preoccupiamo particolarmente di gente morta. Il nostro lavoro consiste nel registrare fedelmente la loro vita. *(abbassa improvvisamente la voce)* E per di più, se devo essere franco, sono oltremodo dubbioso. Mi domando se noi esistiamo realmente o meno...

DONNA DALL'INFERNO Che cosa vuoi dire?

UOMO DALL'INFERNO Secondo una teoria noi non siamo niente di più che i sogni che gli essere umani fanno sul punto di morte.

DONNA DALL'INFERNO Più che fossero sogni sono incubi orribili.

UOMO DALL'INFERNO Già...

DONNA DALL'INFERNO Ma allora, è impossibile che siano soddisfatti. Avere incubi quando si è soddisfatti, è una terribile contraddizione, non pensi?

UOMO DALL'INFERNO Potremo definirlo il momento del dubbio che segue il momento della soddisfazione. In ogni caso, quel che è fatto è fatto... (*con tono rincuorante*) Dobbiamo sbrigarci. Ci rimangono tre minuti. Se facciamo tardi sarà una scocciatura dopo... (*inizia a camminare*) Ti abituerai presto. Anch'io un tempo ero così. A volte si può essere confusi dalle apparenze umane. Ma una volta che capisci che quel bastone era un bastone anche quando era in vita...

DONNA DALL'INFERNO (*si volta verso il bastone con aria indifferente*) Anche la prossima persona sarà un bastone?

UOMO DALL'INFERNO Se questa volta avessimo a che fare con qualcosa di più singolare sarebbe meglio.

DONNA DALL'INFERNO Le persone di prima che ci stavano impedendo di prendere il bastone, cosa pensi che diventeranno?

UOMO DALL'INFERNO Ah, quei due...

DONNA DALL'INFERNO Non avevo l'impressione che sarebbero diventati dei bastoni, non credi?

UOMO DALL'INFERNO Se non diventeranno dei bastoni, probabilmente diventeranno tubi di plastica.

*(L'UOMO e la DONNA DALL'INFERNO escono a destra del palco)*

BASTONE (*a sé stesso*) Soddisfatto? Io? Che sciocchi. Un uomo soddisfatto scapperebbe dal proprio figlio per poi lanciarsi da un tetto?

UOMO DALL'INFERNO

Il cielo, terso di conservanti, color stagnante

Sopra la fredda terra bagnata

Un altro uomo ha cambiato forma diventando un bastone.

DONNA DALL'INFERNO

È stato controllato, ma non è stato registrato,

Intrappolato nella forma del bastone,

non è infelice, sarà dunque felice.

BASTONE *(a sé stesso)* Non sono mai stato soddisfatto, neanche una volta. Tuttavia, cosa mai potrei diventare al di fuori di un bastone. In questo mondo, dopotutto, non sarebbe proprio un bastone l'oggetto che sarebbe raccolto con più probabilità!

UOMO DALL'INFERNO

È stato controllato, ma non è stato registrato,  
l'uomo è intrappolato nella forma del bastone  
non riesce neanche a muovere il proprio corpo, per questo è preoccupato.

DONNA DALL'INFERNO

Se gli iniziasse a prudere da qualche parte,  
cosa potrebbe mai fare...

UOMO DALL'INFERNO

Questo perché un bastone è sprovvisto dell'abilità,  
di grattare la propria schiena.

DONNA DALL'INFERNO

Tuttavia non devi preoccuparti,  
non sei l'unico ad essere diventato un bastone

UOMO DALL'INFERNO *(avanza e punta il dito verso il pubblico)*

Guardate, siete circondati da una foresta di bastoni- Tutte queste persone innocenti decise a diventare bastoni simili ma mai uguali, tuttavia, nessuno ha mai pensato di diventare qualcosa che non sia un bastone. Potrai non essere giustiziato, ma almeno non dovrai preoccuparti di essere giudicato. *(improvvisamente cambia tono e si sporge verso il pubblico)* Lasciate perdere, non voglio che pensiate che lo stia dicendo solo per disturbarvi...Non vorrei che pensiate che sia una persona così scortese...Figuratevi... *(accenna un sorriso forzato)* Non è che la mera verità, nient'altro che la verità. Almeno per come la vedo io.

DONNA DALL'INFERNO *(si avvicina all'uomo trasformato in BASTONE e si rivolge a lui con fare commosso)* Esatto, non sei da solo. Hai così tanti amici...uomini che si sono trasformati in bastone.

SIPARIO

## BIBLIOGRAFIA

Tutti i passaggi utilizzati nell'elaborato di commedie, saggi e romanzi sono stati tratti e tradotti dai lavori pubblicati da Abe Kōbō. Di seguito è possibile trovare l'abbreviazione dei lavori consultati al fine di rendere la lettura della bibliografia più accessibile. Tutte le traduzioni a partire da testi in lingua giapponese sono effettuati dall'autore.

ABZ ABE Kōbō, *Abe Kōbō zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, 1997-2009.

ABZS ABE Kōbō, *Abe Kōbō zensakuhin*, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

ABE Kōbō, *Tomodachi* (Amici), in “AKZ”, vol.22, Tōkyō, Shinchōsha, 1999.

安部公房 『友達』、安部公房全集、第二十二巻、東京、新潮社、1999年.

ABE Kōbō, *Midori iru no sutokkingu* (Le calze verdi), in “AKZ”, vol.25, Tōkyō, Shinchōsha, 2000.

安部公房 『緑色のストッキング』、安部公房全集、第二十五巻、東京、新潮社、2000年.

ABE Kōbō, *Yūrei wa koko ni iru* (Il fantasma è qui), in “AKZS”, vol.9, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

安部公房 『幽霊はここにいる』、安部公房全作品、第九巻、東京、新潮社、1972年.

ABE Kōbō, *Seifuku* (La divisa), in “AKZS”, vol.9, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

安部公房 『制服』、安部公房全作品、第九巻、東京、新潮社、1972年.

ABE Kōbō, *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru, nyūtoraru na mono no motsu imi ni tsuite* (Nuovamente sull'espressione corporale, riguardo all'assumere una posizione neutrale), in “AKZ”, vol.25, Tokyo, Shinchōsha, 2000.

安部公房 『再び肉体表現における、ニュートラルなものの持つ意味について。一周辺飛行18』、安部公房全集、第二十四巻、東京、新潮社、2000年.

ABE Kōbō, *Nenashi Kusa no bungaku* (La letteratura dell'erba senza radici), in "Nami" (Onda), 3, 11, 1969, pp.12.

安部公房、『根無し草の文学』、波、新潮社、第3巻11号、1969年、pp.12.

Abe Kōbō, *Naze gikyoku wo kaku* (Perché scrivo drammi?), in "Nami" (Onda), 3, 4, 1969, pp.12-17.

安部公房、『根無し草の文学』、波、新潮社、第3巻4号、1969年、pp.12-17.

ABE Kōbō, *Avangyuardo* (Avant Garde), in "AKZS", vol.15, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

安部公房、『アバンギャルド』、安部公房全作品、第十五巻、東京、新潮社、1972年.

ABE Kōbō, *Shashin nozoki* (Osservare una fotografia), in "AKZ", vol.24, Tōkyō, Shinchōsha, 1999.

安部公房、『写真のぞき』、安部公房全集、第十四巻、東京、新潮社、1972年.

ABE Kōbō, *Kiroku to shajitsu* (Documentarismo e realismo), in "AKZ", vol.7, Tōkyō, Shinchōsha, 1998.

安部公房、『記録と写真』、安部公房全集、第七巻、東京、新潮社、1998年.

ABE Kōbō, *Tomodachi – Chinyusha yori* (Gli amici – riguardo "Gli intrusi"), in "AKZ", vol.24, Tōkyō, Shinchōsha, 1999.

安部公房、『友達 – 闖入者より』、安部公房全集、第十四巻、東京、新潮社、1999年.

ABE Kōbō, *Jiku no kosaten to shite no butai*, (Il palco come punto di intersezione), in "AKZ", vol.24, Tōkyō, Shinchōsha, 1999.

安部公房、『軸の交差点としての舞台』、安部公房全集、第十四巻、東京、新潮社、1999年.

ABE Kōbō, *Haiyū hyōgen ni okeru seiri hyōgen – Toho gakuen dōyō kouza* (L'espressione fisiologica riguardo l'espressione dell'attore), in "AKZ", vol. 24, 1999.

安部公房、『俳優表現における整理表現 - 東邦学園同様講座』、  
安部公房全集、第二十四巻、東京、新潮社、1999年。

ABE Kōbō, *Keshigomu de kaku* (Scrivere con la gomma da cancellare), in  
“AKZS”, vol.15, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

安部公房、『消しゴムで書く』、安部公房全作品、第十五巻、東京、  
新潮社、1972年。

ABE Kōbō, *Gomu ningen no koto nado*, (Riguardo all'uomo di gomma e  
altre cose) in “AKZ”, vol. 23, Tōkyō, Shinchōsha, 1999.

安部公房、『ゴム人間のことなど』、安部公房全集、第二十三巻、  
東京、新潮社、1999年。

ABE Kōbō, *Bō* (Il bastone), in “AKZS”, vol. 5, Tōkyō, Shinchōsha, 1972.

安部公房、『棒』、安部公房全作品、第五巻、東京、新潮社、1972  
年。

ABE Kōbō, *Bō ni natta otoko* (L'uomo che diventò un Bastone), in “ABZ”,  
vol. 22, 1999.

安部公房、『棒になった男』、安部公房全集、第十四巻、東京、新  
潮社、1999年。

OKUNO Takeo, *Mishima Yukio to Abe Kōbō no gekijō* (Il teatro di Yukio  
Mishima e Abe Kōbō), in “Kokubungaku kaishaku to kanshō” (Letteratura  
Giapponese interpretazione e apprezzamento), 39, 3, 1974, pp. 6-14.

奥野健男、「三島由紀夫と安部公房の戯曲」、「国文学 解釈と鑑  
賞」1974年3月 p. 6-14.

ABE Kōbō, *Engeki no anarogu kankaku* (La sensazione analogica del  
teatro), in “ABZ”, vol. 22, 1999.

安部公房、『演劇のアナログ感覚』、安部公房全集、第二十六巻、  
東京、新潮社、1999年。

ABE Kōbō, *Sabaku no shiso* (Pensieri del deserto), Tōkyō, Kōdansha, 1965.

安部公房、『砂漠の思想』、東京、講談社、1965年。

ABE Kōbō, *Toshi he no kairo* (Il circuito verso la città), in “Nami” (Onda),  
4, 26, 1974, pp.193-230.

安部公房、『都市への回路』、波、新潮社、第4巻26号、1974年、  
pp. 193-230.

Abe KŌBŌ, *Atogaki – Bō ni natta otoko*, in “AKZ”, v. 22, 1999, Tōkyō,  
Shinchōsha, pp. 398-399.

安部公房、『あとがき – 棒になった男』、安部公房全集、第二十二  
巻、東京、新潮社、1999年。

Uchino TADASHI, *Shingeki to angura no aida* (Fra il nuovo teatro e  
l'angura), in *Yurika* (Eureka), 26, 8, 1994, p.219.

内野儀、『新劇とアングラの間』、ユウリーカ、青土社、第26巻8  
号、1994年、p.219.

## Bibliografia secondaria

SASAKI, Atsuko, *Anonymously Yours, Abe Kōbō's Engagement with Photography*, Leiden, Brill, 2015, pp. 57-101.

BAKER, Richard E, *The Dynamics of the Absurd in the existential Novel*, New York, Peter Lang, 1993.

BOLTON, Christopher, *Sublime Voices: The Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kōbō*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2009.

CENTONZE, Katja, *Avant-Gardes in Japan*. Venezia, Cafoscarina, 2010.

COCI, Gianluca. «Il teatro sperimentale dell'Abe Kōbō Studio - Un mondo di sogni -» *Il Giappone* 43,2003, pp.149-174.

—. «La terza via del nuovo teatro - Intervista a Sato Masafumi e Shiota Eiko, attori dell'Abe Kōbō Studio.» *Kervan, International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 2005, pp. 21-27.

ELAM, Keir, *Semiotica del Teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.

ESSLIN, Martin, "The Theatre of the Absurd", *The Tulane Drama Review*, 4, 4, The Mit Press, 1960.

HARDIN, Nancy S, "An Interview with Abé Kōbō." *Contemporary Literature* 15.4, 1974, pp.439-456.

ILES, Timothy, *Abe Kōbō, an exploration of his prose, drama and theatre*, Firenze, Fucecchio, 2000.

IONESCO, Eugene, "Dans les Armes de la Ville", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, No. 20, October, 1957

JORTNER, David, Keiko I. McDonald e Kevin J. Wetmore, *Modern Japanese Theatre and Performance*. Lanham, Lexington Books, 2007.

Jr, Kevin J. Wetmore, Siyuan Liu e Erin B. Mee, *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*. London, A&C Black, 2014.

KEY, Margaret S. *Thruth from a Lie, Documentary, Detection and reflexivity in Abe Kōbō's realist Project*. Lanham, Lexington Books, 2011.

ORTOLANI, Benito, *Il teatro Giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*. Roma, Bulzoni, 1998.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese 2: Dall'ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.

SCHNELLBÄCHER, Thomas, *Abe Kōbō, Literary Strategist: The Evolution of His Agenda and Rhetoric in the Context of Postwar Japanese Avant-Garde and Communist Artists' Movements*, Monaco, Iudicium, 2014.

SENDA, Koreya, «Senda Koreya: A Interview.» *Concerned Theatre Japan*, 1, 2, 1970, pp. 47-80.

SENDA, Akihiko, *Metamorphoses in Contemporary Japanese Theatre, Life-Size and More-than-Life-Size*, Tokyo, Japan Foundation, Office for the Japanese Studies Center, 1986.

SHIELDS, Nancy K, *Fake Fish: The Theatre of Kōbō Abe*, New York, Weatherhill, 1996.

SUZUKI, Tadashi, *Abe Kōbō ron (Analisi di Abe Kōbō)*, Tokyo, Hanagamisha, 1979.

TAKAYA, Ted T, *Modern Japanese Drama: An Anthology*, New York, Columbia University Press, 1980.

TSUNO, Kaitarō, *The tradition of Modern Theatre Japan*, tr. David Goodman, *The Canadian Theatre Review*, 1978.