

Spettacoli Cultura

Data per data
il festival del
Sol Levante

«Alle radici del sole» e «Questo mondo di rugiada» sono i titoli delle rassegne che si svolgono in contemporanea a Milano e Reggio Emilia, con intrecci e scambi tra le due città. Gli spettacoli principali sono: «Gagaku», uno spettacolo audiovisivo «Kangen», concerto per fiati corde e percussioni «Bagaku», danze tradizionali in costume. Il 14-15 giugno a Milano, il 17 giugno a Reggio Emilia. «Noh», spettacolo dimostrazione, in «Dojoji», scene dal



dramma «Nryomono», 27-28 giugno a Milano, 29 giugno a Reggio Emilia.
«Baniaku», marionette in musica di Osaka in «Imoseya» Onna Teikin, 30 giugno Reggio Emilia, 1-2 luglio Milano.
«Kagura», maschera e danza rituale in «Havachine Kagura», 3 luglio Reggio Emilia, 5-6 luglio Milano.
«Ankokubuto», danza delle tenebre, in 4 sensi del fertile Giappone, 6 luglio Reggio Emilia, 8-9 luglio Milano. Sempre da seguire «Bunya Ninryo», marionette di Sado (Mito), 17-18-19 giugno; Reggio Emilia 20 giugno; «Tenkei Gekijo» teatro gestuale contemporaneo a Reggio Emilia, 20-21 giugno; «Sankyoku», concerto vocale e strumentale (il 20-21 giugno, il 24 giugno a Reggio

Emilia); «Iwa Ongaku», concerto strumentale (24 giugno Reggio Emilia).
«Baniaku», marionette in musica di Osaka in «Imoseya» Onna Teikin, 30 giugno Reggio Emilia, 1-2 luglio Milano.
«Kagura», maschera e danza rituale in «Havachine Kagura», 3 luglio Reggio Emilia, 5-6 luglio Milano.
«Ankokubuto», danza delle tenebre, in 4 sensi del fertile Giappone, 6 luglio Reggio Emilia, 8-9 luglio Milano. Sempre da seguire «Bunya Ninryo», marionette di Sado (Mito), 17-18-19 giugno; Reggio Emilia 20 giugno; «Tenkei Gekijo» teatro gestuale contemporaneo a Reggio Emilia, 20-21 giugno; «Sankyoku», concerto vocale e strumentale (il 20-21 giugno, il 24 giugno a Reggio

Anche le case editrici si lanciano sul mito che l'Oriente torna a esercitare sulla nostra cultura: ma i migliori devono ancora essere tradotti

Ma non è vero che il leader è Mishima

Se agli inizi degli anni 50 il cinema di genere si imponeva di colpo all'attenzione del pubblico e della critica italiana attraverso i nomi di Kurosawa e Mizoguchi, e se il Nobel per la letteratura vinto nel '68 da Kawabata Yasunari stimolava la pubblicazione in Italia di alcuni dei suoi romanzi più famosi, sembra che, solo a distanza di anni, proprio oggi, la letteratura e il genere delle forme culturali giapponesi si stiano riproponendo al nostro pubblico, in chiave più ampia, ma, come spesso avviene, anche molto arida. A un mare di prodotti vistosamente di consumo, le più potenzialità commerciali sono sfruttate al limite dell'inverosimile. Né si può ignorare una saggia e necessaria cautela: i prodotti di consumo, di cui l'industria editoriale enorme che non si volgeva dal 7 al 20 giugno il primo stage internazionale sul teatro «Kabuki» con Ichikawa Ennosuke III.

Il discorso globale della narrativa giapponese è tuttavia molto più ampio e articolato. È per vero che oggi una sua valutazione non può prescindere da fattori difficili da cogliere e valutare correttamente. Da un lato, una industria editoriale enorme che non si volgeva dal 7 al 20 giugno il primo stage internazionale sul teatro «Kabuki» con Ichikawa Ennosuke III.

Si parla con una certa frequenza di spettacoli di Nô e di Kabuki, i nomi di artisti come Ennosuke cominciano a diventare familiari quasi quanto quelli di Marzotto e di Bejar. Riviste specializzate pubblicano numeri dedicati alla fotografia giapponese. D'altro canto, la televisione italiana continua pervicacemente a diffondere cartoni animati made in Japan, mediocri e convenzionali, se non apertamente tendenziosi, e anche la critica più avvertita non sempre è al corrente che a lato o in anticipo rispetto a questa colossale operazione commerciale è nato a suo tempo in Giappone un tipo di fumetto, anch'esso nella sua globalità inevitabilmente legato alle leggi del mercato ma che ha saputo faticosamente cercare proposte originali.

La casa editrice Fabbri sta oggi pubblicando il romanzo di Osamu Tezuka, tratto da un fumetto tra i più banali: il malinconico e poco credibile «La rosa di Versailles» di Ikeda Riyoko, apparso in Giappone nel '72, mentre, viceversa, pochi anni prima, forse nell'entusiasmo di una contestazione studentesca ancora in atto, erano nati altri lavori più attuali e ben più ricchi di significato intellettuale, che tentavano una satira politica, un esame della società giapponese contemporanea, oppure un aggancio con la tradizione grafica e letteraria popolare del secolo passato.

Dal canto suo, molta editoria italiana sta puntando su opere di narrativa giapponese, talvolta pubblicando edizioni di costume, ma assai più spesso limitandosi a immettere sul mercato, in nuove e costose vesti editoriali, traduzioni già apparse a suo tempo, spesso condotte su precedenti versioni in inglese o in altre lingue occidentali. Nella maggioranza dei casi sembra che la scelta si orienti verso scrittori che rispondono ad un'immagine già consolidata della letteratura contemporanea giapponese e che riflettono solo alcuni aspetti di quella società — ovviamente esistenti (e che certo non possiamo negare o sottovalutare) — ma che di per sé non esauriscono tutto il panorama letterario.

Ci riferiamo a Kawabata con il suo lirismo raffinato e a Mizoguchi con la sua prosa che, a Mishima, in bilico tra estetismo e frenesia nazionalistica, a torto o a ragione coinvolto in una rivalutazione di valori spirituali «autenticamente giapponesi», che una fustosa propaganda d'anteguerra ha certo contribuito a rendere quanto meno ambigui nella loro formulazione; ci riferiamo anche a Tanizaki, decadente cantore di fantasie e rapporti sadomasochistici ma anche, in «Samsen» (Nove sottile) fotografato di un preciso momento storico — gli anni 30 — colto nelle sue contraddizioni e nel suo precario equilibrio alle soglie di una guerra disastrosa.

Il discorso globale della narrativa giapponese è tuttavia molto più ampio e articolato. È per vero che oggi una sua valutazione non può prescindere da fattori difficili da cogliere e valutare correttamente. Da un lato, una industria editoriale enorme che non si volgeva dal 7 al 20 giugno il primo stage internazionale sul teatro «Kabuki» con Ichikawa Ennosuke III.

Né si può ignorare una saggia e necessaria cautela: i prodotti di consumo, di cui l'industria editoriale enorme che non si volgeva dal 7 al 20 giugno il primo stage internazionale sul teatro «Kabuki» con Ichikawa Ennosuke III.

Né computer, né motociclette, né robot: il Giappone che vedremo a giugno è quello degli antichi palcoscenici. Milano, Reggio Emilia e Bologna ospiteranno infatti il più grande festival del teatro tradizionale nipponico che sia mai stato organizzato in Europa. Ecco cosa vedremo

Il Giappone invade l'Italia

MILANO — «Se pensate che noi giapponesi siamo ormai solo degli animali economici, vi sbagliate. Abbiamo ancora un senso artistico delicato. Il teatro Kabuki, ad esempio, è un teatro antichissimo, ma non fossilizzato. Anzi, ancora oggi respira». Due anni fa, prima di recitare con la sua troupe nel teatro municipale di Romolo Valli di Reggio Emilia, Ichikawa Ennosuke III, il più grande attore di teatro Kabuki, un Tesoro Nazionale Vivente come lo chiamano i suoi compatrioti, aveva rilasciato un'intervista in questa dichiarazione perentoria. La si può considerare il prologo di un'imponente rassegna dedicata alla cultura tradizionale del Giappone che inizierà tra qualche settimana. Un «Japan Festival». Per tutto giugno e buona parte di luglio, l'Italia diventerà una festa nipponica oscillante tra Milano, Reggio Emilia, Bologna.

Diciamo spettacoli di teatro, musica, danza. Una lunga serie di manifestazioni collaterali (sugli aquiloni, le arti marziali, gli Ikebana, gli origami, la cerimonia del tè e del profumo, la calligrafia, la cucina). Uno stage diretto (a Bologna) da Ichikawa Ennosuke III in persona. E poi conferenze, dibattiti, mostre. Gli organizzatori — CRT e Ater — sono evidentemente soddisfatti. «È il più grande festival, il più completo, sulla tradizione del teatro e dell'arte giapponese che sia mai stato organizzato», dice il giovane direttore del Centro di Ricerca per il Teatro milanese, Franco Laera. «Per noi — aggiunge Guido Zannoni, direttore del «Romolo Valli» — è il naturale prolungamento di un discorso iniziato due anni fa con il Kabuki. Era stato un successo strepitoso: prendiamo il bis». Tra Milano e Reggio Emilia ci si contende l'entusiasmo.

In realtà, più che italiano, questo festival nasce come europeo. Esì potrà vedere anche a Parigi, Amsterdam, Nottingham, Berlino e Ginevra. E, infatti, un progetto dell'EEA (Ente Europeo) di organismi provenienti da aree geografiche lontane. Prima del Giappone, era stata la volta dell'America latina, della Turchia centrale con le danze e le musiche rituali dei dervisci e ancora delle musiche, maschere e danze dell'Asia. Ma se in passato, era stato il teatro CRT ad acquistare per l'Italia, quest'anno la mobilitazione dei due organismi nell'affare Giappone sembra incondizionata e completa. Nessuno nasconde: «Il Giappone ci piace — dicono gli organizzatori — perché un di moda Anzi — precisa Laera — questa moda l'abbiamo lanciata noi. Da circa due anni e mezzo, tutti sapevano che avremmo fatto questo festival e adesso corrono ai ripari. Dopo di noi, contemporaneamente a noi, tutti faranno e proporranno spettacoli giapponesi».

Tre anni per organizzare un festival di grandi dimensioni come quello che vedremo al Nord Italia, non sono molti. In questo lasso di tempo, tra l'altro, il fascino dell'Oriente, in particolare del Giappone, si è diffuso e consolidato. Qualcuno ha scritto che se esiste in Europa un mito dell'Oriente significa che in Oriente esiste, in egual misura, un mito dell'Europa. Quanto di americano esista poi, nella protervia dell'inflazione economica e culturale del Giappone, lo dimostrano i bombardamenti di prodotti televisivi tecnologicamente strepitosi, ma irrimediabilmente vuoti e, su di un versante certo più positivo, le improvvisate vampe di successo, ad esempio, di scrittori come Yukio Mishima, l'intellettuale dello hara-kiri, un tempo scarsamente apprezzato e considerato un reazionario. Dal Giappone, oggi, si accetta tutto. La bellezza della moda, dei mobili, dei film di Kurosawa, la gentilezza e la violenza. Il suo modo di essere, più o meno discretamente, un Giappone all'occidentale. Per evitare equivoci, però il festival punta solo sulla tradizione.

«Abbiamo formulato un progetto che ha tutti i crismi dell'eccezionalità, dice compiaciuto il direttore del CRT. Presentiamo gruppi che non sono mai usciti dal Giappone, che vengono per la prima volta in Europa, complessi di straordinaria levatura artistica. E abbiamo fatto molto a lasciar cadere le proposte fatte dal Giappone. Per senso ostacolare, il ministero degli Affari Esteri e la Japan Foundation, il suo braccio destro operativo per la cultura, hanno l'impressione che questo festival non rispetti il Giappone di oggi. In effetti — continua Laera — lo squilibrio tra «vecchio» e «nuovo» (ci sono solo due spettacoli contemporanei) è evidente. Ma questo «vecchio» non è ricostruito in modo meccanico per il tour europeo. È ancora una tradizione vivente, in atto. La scelta dipende anche dal fatto che il cosiddetto «nuovo» che abbiamo visto è assolutamente anonimo. Potrebbero essere spettacoli prodotti a Busto Arsizio, a Berlino o addirittura spettacoli del nostro «terzo teatro». L'unica discriminante sono gli occhi a mandorla degli attori. Per il resto, queste merci non hanno un'identità e nemmeno una levatura artistica tale da giustificare una moneta di cambio culturale. «Il Giappone mi è indifferente», aveva scritto Roland Barthes in un saggio del 1980. «Quello che ci interessiamo nella considerazione dell'Oriente non sono altri simboli, un'altra metafisica, un'altra soggezza (anche se quest'ultima apparirebbe come desiderabile): è la possibilità di una differenza, di una mutazione, di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici. E forse appoggiano, per eccesso, a questa autorvole riflessione, che il Festival Milano-Reggio-Bologna ha accantonato qualsiasi progetto spurio per esaltarci al massimo la linea della differenza. Una differenza che costa cara?»

Tutto il festival dura circa un mese — dice con una punta di malizia e di polemica Franco Laera — ma cosa quanto una settimana di Dancin' (il musical importato dall'Ater poco tempo fa) può ospitare un numero esorbitante di artisti. Siamo riusciti a cavare solo grazie al forte contributo dei giapponesi. A Milano, Alle radici del sole, forte e figure della scena giapponese, parte con il contributo del Comune e l'appoggio della vasta comunità giapponese insediata nel capoluogo lombardo. Pare che, entusiasti dell'iniziativa, questi trapiantati abbiano espresso l'opinione che nemmeno un giapponese di Tokyo riesca a vedere in un colpo solo tutto il teatro tradizionale (Kabuki, Bunraku, Kagura, ecc.) presente in questa rassegna.

Marinella Guatterini

Perché le danze sono di destra e di sinistra

Se le dimostrazioni di Ichikawa Ennosuke III (Teatro Kabuki) e di Hideo Kanze (Teatro Nô) sono entrambe da non perdere, spiccano nel programma di questo festival giapponese le rappresentazioni del «Gagaku» e delle «Kagura». Il «Gagaku» (letteralmente «musica piena di grazia») è un antichissimo spettacolo diviso in due parti: un concerto di musica strumentale (Kangen) e una serie di danze (Bugaku). L'orchestra Kanzen comprende voci, strumenti a corde, a fiato e percussioni. Il ritmo della sua musica è in genere lento e sostenuto. Le danze Bugaku furono importate in Giappone dall'Asia nel settimo secolo dopo Cristo; si dividono in «danze di destra» (importate dalla Corea e dalla Cina) e «danze di sinistra» (importate dall'India e dalla Cina). Esse mantengono anche nella gestualità e nei costumi, oltre che nella direzione di entrata dei danzatori, i segni distintivi della loro origine. Nel complesso si tratta di danze rituali, fortemente ripetitive e quasi ipnotiche. La loro magia è accentuata dai suoni lunghi e sostenuti della musica accompagnatrice.

Le origini delle danze «Kagura» sono, invece, più lontane. A differenza del Bugaku esse sono squisitamente autoctone. La parola Kagura significa «musica degli dei» e designa genericamente ogni danza offerta per consolare o placare le divinità (che al nascere di questa forma rituale erano le divinità dell'olimpico shintoista). Da un punto di vista simbolico, le danze Kagura sono le più vicine alle danze di Uzume, la dea del sole, la cui leggenda (in pratica una eclisse solare raccontata con personaggi e gesti allusivi) è la prima vera rappresentazione teatrale nella storia del Giappone (descritta in un resoconto storico del 712 dopo Cristo).

Tra le forme più moderne di teatrodanza del festival c'è, invece, la rappresentazione di «Ankokubuto», ovvero «il danza delle tenebre» di Tatsumi Hijikata, uno dei fondatori della danza «Buto» che, dopo dieci anni di pura meditazione (abita a Tokio, ma è come ritratto dal mondo) ha accettato di creare per questo festival europeo una nuova danza per due danzatori. Il «Buto» («Ankokubuto» di Hijikata è un suo ulteriore sviluppo), nasce negli anni Sessanta e ha una forte connotazione di rivolta politica antimilitarista; nel 1968 lo spettacolo creato e interpretato da Hijikata, «La rivolta del carne», rimane come testo ufficiale di questa danza primitiva, di distruzione.

Da segnalare, senz'altro, anche lo spettacolo di marionette «Bunraku», già comparso in Italia negli anni Sessanta, che si fonda sull'antica recitazione cosiddetta «Joruri» e sull'animazione delle marionette che in primo tempo si sviluppavano come arti separate. Il periodo d'oro di questo spettacolo fu il XVII secolo: era già stato introdotto, infatti, lo strumento che gli diede la fama, lo «Samsen» (specie di chitarra a tre corde) e un grande drammaturgo Chikamasa Nomura iniziò a scrivere i suoi drammi per le marionette. Chikamasa era, nientemeno, lo Shakespeare giapponese: molti suoi copioni per marionette divennero «picce» del Kabuki.

Dall'alto in basso, tre interpretazioni dell'attore Ichikawa Ennosuke III e la danzatrice di «Ankokubuto» Ashikawa Yoko.

Ka, come ballo
Bu, come canto
Ki, come teatro
Ecco cos'è il Kabuki



Un personaggio teatrale in un disegno di Utagawa Kunisada

Dicono le leggende che in Giappone il teatro abbia un'origine religiosa: una grande l'Apollone del Sole per scongiurare la siltitudine. Allo stesso modo c'è chi pensa che pure religiosa sia la nascita del teatro Nô, che invece è, stando a studi storici precisi, di origine colta e aristocratica, un divertimento per pochi prima rappresentato nei cortili di giardia di fronte ai templi e poi alle corti dei potenti signori di allora (siamo nel 1300), gli shogun.

Ma come spiegare a un occidentale le caratteristiche di una forma di teatro arrivata miracolosamente indenne ai giorni nostri? Il paradosso potrebbe essere quello di un dialogo fra un primo attore, lo shite (colui che agisce), e la sua spalla, il waki (colui che sta al fianco), l'uno e l'altro accompagnati da comprimari, gli tsure, e da un'orchestra che suona dal vivo sulla destra del palcoscenico. Naturalmente si tratta di un dialogo un po' particolare, che si serve di canto, recitazione e danza.

Un rullo di tamburi: il sipario di bambù che separa la porticina d'entrata dal ponticello di legno ricurve e dal palcoscenico anch'esso di legno, si alza improvvisamente. L'attore che entra può essere un dio, un demone, un eroe morto in battaglia, una donna impazzita per amore. Si muove a passi piccolissimi, la caratteristica camminata scivolata, i piedi coperti di una semplice calza bianca; indossa abiti sontuosi, pesanti parrucche e una maschera un poco più piccola del volto. La sua prima apparizione è importante, addirittura decisiva per il successo dello spettacolo tanto che Zami, grande attore e scrittore di Nô, raccomandava all'interprete una piccola soata proprio sul ponte: per attirare l'attenzione del pubblico.

Gli interpreti di Nô sono tutti uomini ma recitano indifferentemente ruoli di maschio e di femmina grazie a una tecnica mostruosa insegnata nelle scuole di famiglia dal padre al figlio o dal nonno al nipote. Sono scuole rigide, ogni ruolo ha la sua: il secondo attore, per esempio, non potrà mai interpretare i personag-

gi principali.

Di diversa ispirazione il Kabuki, il cui nome significa danza (ka), canto (bu), recitazione (ki), nato relativamente più tardi, nel 1600, proprio in relazione all'arte aristocratica del Nô e quindi come uno specchio delle nuove classi emergenti dei mercanti e degli impiegati statali. Anche i contenuti del Kabuki si differenziano da quelli del Nô: là a dominare sono le leggende, le storie di follia e di morte, qui i grandi sentimenti, i forti contrasti, la lotta fra il bene e il male proprio come avviene contemporaneamente in letteratura, nel romanzo popolare.

L'inizio non è facile: l'attore di Kabuki viene perseguitato, considerato un paria, tenuto ai margini della società, i teatri nei quali si esibisce sono spesso chiusi d'autorità. Tutto inutile: dopo qualche tempo succede tranquillamente che la morte di un famoso interprete sia vissuta come un lutto nazionale.

Anche il Kabuki è un teatro solo di uomini: eppure l'ha inventato una donna. Ma il Kabuki femmina ha vita breve: si pensa possa favorire la prostituzione e al suo posto si preferiscono gli efebi, con le conseguenze che possiamo immaginare, cresciuti alle scuole di famiglia che continuano anche ai nostri giorni oppure adottati direttamente dai maestri vicini ai quali vivono per lunghi anni, fino a imparare tutti i segreti della loro arte.

L'attore di Kabuki non porta la maschera ma un trucco pesante reso ancora più vistoso da una candida polvere di riso sparsa generosamente sul viso e sul corpo. Anche il suo stile recitativo è diverso: decisamente più realistico, quasi esagerato; questo interprete ama il contatto con il pubblico del quale percepisce chiaramente l'umore quando s'insoltra, per i suoi assoli, gli abiti pesantissimi, la parrucca importante, gli occhi roteanti, lungo la passerella che scende dal palcoscenico dentro la platea.

Maria Grazia Gregori