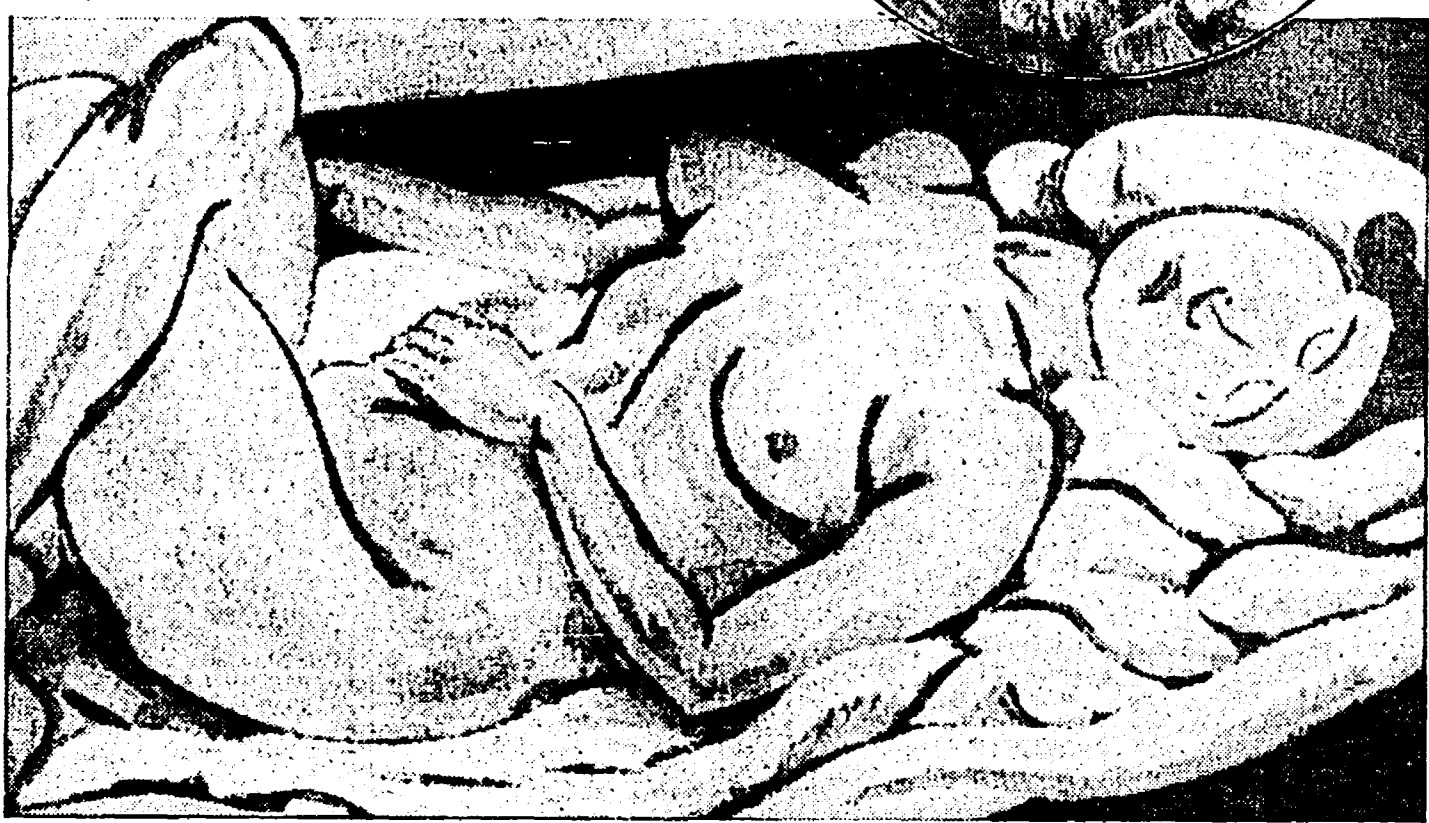


Spettacoli

Cultura

«Persona che dorme» (1923) di Yorozu Tetsugorô e (nel fondo) un particolare di «Maiko» (1983) di Kuroda Seiki. Sotto al titolo «I mille ciliegi di Yoshitsune» uno degli spettacoli Kabuki in programma a Venezia

In mostra a Venezia le opere degli artisti giapponesi che sul finire dell'Ottocento imitarono lo stile degli impressionisti francesi



I Matisse d'Oriente

VENEZIA — È una mostra interessante anche se, non lo nascondiamo, in parte deludente. In un ampio spazio di sala, quella dell'Arte figurativa giapponese 1873-1984 - 90 opere dai musei giapponesi aperte a Ca' Vendramin Calergi (il Casinò di Venezia) sino al 19 maggio e dedicata alle correnti occidentalizzanti della pittura giapponese. Deludente e sorprendente per due motivi. Anzitutto per il titolo: i quadri sono troppo costipati, soprattutto quelli della seconda sala trasformata in un doppio corridoio in cui i visitatori, rinchiodati in cerca della giusta distanza dalle tele, si urtano in continuazione (così almeno avveniva nell'effluvio dell'inaugurazione); più grave è il fatto che manchino pannelli esplicativi con note storiche e biografiche sugli artisti e, magari, con qualche riproduzione fotografica di quanto, contemporaneamente, veniva dipinto da parte dei loro colleghi non travolti dalla passione per l'Occidente, per poter valutare meglio la posizione storica di questi autori. I supporti esplicativi sono indispensabili quando si presenta, come in questo caso, materiale pittorico in larghissima parte sconosciuto agli spettatori, esperti d'arte o meno.

Offra qualche supporto al catalogo, pubblicato dalla Japan Foundation (che ha organizzato la mostra assieme al Comune di Venezia), ma soltanto nelle singole schede biografiche dei numerosi pittori presentati, poiché il testo storico introduttivo di Takumi Hideo raduna una sfilza di nomi, di artisti e cenacoli, senza offrire mai una sintesi più generale delle importanti questioni storico-artistiche che la mostra apre.

Il secondo e più serio motivo di delusione — ma in ciò risiede anche il valore critico di questa mostra di cui, proprio perché deludente, con apparente contraddizione, raccomandiamo la visita — riguarda la qualità dei dipinti esposti. Poiché, anzi pochissimi dei pittori presentati si attestano su un buon livello qualitativo; per lo più le opere migliori sono concentrate tra i primi numeri del catalogo, cioè nel settore ottocentesco della mostra. Ricordiamo i nomi degli autori più degni. Anzitutto quello di Takahashi Yuichi (1828-1894), il primo ad abbandonare le tecniche tradizionali dell'arte giapponese per darsi alla pittura ad olio e al realismo degli europei, a contatto con l'italiano Antonio Fontanesi che, in Giappone dal 1876 al 1878, insegnò le forme e le tecniche dell'arte occidentale; lo stesso Takahashi fu un ardente fautore dell'introduzione dell'arte europea nella sua patria e un infaticabile organizzatore di scuole e movimenti. Tra le sue opere esposte ricordiamo un bel «trompe l'oeil» con natura morta di libri (*Libro antico e libro di lettura*, 1875) e una suggestiva *Veduta della città di Yamagata* (1885) in cui è evidente l'entusiasmo per la costruzione prospettica occidentale da poco tempo appresa.

Ricorrono il colorismo franco degli impressionisti Asai Chû (1856-1907) e Harada Naohirô (1863-1899). Kuroda Seiki (1866-1924), figlio di un samurai, poi divenuto un aristocratico, fu il capofila degli europeisti tra le file dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo. Avendo trascorso la sua giovinezza a Parigi, quasi straniero, si diede alla riscoperta dei tipi umani, degli usi e dei costumi nazionali con un atteggiamento di fresco entusiasmo, riuscendo a coniugare la tecnica europea con la spensierata levità tipica della tradizione locale. Il ritratto di *Maiko* (1893), forse il capolavoro della mostra, potrebbe esser stato dipinto dai migliori tra gli impressionisti europei; due piccole tele con *Banzo* che racconta e *Maiko* che ascolta, entrambi del 1896, saldano il lucido realismo di quanto, contemporaneamente, veniva dipinto da parte dei loro colleghi non travolti dalla passione per l'Occidente, per poter valutare meglio la posizione storica di questi autori. I supporti esplicativi sono indispensabili quando si presenta, come in questo caso, materiale pittorico in larghissima parte sconosciuto agli spettatori, esperti d'arte o meno.



sino con una liquida luminosità secondo modi desunti dal maggior Seicento europeo, da Velazquez a Rembrandt.

Con Aoki Shigeru (1882-1911), morto nella più nera disperazione a ventotto anni per gli insuccessi riportati dai suoi quadri, si entra in ambito simbolista. Yorozu Tetsugorô (1885-1927) introdusse in Giappone i «modi» delle avanguardie storiche, oscillando ecletticamente tra l'espressionismo (*Autoritratto con le nubi*, 1912), un modernismo non privo di suggestione (*Persona che dorme*, 1923) e il cubismo (*Persona che si appoggia*, 1917). Ricordiamo infine Fujiita Tsuguharu (1886-1968), visto per lo più in Francia, le cui eccellenti pitture, difficilmente inquadrabili da un punto di vista stilistico, costituiti da uno dei nuclei «forti» di questa mostra: i suoi punti di riferimento sono Picasso, per l'uso plastico della linea, e Matisse per la libertà compositiva, come attesta la sequenza dei due magnifici quadri con *Donna nuda distesa* (1931) e *Uta* (1940).

Per il resto, la mostra presenta decine di quadri «alla maniera di», di Monet, Picasso, Chagall, Casorati, Dali e di altri, riccheggianti dai pittori del Sol Levante con qualche scarto di anni rispetto all'invenzione dei prototipi e con un atteggiamento provincialistico che giustifica spesso acritica delle novità europee. Per questo, mentre la figurazione tradizionale giapponese (quella di Hokusai o Utamaro, per fare soltanto due sommi nomi; ricordiamo che le loro stampe erotiche sono attualmente in mostra a Genova, Palazzo della Comenda, sino al 30 giugno) affascinò (e ancora affascina) gli europei, determinando importanti conversioni al giapponesismo, ad esempio in Van Gogh o in Toulouse-Lautrec, quando i giapponesi si ispirarono, programmaticamente all'Occidente, lo fecero, con le poche eccezioni rilevate, in forme poco originali, dunque non lasciarono segni nella tradizione europea. Le opere esposte nelle ultime tre — su cinque — sale della mostra presentano un'infiltta di «manierismi» parigini, tedeschi, italiani, né più né meno come potremmo trovare in una mostra del Novecento a Gallarate o a Viterbo.

Non poteva essere diversamente. I contatti con l'Europa erano difficili, poi erano pochissimi gli occidentali che giungevano in Giappone. Il trionfo complicato, per il giapponese, accedere agli originali dell'arte europea. La maggior parte di loro apprendeva lo stile occidentale di seconda e terza mano, dai compatrioti che tornavano dai viaggi in Francia, in Italia e Inghilterra. Quanto poi a sviluppare autonomamente l'insegnamento occidentale, ciò era impedito dal clima di diffidenza che circondava in patria questi artisti e le loro organizzazioni, più volte sciolte d'ufficio negli stati di rivaiazione dell'isola. Per questo, respingevano la tradizione figurativa giapponese, d'altra parte erano isolati dall'Occidente: stranieri in patria e all'estero.

La loro situazione è paragonabile a quella dei marcantisti italiani del jazz americano negli anni del fascismo. Le vite brevissime di questi pittori — pochissimi oltrepassarono i quarant'anni — sono il più esplicito specchio delle loro difficoltà sociali ed economiche; delle tensioni esistenziali a cui la maggior parte di loro andava incontro, a causa dell'«insana passione» per l'arte occidentale.

Nello Forti Grazzini



Carriarmati sovietici nelle vie di Praga nell'agosto del 1968

Un amore sullo sfondo dell'invasione sovietica e insieme una polemica contro la sovrapproduzione culturale nel nuovo romanzo del ceco Milan Kundera

Praga uccisa dal kitsch

A pagina 109 del libro di Milan Kundera, *Insostenibile leggerezza dell'essere*, a parte il vecchio Borges (che non fa male a nessuno). E potremmo stare tranquilli davanti a una così inappellabile sentenza se lo stesso Kundera, la cui funzione politica è oggi precisamente di scrivere libri vietati (e il divieto stesso fa che un libro vietato nel tuo vecchio paese significa infinitamente più del miliardi di parole vomitate dalle nostre università. Chi parla è Franz, un professore ginevrino blandamente progressista e blandamente eromane; chi ascolta è Sabina, sua amante del momento, pittrice cecoslovacca emigrata, a sentir lei, eminentemente per ragioni estetiche; infatti, la leggeremo esclamare a pagina 260, «il mio nemico non è il comunismo, è il Kitsch»; quel Kitsch che, nell'interpretazione di Kundera poche pagine prima, significherebbe l'ideale estetico dell'accord categorico con l'essere, cioè un mondo dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse».

Sabina, in questo romanzo costruito con maestria secondo una formula a quadri o episodi anticipati da Kundera, ha una funzione sperimentata nel precedente *Libro del riso e dell'oblio*, la ritroveremo in scena di più riprese; è una simpatica, un po' dolorosa, ma non troppo sfortunata «ribelle» proprio come Kundera (che di ogni personaggio del romanzo sembra aver messo in proprio) la cui vita è un emigrato come tutti gli altri, salvo a non disdegnare se non a parole l'aureola di artista esule che garantisce alla sua forse non eccelsa pittura un qualche «valore aggiunto» promozionalmente efficace. Come si vede, anche la figura di Kitsch finisce nel *Kitich*, dall'Est all'Ovest, e probabilmente Kundera scrive esattamente quel che pensa quando, a pagina 257, egli conclude amaramente che «la fratellanza di tutti gli uomini sulla terra sarà possibile solo sulla base del Kitsch». Intanto, in una intervista pubblicata dal *«Corriere della sera»* la domenica di Pasqua, oltre a precisare di non essere un emigrato come tutti gli altri, egli ha ordinato all'intervistatrice Barbara Spinelli di scrivere anche «che non sono nostalgico né amaro» e soprattutto «che in Francia mi sento molto bene». Stido lo. Ma ciò può anche spiegare come mai la sola critica che il Nostro azzardi nei confronti di questo mondo occidentale che gli dà asilo, fama e speranza anche un discreto benessere riguarda (a parte il rumore) la distruzione, ma in fondo incurante, «sovrapproduzione culturale». Ci sarebbe, in effetti, assai di peggio. Per conto (fatto un po' sconcertante in uno che afferma di non essere «nostalgico né amaro») ci troviamo in questa *Insostenibile leggerezza dell'essere*, un necessario contributo di un brillante chirurgo finisce a fare il pultore di vetri negli appartamenti di Praga e poi il camionista in una cooperativa agricola, l'ambasciatore è retrocesso a portiere di notte, l'intellettuale fa il tassista, il falso ingegnere tradisce la sua europa amplexo, onde poter ricattare ulteriormente la vittima e sfruttarla come informatrice a sua volta. Eccetera. A differenza di Kundera, che a dimostrazione della sua bravura satirica ridicolizza qui con facile efficacia una melanconica dimostrazione di pacifisti occidentali in Cambogia, io non voglio far ridere nessuno, né suggerire che quelle descritte assurdità della repressione seguita all'ormai remoto 1968 costituiscono delle esagerazioni; sappiamo tutti che ci sono state, anche se non possiamo sapere in quale misura permangano. Forse si saranno attenuate; o non sarà accaduto che, con l'ipotesi dell'apparato poliziesco, l'organo abbia finito per sviluppare ulteriormente la funzione?

Un amore sullo sfondo dell'invasione sovietica e insieme una polemica contro la sovrapproduzione culturale nel nuovo romanzo del ceco Milan Kundera

Una settimana per scoprire il Kabuki

Non bisogna proprio perdersi questo spettacolo di Ennosuke III che dal 3 maggio a Venezia, nell'ambito della Biennale Teatro (e poi a Milano, Bologna e in Europa), darà vita a un avvenimento di grande rilevanza culturale e teatrale: la prima rappresentazione italiana di uno spettacolo nativo di Kabuki. Non un'esibizione dunque, che mette insieme tanti «numeri» come una serata d'onore preparata apposta per un pubblico occidentale diseducato ai segreti di questo teatro, ma, al contrario, una *performance* di poco più di quattro ore, dal titolo romantico e bellissimo *I mille ciliegi di Yoshitsune*.

Certo, se proprio volessimo vederlo tutto, questo lavoro, che Ennosuke, in ruoli diversi ha recitato dal 1964 per 700 volte, e che consta nella sua complessità di sette atti, dovremmo stare in teatro per ben 11 ore. Ma anche in Giappone, ormai, nelle serate «normali» si sono abituati a questa specie di digesti, di condensato, e solo in occasioni rare si vede un Kabuki tutto intero. È questo non tanto perché lo spettatore giapponese non sia all'altezza di comprendere tutti i riposti significati dei testi, dei gesti e delle azioni degli attori; anzi al contrario di quanto avviene per l'aristocratico Nô, che si replica in piccoli teatri di frontiera a un pubblico d'initiazati, il Kabuki è uno spettacolo fortemente popolare (si rappresenta in teatri da duemila posti), la cui funzione è quella di divertire, affascinare, stupire e incantare l'attenzione dello spettatore alla storia che si racconta. Il problema, semmai, sta nel fatto che uno spettacolo di Kabuki intero è un lavoro enorme per gli at-

tori — per l'attore principale soprattutto — dal momento che qui tutto passa attraverso la sua perizia, il suo corpo, la sua disponibilità. Dice Ennosuke III che a soli quarantacinque anni è una stella di prima grandezza: «In Europa voi andate a vedere uno spettacolo nel suo insieme, vi interessa magari ciò che ha fatto il regista. In Giappone, invece, lo spettatore si chiede «cosa farà Ennosuke III questa sera?».

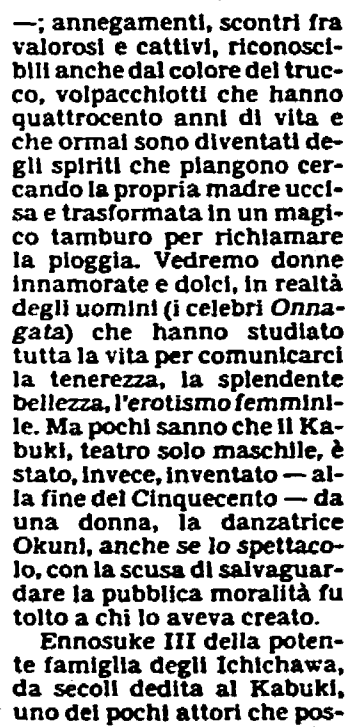
La fatica dell'attore Kabuki, in effetti, è notevole, per cui, oltre che per ragioni di tradizione teatrale, è comprensibile la predilezione giapponese per l'interprete. Un grande attore, infatti, può cambiare più di un ruolo durante uno spettacolo: essere, poniamo, un vecchio e

Immediatamente dopo un giovane baldanzoso, un animale o un demone, una donna per bene o una bellissima cortigiana. E ogni personaggio ha il suo costume, la sua camminata, il suo trucco, la sua gestualità e la sua voce. Magari questo fantasmagorico attore — proprio come fa Ennosuke III — nei *Mille ciliegi di Yoshitsune* il ruolo lo cambia a vista: buttando via la parrucca con un colpo di testa, sciogliendo l'ampia cintura del meraviglioso costume che indossa e rivelando ciò che ci sta sotto: un altro abito e, quindi, un altro personaggio.

Sicché quando si apre il sipario a righe verdi, nere e ruggine (i colori del Kabuki) il pubblico sa già che cosa aspettarsi: una fantasmago-

ria di avvenimenti sul grande palcoscenico greivole che in Giappone è in vigore da più di duecento anni e che l'Europa ha importato da lì. Può aspettarsi che, improvvisamente, da botole appaiono o spariscano personaggi e scenografie, può aspettarsi la straordinaria bravura degli interpreti inchiodati sulla «strada dei fiori», una passerella che si incunea in mezzo al pubblico, con gli occhi roteanti, il che di solito provoca un'esplosione di tifo collettivo. Può vedere un leoluozuolo con onde dipinte gonfiarsi e sommergere uomini e cose; una nave in miniatura sprofondare mentre risuona il lamento dello shamisen, il tipico strumento a corde giapponese.

Nel *Mille ciliegi di Yoshitsune* (scritto nel 1747) dove l'eroe che dà il titolo al testo è uno dei più popolari personaggi giapponesi al tempo delle lotte fra grandi feudatari durante il medioevo nipponico, succede tutto questo. Solo che Yoshitsune, grazie alla fantasia dei suoi tre autori, Takedo Izumo, Miyoshi Shoraki, Namki Senryô vive una vita immaginaria più lunga di quella reale perché la fantasia popolare male si adattava all'idea della sua morte. Dunque nei *Mille ciliegi di Yoshitsune* vedremo grandi battaglie sulla collina dei ciliegi rossi — che in omaggio a un teatro che non ama il realismo ma piuttosto il simbolo, viene rappresentata da rami di ciliegio che pendono dall'alto del soffitto



—; annegamenti, scontri fra valorosi e cattivi, riconoscimenti anche dal colore del trucco, volpacchioti che hanno quattrocento anni di vita e che ormai sono diventati degli spiriti che piangono cercando la propria madre uccisa e trasformata in un magico tamburo per richiamare la pioggia. Nostalgico? Non innamorato e dolci, in realtà degli uomini (i celebri *Onnagata*) che hanno studiato tutta la vita per comunicarci la tenerezza, la splendida bellezza, l'erotismo femminile. Ma pochi sanno che il Kabuki, teatro solo maschile, è stato, invece, inventato — alla fine del Cinquecento — da una donna, la danzatrice Okuni, anche se lo spettacolo, con la scusa di salvaguardare la pubblica moralità fu tolto a chi lo aveva creato.

Ennosuke III della potente famiglia degli Ichikawa, da secoli eredita al Kabuki, uno dei pochi attori che possa interpretare parti maschili e femminili indifferentemente, a quarantacinque anni ne ha trentantotto di lavoro alle spalle. Come tutti i giovani aspiranti attori, infatti, a sei anni era già salito in palcoscenico perché lo stile Kabuki ha detto — si impara con un apprendistato presso la famiglia, alla quale si appartiene, oppure dalla quale si è adottati. Ma il divario fra chi è nato e chi vi giunge è sedici, diciassette anni e enorme. Per imparare il Kabuki, infatti, bisogna avere un maestro e poi bisogna rubare i suoi segreti e quelli degli attori più vecchi. Il mio maestro è stato mio nonno, dal quale ho preso anche il nome di Ennosuke III (il suo vero nome, infatti è Misahoko Kinoshit).

Maria Grazia Gregori

Con tutta la sua eretomania, Kundera finisce per suggerire del sesso un'idea piuttosto scoraggiante, quando non acre addirittura e maligna; e per idealizzare invece l'Amore come un alchimico che lo trascenda. Non manca un pizzico di schizofrenia, ma tant'è: è un amore disinteressato: Terza non vuole nulla da Karenin. Non vuole nemmeno l'amore. Non si è mai posta quelle domande che torturano le coppie umane: mi ama? ha amato qualcuno più di me? mi ama più di quanto io ami lo? Forse tutte queste domande rivolte all'amore, che lo misurano, lo indagano, lo esaminano, lo sottopongono a interrogatorio, riescono anche a distruggerlo. Terza non si sa mai, siamo capaci di amare proprio perché desideriamo essere amati, vale a dire vogliamo qualcosa (l'amore) dall'altro invece di avvicinarci a lui senza pretese e volere solo la sua semplice presenza; ancora una cosa: Terza ha accettato Karenin così com'è, non ha voluto cambiarlo a propria immagine e somiglianza, ha accettato in partenza il suo universo di cane... Lo ha amato non per trasformarlo (come un uomo vuole trasformare la sua donna e una donna il suo uomo), ma solo per insegnargli una lingua elementare che avrebbe permesso loro di capirsi e di vivere insieme.

Giovanni Giudici