

AsiaTeatro

rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

www.asiateatro.it

anno 2022 fascicolo n. 1

<https://doi.org/10.55154/at.S6146>

AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

DOI: <https://doi.org/10.55154/14a-t48>

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttrice: Carmen Covito

Condirettrici: Marilia Albanese, Rossella Marangoni

Comitato scientifico:

Marilia Albanese (AsiaTeatro), Giovanni Azzaroni (già Università di Bologna), Giuliano Boccali (già Università degli Studi di Milano), Giacomo Calorio (Università degli Studi di Milano-Bicocca), Matteo Casari (Università di Bologna), Carmen Covito (AsiaTeatro), Rossella Marangoni (AsiaTeatro), Andrea Maurizi (Università degli Studi di Milano-Bicocca), Maria Teresa Orsi (professore emerito dell'Università di Roma "La Sapienza"), Cinzia Pieruccini (Università degli Studi di Milano), Nuria Sala Grau (Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza), Federico Sanesi (Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza), Virginia Sica (Università degli Studi di Milano)

Gli articoli vengono pubblicati esclusivamente in via telematica. La rivista non ha scopi di lucro. I contenuti sono gratuiti e ad accesso aperto, con alcuni diritti riservati (licenza Creative Commons "Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate").

Sito web: <https://www.asiateatro.it>

E-mail: redazione@asiateatro.it

Sommario

Giulia Sala, <i>Il Barong turistico: innovazione e tradizione</i>	5-26
Marilia Albanese, <i>Gli tshechu e le danze fra terra e cielo</i>	27-34
Carmen Covito, <i>Renato Simoni e le fanciulle del Takarazuka</i>	35-72
Bruno Gentili, <i>Letteratura e teatro delle ombre a Giava</i>	73-116

Recensioni

Jacques Bacot (a cura di), <i>Tre misteri tibetani</i>	117-118
Abstract	119-120

Il Barong turistico: innovazione e tradizione

Giulia Sala

1. Sviluppo del turismo nel periodo coloniale e post-coloniale

Il *Barong* è una delle forme di teatro danza balinese più rinomate e apprezzate e la sua importanza si è costituita nel tempo affermandosi grazie alla sua valenza esoterica e per l'efficacia scenografica, l'impatto sulla cultura popolare e la sua apparente semplicità strutturale che sottintende invece una profonda conoscenza della tradizione religiosa e spirituale balinese per essere correttamente interpretata. Il legame della danza e di tutta l'arte balinese con la dimensione della religione e del sovrannaturale è indissolubile e si manifesta in ogni rappresentazione. Nato dal dramma rituale del *Calonarang* e sviluppatosi in seguito come pura forma di intrattenimento, il *Barong* rappresenta tradizionalmente la lotta tra la figura bestiale benigna del Barong contro Rangda, sotto forma di strega dall'aspetto terrifico e temuta per i suoi poteri di distruzione.

Non è semplice stabilire una netta linea di demarcazione tra la performance e il rituale, nell'ambito del *Barong*. Lo sviluppo del turismo a Bali ha indubbiamente contribuito a rendere sempre più popolari le sue forme di teatro in tutto il mondo, favorendo maggiormente l'aspetto dell'intrattenimento spettacolare, legato alla musica, alla caratteristica vivacità dei costumi e l'indubbio valore artistico della tradizione delle maschere popolari e dei numerosi stili codificati di danza.

Per l'industria turistica di Bali l'aspetto culturale continua ad essere un ramo ampiamente sviluppato e dopo l'indipendenza dell'Indonesia, dalla metà del '900 sono state attuate una serie di strategie per ristabilire un turismo autoctono e libero dall'influenza olandese, formando guide competenti e aiutando specifiche organizzazioni allo scopo di accrescere e sostenere l'economia locale, dopo la grande difficoltà a seguito delle guerre mondiali. Il turismo ha rappresentato uno dei motori fondamentali per accelerare i cambiamenti sociali, aiutando ad inserire i villaggi balinesi nel periodo del secondo dopoguerra nell'ottica di un sistema capitalistico, anche se il passaggio dal controllo olandese a quello autoctono non ha facilitato il percorso. Bali è stata pubblicizzata anche durante il periodo coloniale mettendo in evidenza il suo retaggio culturale e artistico, e ristabilire in autonomia questo mercato a seguito dell'occupazione

dei giapponesi ha rappresentato l'obiettivo principale per favorire uno sviluppo economico.

L'arte ha sempre mantenuto un posto di rilievo nella presentazione esteriore della cultura dell'Indonesia e le danze dei principali festival templari sono state pubblicizzate e riprodotte fin dagli anni '30 su stampe e tele per l'importazione in Occidente, diventando il simbolo dell'isola. Le danzatrici di *legong* costituirono una delle immagini più gettonate per rappresentare la cultura locale, e insieme a queste la principale figura tradizionale è rimasta la caratteristica maschera di Rangda. L'aspetto così appariscente e aggressivo della figura di Rangda ha fatto in modo che diventasse fin da subito un'icona facilmente riconoscibile per chiunque si interessasse all'Indonesia e a Bali, e ha contribuito alla costruzione consapevole di una raffigurazione "magica" e mistica del luogo, già nel periodo coloniale degli anni '30.¹ I negozi di arte che sorsero allora contribuirono a mantenere l'assetto sociale ed economico dell'isola e ad espandersi anche in ambito commerciale. Nel periodo del dopoguerra, tuttavia, non era semplice ottenere il permesso di visitare Bali.

Questo atteggiamento ambivalente e di chiusura da parte del nuovo governo indipendente di matrice socialista era prevalentemente dovuto a spinte interne in reazione al periodo coloniale. I nazionalisti che avevano combattuto per l'indipendenza si impegnarono a creare le condizioni per accogliere un sempre maggior numero di turisti, in gran parte provenienti dal mondo occidentale, iniziando a progettare alcuni brevi itinerari guidati in cui mostrare piccole parti dell'isola. Nel decennio successivo iniziarono a sorgere le prime forme di intrattenimento artistico pensate e costituite specificatamente per i turisti, che includevano performance di *legong*, del *Barong* e di altre danze tradizionali, che accrebbero col tempo la loro nomea nel settore turistico. Gruppi musicali e compagnie di danza furono chiamate ad esibirsi anche per personalità politiche in visita all'isola, nel palazzo presidenziale di Tampaksiring. Uno dei maggiori cambiamenti rispetto al periodo coloniale riguarda infatti la condizione delle giovani danzatrici, inizialmente considerate dagli occidentali collegate alla prostituzione. Una riabilitazione della figura della danzatrice permise di sorpassare questa visione erronea ed equivoca; parte del processo venne facilitato incoraggiando molte figlie di personalità importanti e rispettabili del nuovo governo a praticare la danza, rendendola parte delle

¹ Vickers A., 2011, pp. 459-481.

attività culturali raccomandate per l'educazione dell'emergente ceto medio lavoratore balinese.

Gli spettacoli che hanno avuto una maggiore risonanza per il turismo di massa sono, oltre al *Barong*, anche la danza *legong* e lo spettacolo delle ombre *wayang kulit*. L'afflusso turistico e lo sviluppo in direzione della globalizzazione hanno modificato gli equilibri interni al complesso culturale balinese, influenzando le relazioni tra i differenti gruppi culturali ed etnici all'interno della società, favorendo una conoscenza sempre maggiore dei valori culturali esterni. Questo antico retaggio è stato profondamente trasformato prima dal colonialismo e dalla successiva integrazione nel sistema capitalistico mondiale.² La cultura artistica non è rimasta oggetto passivo, ma sono state sviluppate strategie per includere e rivitalizzare nel corso del tempo determinate usanze. Gli spettacoli turistici sono stati perfezionati e adattati all'insegna di una maggiore qualità tecnica, a discapito dell'intrinseco significato religioso. Dal successo dell'industria del turismo in alcuni casi è dipesa la sopravvivenza di determinate tradizioni culturali, che sono state valorizzate in seguito all'incremento dell'interesse esterno.

Non può essere trascurato che nel processo di adattamento per il settore turistico ci sia il rischio di uno slittamento profondo del significato di certe forme di spettacolo. In particolare, c'è una diffusa tendenza a rappresentare in modo manicheo e più definito le entità morali del bene e del male, individuando nello stesso dramma del *Barong* un protagonista e un antagonista. La figura di Rangda racchiude in sé elementi che rendono impossibile una categorizzazione statica nell'ambito della moralità, rendendo una interpretazione binaria assolutamente inesatta e infedele. È possibile che in alcuni casi l'intrattenimento turistico sia stato orientato ad una progressiva semplificazione e avvicinamento all'interpretazione, operando una modifica sempre più sostanziale del significato originario del dramma.

2. Scambi culturali tra Bali e altre realtà

Nel corso degli anni '80 e in quelli successivi molti artisti internazionali e balinesi hanno permesso che la conoscenza delle danze venisse esportata e apprezzata in molti festival artistici di rilievo mondiale, come I Made Bandem, I Wayan Dibia e I Nyoman

² Wood R.E., 1980, pp. 561-581.

Sedana, che hanno studiato e viaggiato in Australia, Europa e Stati Uniti per poi tornare a stabilirsi come maestri a Bali, contribuendo enormemente a diffondere la cultura balinese all'estero e a favorire un dialogo con le realtà del proprio paese, insieme ad artisti provenienti da tutto il mondo.

Ni Made Wiratini, una danzatrice e maestra di *arja*, insieme al marito I Wayan Dibia ha esportato questo tipo di danza balinese esibendosi spesso fuori da Bali, ma ha scelto di non partecipare attivamente ai festival all'interno dell'isola, per il rischio di essere esposta a critiche rispetto alla tradizione. Un caso simile ricorda anche Ni Made Pujawati, danzatrice balinese attiva e conosciuta nel Regno Unito che non ha mai lavorato direttamente a Bali. Le danze esportate da Bali e fatte conoscere al grande pubblico europeo e statunitense possono discostarsi dal retaggio di appartenenza e rinnovarsi con più facilità e frequenza rispetto alla realtà da cui provengono. Questo ha permesso una larga diffusione della conoscenza del teatro danza balinese e una maggiore libertà interpretativa per quanto riguarda la trasmissione anche a donne, a persone non autoctone e provenienti da culture estremamente diverse. In alcuni casi certi artisti hanno deliberatamente tratto spunto dalle danze rituali per costituire a partire da quel linguaggio nuove performance, costruendo maschere innovative e ideando personaggi diversi, liberamente ispirati ai tipi già conosciuti e utilizzati comunemente a Bali.

Negli ultimi venti anni sempre più donne hanno cominciato ad avere uno spazio più significativo anche in forme di spettacolo solitamente considerate appannaggio degli uomini, come nel caso del *topeng*, una delle danze mascherate maschili per eccellenza. Nel dramma mascherato del *topeng*, cinque danzatori eseguono coreografie usando diverse maschere: solitamente questa rappresentazione avviene in un contesto rituale, mentre quando la danza viene mostrata a scopo di intrattenimento, solo una maschera è utilizzata.³ Le storie su cui si basa il *topeng* sono le cronache *babad* sui leggendari re balinesi. Questa danza viene eseguita dagli uomini, per rispecchiare esattamente il genere di tutti i personaggi rappresentati, ma anche alcune donne hanno iniziato a danzare e impersonare le storie del *topeng*.

Anche questo fenomeno è un sintomo di una profonda innovazione rispetto ai canoni delle rappresentazioni tradizionali. All'interno del complesso delle arti performative balinesi, gli uomini hanno sempre ricoperto incarichi di maggior rilievo nel contesto

³ Coldiron M., Palermo C., Strawson T., 2015, pp. 464-492.

religioso, oltre ad essere la maggioranza dei danzatori. Tradizionalmente alle donne balinesi è riservato un periodo di formazione artistica nel breve periodo della infanzia o della adolescenza, ma difficilmente, una volta raggiunta l'età adulta, si continua a mantenere una qualche forma di training artistico o un ruolo sociale funzionale alle rappresentazioni. Non viene concesso molto tempo per esercitarsi nelle arti della danza, perché il ruolo religioso della donna si concentra maggiormente sull'assolvere alla preparazione delle offerte quotidiane e nella gestione della casa e della famiglia.

Le danze templari e quelle organizzate negli hotel o a scopo di intrattenimento turistico sono eseguite da giovani compagnie di danzatori, che includono a volte anche delle ragazze, mentre l'unica danza che prevede la presenza di donne più mature già sposate è nella processione rituale del *mendet* in cui viene tradizionalmente accolta o congedata la presenza degli dei in occasione delle festività più importanti dei templi del villaggio.

Con una maggiore apertura al mondo occidentale nel secolo scorso, le accademie artistiche balinesi hanno avvicinato e formato professionalmente anche un discreto numero di studenti stranieri. Emblematica è la figura di Rucina Ballinger, nota per essere l'unica donna ad avere potuto impersonare Rangda. Ballinger arrivò a Bali nei primi anni '70 per studiare danza e si stabilì poi definitivamente nell'isola, diventando una figura fondamentale per la conoscenza all'estero delle arti performative balinesi e per gli scambi culturali tra studiosi occidentali e autoctoni. Rangda è una delle figure spiritualmente più potenti e distruttive che esistano nel patrimonio mitologico e religioso balinese, venendo di solito interpretata dagli uomini perché ritenuti fisicamente e spiritualmente più forti, in grado di sopportare meglio il potere contenuto dalla maschera.

Più la danza è legata al contesto rituale e religioso, maggiore è il rischio di travisare il suo significato profondo; esportare e rendere comprensibili forme di rappresentazione come il sacro Calonarang al di fuori del proprio specifico contesto templare risulta molto complesso. Riprendere solo l'aspetto tecnico del dramma rituale e replicarlo in presenza di spettatori occidentali o senza che questi abbiano la minima nozione del significato del dramma, può rivelarsi una operazione che snatura il senso della rappresentazione riducendola ad una visione esotica che non racchiude più in sé i presupposti per cui si è sviluppata. Secondo la visione di Strawson, in questo processo la performance che prevede l'uso della maschera ha un vantaggio nel passaggio da un contesto tradizionale ad uno totalmente estraneo, perché mantiene la sua efficacia espressiva anche nei confronti di un pubblico che non è a conoscenza dei riferimenti mitologici o narrativi.

Questo è dovuto al fatto che gli elementi comuni delle maschere sono archetipici e agiscono ad un livello maggiormente immediato e riconoscibile rispetto al linguaggio astrattamente codificato della danza: questa immediatezza espressiva è in grado di superare le barriere del linguaggio parlato, della difficile interpretazione delle strutture sonore e della codifica del significato mitologico e culturale a cui si fa riferimento.⁴

Secondo Coldiron, in ogni performance a Bali, sia in quelle templari che turistiche, i danzatori non cambiano necessariamente approccio, ma sanno mantenere in ogni occasione il giusto equilibrio tra il puro aspetto dell'intrattenimento e la consapevolezza o il rispetto nel portare avanti una tradizione sacra. Già a partire dalle grandi epiche del *Rāmāyana* e del *Mahābhāratha*, sono indicati espliciti riferimenti a danze tradizionalmente performate dalle donne, così come nel *Nāṭyaśāstra*, il trattato sul teatro/danza indiano, viene sottolineato il ruolo femminile nella pratica performativa, questo parallelamente al periodo storico in cui in occidente, ad esempio nel teatro greco, la figura della donna non aveva nessun ruolo attivo nel lavoro attoriale.⁵ La questione più rilevante ai fini dell'analisi proposta riguarda l'interrogativo di una presenza prevalentemente maschile nella rappresentazione della figura di Rangda, che trae le sue origini dalla tradizione delle dee terrifiche femminili del retaggio religioso hindu. È la performance di un uomo a rendere artisticamente presentabile la figura di Rangda, a sostenere la sua potenza. Anche se la danza a Bali non è appannaggio esclusivamente maschile, le danze che predispongono nella loro natura una possessione violenta o che hanno a che fare con fattori sovranaturali di difficile controllo vengono normalmente assegnate agli attori più anziani ed esperti, che sono in grado di gestire la potenza magica derivata senza venirne così sopraffatti.

⁴ *Ivi*, p. 480.

⁵ Madhavan A., 2015, pp. 345-355.



3. Adattamento culturale del teatro balinese

Tra le istituzioni accademiche che hanno un ruolo attivo nella formazione professionale dei performer c'è l'Indonesian University of Arts, conosciuto anche come College of Arts di Denpasar, fondato nel 1967. Da un lato le accademie artistiche hanno garantito che alcune forme di danza venissero preservate e tramandate. D'altro canto, tra le critiche che vengono mosse alla scolarizzazione delle numerose forme di teatro danza, c'è la responsabilità di aver appiattito le peculiarità degli stili variabili regionali o dei villaggi, in un processo di standardizzazione delle forme artistiche che ha portato alla progressiva scomparsa di tradizioni familiari o di piccole realtà con le loro usanze caratteristiche.⁶ Per alcune danze di natura secolare, come ad esempio il *legong*, la transizione da forma di intrattenimento nell'ambiente della corte per le più alte caste, a spettacolo turistico, ha costituito un naturale processo di adattamento avvenuto al di fuori del contesto sacrale.

La differenza rispetto al passato è consistita in un progressivo accorpamento delle danze tradizionali, che ora nelle performance turistiche vengono rappresentate come un insieme unico, utilizzando come accompagnamento musicale uno stile di *gamelan* ancora più ritmico e aggressivo, il *gong keybar gamelan*, affermatosi nel corso dei primi decenni del ventesimo secolo. La generale tendenza delle performance turistiche porta ad una condensazione di tutti gli avvenimenti narrativi e delle sezioni di danza che devono essere eseguite in una forma ristretta, in una dimensione spettacolare più fruibile ad un pubblico non esperto. Le danze sono più brevi, performance come il *Barong*, costituite per durare una intera notte, si svolgono nell'arco di un'ora, e danze come il *legong* vengono presentate insieme ad un mix di altre musiche in brevi spettacoli della durata di qualche minuto, mentre solitamente veniva dedicato al solo *legong* anche un'ora di esecuzione. Le musiche che in passato erano associate ai tipi di danza, mantenendo differenti intonazioni e usi di scale specifiche e varie per gli strumenti, non vengono sempre eseguite rispettando i criteri estetici a cui rispondevano, senza applicare come un tempo una più chiara distinzione tra sonorità più aspre (*bobot*), o più dolci (*manis*). È anche vero che l'avvento della tecnologia e delle registrazioni ha permesso la diffusione di performance di danza, specialmente tratte dai festival di maggiore importanza a Bali nei principali villaggi, come il Bali Arts Festival. Alcuni gruppi di performers sono riusciti a registrare antiche versioni delle danze tradizionali rintracciando i maestri che operavano

⁶ Davies S, 2006, pp. 314-341.

in passato, come è accaduto con le testimonianze della tradizione del *legong* raccolte nella zona del villaggio di Peliatan, da parte del gruppo di danza *Dharma Purwa Jati*.

È notevole lo sforzo di alcune istituzioni per rivitalizzare e reintegrare nella formazione e nella pratica alcuni generi di performance in via di estinzione, come ad esempio lo stile *gambuh*, o la danza *arja*. I più significativi cambiamenti sociali e culturali sono indubbiamente correlati al destino delle arti performative e al loro mantenimento o declino. Le celebrazioni tradizionali che si svolgono nell'ambito templare e nelle realtà dei villaggi spesso non procurano sufficiente introito economico che permetta agli artisti di occuparsi esclusivamente del loro ambito, rendendolo una professione autonoma. Il mercato dell'intrattenimento turistico ha un ruolo fondamentale nell'organizzazione del lavoro quotidiano degli artisti professionisti, che riescono a mantenere un livello tecnico generalmente più alto.

Di conseguenza anche il settore del turismo opera un'importante discriminazione per la sopravvivenza o il declino di una determinata tradizione artistica, assicurando in base alla fruibilità il suo successo. In alcuni casi i proventi delle performance turistiche possono aiutare a ristabilire e riportare alla luce alcune forme di danza tradizionale, garantendo un apporto di lavoro costante per i gruppi di danzatori e permettendo di ridistribuire i fondi per la comunità o per le cerimonie templari. Uno dei rischi più concreti della commercializzazione delle danze balinesi risiede nella possibilità che esse vengano riproposte in una versione estremamente standardizzata e professionalizzata, perdendo il loro intrinseco legame con la dimensione religiosa e con le peculiarità delle rappresentazioni locali. Le varianti regionali nell'utilizzo degli accessori o di tecniche codificate, o le importanti differenze che sussistono a livello narrativo, che rendono il patrimonio mitologico un insieme variegato di versioni della stessa matrice originaria, rischiano di perdersi in una omologazione accademica che uniforma verso uno stile dominante tutte le performance. L'identificazione che la comunità balinese può recepire dalle rappresentazioni dei gruppi locali, ad esempio i *sekan Barong* nei villaggi, può perdersi, e rimanere un accessorio vuoto privo di un legame con le varianti personalizzate. Alcune forme di spettacolo standardizzato non rispecchiano l'identità di tutte le comunità balinesi da cui provengono, e non suscitano il medesimo coinvolgimento che permette a queste di collegarsi alla funzione per cui inizialmente erano state ideate.

Picard rileva una certa capacità dei balinesi di essere riusciti a mantenere il proprio retaggio culturale intatto senza sacrificare i propri valori in cambio del profitto

monetario.⁷ Fin dagli anni '70, a partire dagli studi dell'antropologo americano Philip McKean, l'idea risultante della reazione dei balinesi all'avvento del turismo di massa è che essi abbiano saputo cogliere le opportunità economiche intrinseche al fenomeno senza risultare da questo processo snaturati o alla deriva rispetto alla propria identità culturale. Anzi, per McKean sarebbe proprio il rinnovato benessere economico a poter garantire di preservare alcune tra le tradizioni di teatro/danza più a rischio.

Nella concezione di cultura come performance, proposta da Milton Singer, le manifestazioni artistiche balinesi rientrerebbero in questo campo, con la differenza che, mentre quelle sacre sarebbero predisposte per una platea "divina" allo scopo, oltre che di protezione e di sacrificio, di salvaguardare i valori propri della comunità, le performance turistiche, non contravvenendo affatto al proposito di quelle sacre, potrebbero fornire un maggiore apporto economico permettendo così la sopravvivenza di quei valori da preservare e coltivare. I due mondi possono convivere così in mutuo accordo, da una parte l'assetto religioso e tradizionale dei festival templari garantisce che gli attori non perdano il loro spirito di autenticità, dall'altra le performance commerciali portano benessere e permettono una rinnovata prosperità. La reazione di base dei custodi della tradizione balinese non è stata di annullamento o sostituzione della propria identità culturale, essi hanno aggiunto nuove forme di intrattenimento senza abbandonare quelle preesistenti. Per una serie di motivazioni sociali e religiose, l'aspetto secolare e quello sacro rimangono collegati in termini di struttura, ma fondamentalmente separati dal punto di vista dei contenuti.⁸

La formula sviluppata dal governo balinese per occuparsi del settore si è strutturata nell'idea di un "turismo culturale" (*pariwisata budaya*), che dalla seconda metà del '900 ha coinvolto le maggiori agenzie per la promozione del turismo, dell'intrattenimento e della cultura. Indubbiamente il patrimonio artistico e religioso rendeva Bali tra le mete più conosciute al mondo, ma l'invasione turistica di stranieri visitatori avrebbe potuto rappresentare un problema, considerando il fenomeno come una sorta di "inquinamento" culturale: c'era il timore che Bali si sarebbe uniformata progressivamente ad altre realtà, perdendo parte della propria identità. Il turismo culturale rappresentò una soluzione a lungo termine per occuparsi di entrambi gli aspetti, da un lato per favorire lo sviluppo

⁷ Picard M., 1990, pp. 37-74.

⁸ Mc Kean F, 1973, p. 1.

economico del settore turistico, dall'altro per valorizzare e preservare le tradizioni artistiche locali. La questione fondamentale che pone Picard è cosa sia realmente accaduto alle performance artistiche una volta che esse siano state messe al servizio dell'intrattenimento turistico. La visione manichea di un "inquinamento culturale" piuttosto che di un utopico "rinascimento" delle arti a seguito dell'interesse dei visitatori non fornisce un quadro accurato e realistico della situazione.

Anche Bruner si è interrogato sull'individuare le differenze specifiche tra le espressioni culturali autentiche pre-esistenti all'avvento del turismo di massa, rispetto alle forme di intrattenimento nate e sviluppate specificatamente per i non balinesi.⁹ Il turismo internazionale è arrivato a Bali anche allo scopo di conoscere la cultura balinese, e la popolazione locale ha dunque dovuto creare una adeguata rappresentazione delle proprie tradizioni, basandosi sul proprio retaggio ma anche sulle aspettative – presunte, o previste – dei visitatori. Le forme di teatro/danza rinnovate e conosciute in tutto il mondo come simbolo di Bali hanno costituito per la cultura balinese stessa uno specchio in cui riflettere sulla propria rappresentazione, riconsiderando i propri valori.

La concezione stessa di "arte" è una distorsione data da una visione esterna, dal momento che si tratta più di un servizio e di una occupazione della comunità nei confronti degli dei e della sua stessa sopravvivenza. Coloro che si occupano di arte eseguono qualcosa di altamente specializzato, secondo l'uso del prefisso *juru* («specialista») applicato ai vari ambiti della danza o della musica. Gli aspetti coreografici e drammaturgici non sono differenziati, ma coesistono ad un livello profondo. Naturalmente la danza e il dramma non sono il ritratto immobile di una rappresentazione, ma è nell'azione drammatica che si manifesta l'aspetto rituale, non potendo creare una cesura tra l'intrattenimento e il rito religioso.¹⁰

Il contesto tradizionale in cui si svolgono le performance drammatiche è all'interno delle celebrazioni templari, o in occasione di cerimonie religiose come nei riti di passaggio, nelle cerimonie funebri o in pratiche di esorcismo. Anche le danze eseguite nel contesto della corte, per i Raja, avevano lo scopo rituale di glorificare il potere regale, di derivazione divina, e di onorare gli antenati di stirpe nobile. Con la diminuzione del potere dei sovrani, specialmente a seguito dell'occupazione olandese, le corti non furono più in grado di sostenere le antiche forme di intrattenimento e di rappresentazione teatrale

⁹ Bruner E.M., 1986, p. 28.

¹⁰ Belo J., 1960, p. 115.

come facevano un tempo, e il patrimonio di tali generi di danza passò alle comunità dei singoli villaggi, dove lo stile e le coreografie subirono un processo di rinnovamento e di modifica, adattandosi alla nuova situazione.

Il successivo sviluppo del turismo negli anni '60 arrivò dopo un periodo di difficoltà politica ed economica a seguito delle spinte indipendentiste e dei conflitti mondiali. Il governo ricominciò ad interessarsi alla salvaguardia delle arti performative balinesi e il rinnovato afflusso turistico permise al settore di risollevarsi ed espandersi. Nacquero così numerose istituzioni per diffondere e preservare il patrimonio culturale ed artistico, prendendo da un certo punto di vista il posto delle antiche corti nel creare situazioni e luoghi di incontro e scambio tra maestri e allievi, nel favorire la creazione di nuovi stili di danza e musica e nel mantenere intatte le tradizioni, finanziando e sostenendo sempre più progetti artistici.

Le performance specificatamente pensate e costruite per intrattenere il pubblico turistico in visita a Bali si sono sviluppate solitamente nei paesi più conosciuti e popolari, inseriti nel giro dei tour per le vacanze, come Batubulan o Peliatan, o negli hotel internazionali e nei resort di Ubud e Sanur. I gruppi di artisti che vengono assunti per le performance turistiche sono gli stessi che si esibiscono per il pubblico di balinesi nelle cerimonie templari ufficiali. Vi è una certa difficoltà ad accedere direttamente al mercato turistico, per una troupe di danzatori o musicisti emergenti, perché gli ingaggi sono gestiti da agenzie intermediarie, che dettano condizioni contrattuali specifiche e in alcuni casi approfittano della competizione tra gli artisti per ottenere maggiore guadagno, o per avere un controllo sulle modalità e il contenuto degli spettacoli proposti. Degli introiti che arrivano direttamente alla troupe di danzatori, una parte viene solitamente reinvestita per il mantenimento o il miglioramento di costumi e accessori di scena, o dedicata come offerta alle celebrazioni annuali, oltre al normale pagamento delle tasse governative e della percentuale dovuta alle agenzie.

Per mantenere un determinato standard sulle performance, le autorità governative hanno stabilito che per lavorare nel mercato turistico sia necessaria una speciale licenza (*Pramana Patram Budaya*) rilasciata dal Concilio delle Arti. Rispetto alla grande diversità che caratterizza le numerose danze balinesi, queste si svolgono quasi sempre su setting già prestabiliti, ad esempio con scenografie che ricordano l'entrata di un tempio, montato su un palco davanti ad una platea di posti a sedere. Per i tipi di spettacolo che già appartenevano a generi di intrattenimento, il passaggio da un pubblico autoctono ad uno

più eterogeneo non ha sostanzialmente modificato l'intento originario, variando verso una progressiva semplificazione dei contenuti.

Uno dei motivi di grande fascino che attrae il pubblico è invece costituito proprio da quel tipo di performance, come nel caso del *Barong*, che prevede un rituale di possessione, in cui la trance dei danzatori viene messa in scena in maniera particolarmente spettacolarizzata.

Il *Barong* deve la sua estrema popolarità all'interesse per le maschere di Rangda e Barong¹¹, e la descrizione che più spesso viene utilizzata è che la "strega" e il "drago" (immagini che sono liberamente tratte dall'immaginario mitologico fiabesco occidentale, più vicine rispetto all'originale iconografia della religione hindu), siano i rappresentanti delle forze del bene e del male, e si avvicendino in un continuo conflitto. Questa interpretazione non appartiene alla visione balinese, in cui ciò che viene evidenziato è piuttosto un tentativo di stabilire un contatto con forme di potere sovranaturale, secondo i principi della cultura hindu e della concezione magica del tantrismo, per potersi confrontare con la dimensione delle forze più distruttive della realtà. Attraverso le dovute procedure rituali è possibile incanalare in modo costruttivo l'intervento di Rangda e Barong, la loro natura ambivalente, poiché entrambe le figure hanno una componente creativa e insieme distruttiva.

Il rituale sacro che mette in scena il confronto a partire dalle leggende dell'antico regno di Giava è il *Calonarang*, che racchiude in sé le caratteristiche di una performance e di un esorcismo, il cui scopo è contenere il potere distruttivo delle forze sovranaturali evocate e messe in scena con le maschere tradizionali. Il luogo e la situazione temporale in cui si svolge il rituale devono essere propizi, e perché il rito svolga la sua funzione apotropaica occorre che l'attore che interpreta Rangda sia in grado di accogliere e sperimentare la possessione divina dello spirito, una manifestazione della dea Durga, per poter garantire la protezione della comunità dalle forze del male e della distruzione. La parte della performance che ha costituito l'attrattiva più forte anche per i visitatori stranieri consiste nell'attacco del seguito del Barong, in cui i guerrieri posseduti e in preda alla trance, rivolgono su di sé i pugnali rituali (*kriss*), soggiogati dal potere di Rangda, uscendone illesi.¹²

¹¹ Picard M., *cit.*, p. 56.

¹² Per maggiori dettagli, vedi Eiseman, 1992, 146 – 160.

Una delle performance di *Calonarang* di cui si ha notizia ufficiale fu rappresentata nel 1931 in occasione della esibizione coloniale di Parigi, in cui danzatori da Singapadu eseguirono un breve estratto del dramma utilizzando maschere non consacrate ritualmente. I primi studi sulla trance e sullo spettacolo balinese furono compiuti nello stesso periodo storico dagli antropologi Jane Belo, Margaret Mead e Gregory Bateson, che documentarono per anni le attività dei gruppi teatrali del *Barong* nei villaggi più attivi culturalmente, specialmente nella zona di Batubulan.¹³ Per documentare il fenomeno, vennero organizzate anche alcune rappresentazioni durante il giorno, che vennero fotografate e filmate con l'intervento del pittore e musicista tedesco Walter Spies. Stimolati dal successo e dall'interesse accademico suscitato dal *Calonarang*, alcuni gruppi di danzatori e musicisti iniziarono ad organizzare e far conoscere il dramma a scopo di intrattenimento, sulla base strutturale e narrativa del rituale. Furono effettuate alcune modifiche sostanziali, riducendo di molto la durata della performance e schematizzando l'impianto narrativo, e venne di fatto riallestito un nuovo spettacolo arrangiato per essere alla portata di turisti stranieri e chiamato più semplicemente "Barong e la danza del *kriss*".

Dopo una interruzione del flusso di visitatori nel periodo della Seconda guerra mondiale, i gruppi del *Barong*, specialmente tra i villaggi di Batubulan e Singapadu, ricominciarono negli anni '60 a riproporre la nuova versione semplificata del dramma sacro ai turisti sempre in maggiore afflusso, riuscendo a creare un vero e proprio business commerciale basato sul *Barong*, in cui anche più gruppi di danzatori eseguivano brevi spettacoli, ogni giorno, della durata di un'ora circa.

Anche altre danze sacre che prevedono la trance sono diventate molto popolari e sono state riadattate e pubblicizzate per il settore turistico, divenendo il vero e proprio simbolo caratteristico della cultura balinese. La danza *sanghyang*, praticata in origine a fini di esorcismo, è stata modificata come genere di intrattenimento spettacolare, sia nel caso del *sanghyang jaran*, in cui il performer, solitamente un giovane accompagnato da un coro maschile (*cak*), viene posseduto dallo spirito di un animale e imita le sue movenze, e anche per il *sanghyang dedari*.¹⁴ Alcuni tra questi tipi di danza sono stati modificati e uniti insieme in un'unica breve rappresentazione, mescolando diversi stili di musica e di

¹³ Picard M., *cit.*, p. 58.

¹⁴ Per una descrizione del *sanghyang dedari*, vedi Eiseman F., *cit.*, p. 135.

coreografia. Ad esempio, la creazione del *kecak* proviene dal coro *cak* presente nel *sanghyang*, riadattato inserendo i movimenti dello spettacolo del *baris*.

Fin dai primi anni '20 del Novecento, i gruppi di danzatori che frequentavano gli artisti e i visitatori occidentali vicini a Walter Spies idearono un nuovo spettacolo basato sulle vicende narrate nel *Rāmāyana*, accompagnate dal coro *cak* e dall'orchestra gamelan. Lo spettacolo fu una vera e propria rivisitazione artistica che riscosse molto successo tra il pubblico di occidentali, divenendo conosciuto tra i turisti come “Danza della Scimmia”, in riferimento al ruolo degli attori che interpretano l'armata di scimmie per salvare la principessa Sita, la sposa di Rāma. Questa performance nel corso di un secolo ha continuato a rinnovarsi, con l'apporto di danzatori professionisti formati nelle accademie indonesiane, talvolta reintroducendo elementi caduti in disuso dalle antiche danze tradizionali del *sanghyang*. Alcuni membri della comunità balinese si sono espressi molto negativamente sull'uso improprio delle danze rituali, che venendo presentate come performance di intrattenimento vedrebbero snaturata la loro funzione e importanza.

Ci sono molte interferenze e sovrapposizioni tra i retaggi della tradizione balinese, che si sono costituite e adattate nel corso di secoli di storia, e tra le rappresentazioni che appartengono alla storia recente, che risentono degli influssi dello sviluppo del mondo contemporaneo, in alcuni casi espressamente ideate per rispondere ad una esigenza di intrattenimento turistico, senza per questo rimanere slegate dal contesto religioso e culturale. Nel caso della danza del *Barong*, insieme al resto degli spettacoli che traggono libero spunto dai rituali sacri di esorcismo e di possessione, queste forme di teatro danza si sono evolute in modo diverso e continuano tutt'ora ad ampliare il proprio significato. In qualunque situazione siano rappresentate, le figure di Rangda e del Barong evocano un legame con le forze sovranaturali di cui sono simbolo, non potendo totalmente essere separate dai loro scopi rituali e dal significato che rivestono nella mitologia balinese. La relazione tra la dimensione rituale e quella spettacolare è fluida, e può portare a nuove idee di intrattenimento in cui i significati narrativi originari non sempre sono stati mantenuti nella loro forma originaria, pur utilizzandone i contenuti formali. In diverso modo, anche senza il contesto rituale, una rielaborazione anche profonda delle forme di teatro danza tradizionale porta ad un continuo interrogativo sugli elementi stessi della cultura, invitando ad una autoriflessione sui valori e le strutture su cui si reggono.

4. Sulle danze sacre e profane

Le autorità religiose e governative balinesi hanno operato in modo deciso per evitare che la confusione tra l'aspetto rituale e l'intrattenimento portasse a forme di commercializzazione eccessiva e di profanazione dell'aspetto sacro delle rappresentazioni. Dopo essere stato fonte di aspro dibattito culturale e politico, il turismo continua comunque ad essere percepito come una risorsa preziosa che possa portare anche ad uno sviluppo per l'ambito artistico, piuttosto che come una minaccia per i valori religiosi tradizionali. Uno dei momenti cruciali in cui si è dibattuto su quali aspetti fosse opportuno preservare, è rappresentato dal Seminario sulle danze sacre e profane (*Seminar seni sacral dan provan bidang tari*)¹⁵, che si è tenuto nel marzo del 1971 a Denpasar, ad opera dell'Ufficio balinese del Dipartimento dell'Educazione e della Cultura (*Kanwil Departemen P dan K Propinsi Bali*).

Nel corso del seminario l'obiettivo principale è stato quello di fornire indicazioni precise alle principali organizzazioni che si occupavano di turismo, per costituire insieme una linea comune sul patrimonio delle danze sacre rispetto ad un tipo di arte considerato "secolare", profano. Una distinzione tra i due generi avrebbe così permesso la salvaguardia della tradizione religiosa contribuendo ad uno sviluppo commerciale adeguato al settore dell'intrattenimento turistico. Furono invitati numerosi esponenti dell'ambiente religioso e artistico/culturale balinese per esprimersi sulla questione e nel corso dell'evento è emersa la reale portata della problematica. In riferimento all'arte balinese, la stessa terminologia della cultura e della religione non permette di articolare una chiara opposizione tra i due concetti di arte sacra e profana. Non è stato possibile separare le due realtà, dal momento che tutto il complesso è costituito sulle medesime basi culturali, che uniscono insieme la dimensione divina e l'intrattenimento fine a se stesso. Una distinzione più vicina al vissuto della cultura balinese poteva essere costituita dal confronto tra *agama* e *adat*, che rispettivamente hanno il significato di "religione" e "tradizione". Anche questa differenziazione semantica appare fumosa e non risolve del tutto il problema, dal momento che nel campo del termine *adat* rientra anche la percezione di un immutabile ordine sociale che ha derivazione universale e divina, poiché non c'è un solo aspetto della cultura balinese che non sia intrecciato con un substrato religioso. Utilizzando ugualmente questa opposizione terminologica, si è potuta delineare una

¹⁵ Poyek Pemeliharaan dan Kebudayaan Daerah, 1971.

sommatoria differenza tra sacro e profano. Si è dunque definito che ciò che riguardasse l'aspetto *agama* costituisse la base irrinunciabile dell'identità culturale balinese.

Una delle strategie che sono state messe in atto per evitare di commerciare illegittimamente contenuti a sfondo religioso, è derivata da una maggiore tendenza a separare concettualmente ciò che riguarda più strettamente la religione, nel senso dell'insieme delle norme rituali prescrittive tramandate dai sacerdoti, o le procedure di purificazione e l'osservazione dei sacrifici e delle offerte templari e familiari, da tutto quello che invece rientra nella più ampia concezione di mondo sovranaturale, regolato dalle forze della *śakti*, l'energia divina. Nell'interpretare e divulgare ad un pubblico di stranieri i principi fondativi dei contenuti del teatro balinese, viene privilegiata la visione di un conflitto tra due opposizioni morali del bene (*kebaikan*) e del male (*keburukan*). Il confronto tra Barong e Rangda, tuttavia, non può essere spiegato solo in termini di un giudizio morale unidirezionale, dal momento che definirlo in modo univoco come scontro significa commettere una inesattezza di concetto.

I festival musicali a Bali sono principalmente di carattere sacrale.¹⁶ La maggior parte degli eventi si svolge al calare della notte, e gli spettatori del villaggio indossano costumi tradizionali. Solitamente per le rappresentazioni che si svolgono nella zona esterna al tempio è possibile anche scattare fotografie o fare alcune registrazioni, mantenendo un comportamento decoroso e un abbigliamento coperto, con la donazione di una piccola offerta. Il *Barong* che negli ultimi anni viene presentato ai turisti è uno spettacolo che racchiude frammenti di danze tradizionali balinesi, che raccontano una vicenda di facile comprensione, tratta dal poema del *Mahabharata*. Le maschere ed i costumi che vengono utilizzati non sono sacri. Il *Barong* così rappresentato è sempre un *barong ket*, con la presenza del leone mitologico, che manifesta più spiccatamente un carattere più umoristico e piacevole. Si inizia sempre con una parte solistica con il Barong, a cui seguono alcuni frammenti di danze balinesi tradizionali, solitamente con due giovani danzatrici seguite da danzatori travestiti da scimmie. Compare infine Rangda, che spinge i seguaci del Barong con i suoi poteri magici a ferirsi autonomamente, facendoli cadere in uno stato di trance, che nello show turistico è nella maggior parte dei casi simulata. L'intera performance è accompagnata da un'orchestra *gamelan*. Il carattere fondamentale di questa danza è la sua natura di puro intrattenimento turistico e rimane quindi una versione semplificata del dramma.

¹⁶ Eiseman F., *cit.*, p. 281.

Il gruppo di danze denominate come *bebali* rientra nel genere di performance associato alle celebrazioni templari più importanti, ma a differenza delle danze più sacre, *wali*, mantengono un legame meno forte con la dimensione del sacro. Questo genere contiene quasi sempre degli elementi narrativi, che possono favorire l'attenzione e la partecipazione delle divinità che assistono, ma che non sono nate allo specifico scopo rituale. Il fine religioso è comunque ben chiaro a tutti i partecipanti e gli spettatori, che vengono intrattenuti come un tempo era riservato ai membri delle caste più alte, per far trascorrere le lunghe giornate di festeggiamenti templari.¹⁷ Un esempio di danza *wali* è il *rejang*, eseguita dal gruppo delle giovani donne del villaggio, non professioniste, che utilizzano movimenti semplici ma di grande espressività. Le danze si svolgono durante il giorno, al pomeriggio, fin dentro il *jeroan*, la parte più interna del tempio, dove gli spettatori principali sono gli dei. La danza complementare al *rejang* è il *baris gedè*, eseguita da un gruppo di uomini in occasione degli *odalan*. Il termine *baris* si riferisce alla formazione pseudo-marziale e militaresca replicata dai danzatori, che procedono come dei soldati indossando alcune armi cerimoniali, accompagnati dal suono dei *gong*.

La tradizione del genere di danze considerate oggi come *bebali* è collegata alla cultura di origine Giavanese di matrice induistica, importata nei secoli dalle tradizioni del regno di Giava e dalle influenze della cultura artistica e spirituale indiana. Nel corso del XIV secolo, Bali venne annessa ufficialmente ai possedimenti dell'Impero Majapahit, che avrebbe mantenuto la propria supremazia politica sul territorio fino alla sua caduta provocata dal successivo avvento dell'Islam. Le danze *bebali* rappresentano il retaggio della cultura di corte importata e sviluppata durante il periodo Majapahit, in cui le danze più sofisticate ed eleganti erano celebrate a scopo di intrattenimento nei palazzi dei sovrani, in presenza dei più alti funzionari di corte e delle caste più alte. I sovrani hindu e il loro seguito di consorti e consiglieri sostennero economicamente e politicamente lo sviluppo delle arti a corte, talvolta anche esibendosi come danzatori dilettanti e prendendo parte all'intrattenimento durante le celebrazioni più importanti. Danzatori professionisti erano mantenuti a corte e si specializzarono per offrire spettacoli di sempre maggior pregio artistico e raffinatezza. Alcune delle danze che ricalcano questo stile sono il *gambuh*, i cui temi narrativi vertono sulla vita di corte, prendendo come fonte il poema *Malat*, che pone al centro dei suoi racconti le avventure e le vicissitudini del celebre principe Panji Inu Kertapati, e la sua promessa sposa Candra Kirana. Le vicende sono

¹⁷ I Made B. – De Boer Frederik E, 1981, p. 26.

narrate nella antica lingua *kawi*, il linguaggio che veniva utilizzato nelle corti di Bali e Giava nel periodo medievale.

È a seguito del seminario del '71 che è emersa la distinzione più netta tra le categorie di danza *wali*, *bebali* e *balih-balihan*. Le danze *wali* solitamente sono mancanti di un contenuto narrativo, come accade nel *pendet*, nel *rejang*, il *baris gede* e nel *sanghyang*. Le danze cerimoniali, chiamate *bebali*, vengono eseguite nel cortile centrale del tempio (*jaba tengah*), come accompagnamento ai veri e propri rituali, includendo anche elementi narrativi, come accade nel caso del *topeng* o del *gambuh*.

Le danze *balih-balihan* non sono consacrate, e vengono eseguite nel cortile esterno del tempio (*jaban*), o anche in altre situazioni come forma di intrattenimento puro. Da questa differenziazione sommaria, frutto dell'accordo e della partecipazione di intellettuali e personalità religiose della società balinese, emerge l'opinione che nell'ultima categoria non ci sia un contenuto esattamente prestabilito, ma che possano esservi inseriti tutti quei generi di performance che non rientrano specificatamente nei tipi di danza segnalati precedentemente. Il termine *balih-* indica precisamente un atto che nasce per essere "guardato", ed è quindi traducibile con il termine "spettacolo"; tuttavia, la distinzione tra le prime due classificazioni dei generi è più complessa da gestire. *Bebali* è un termine di derivazione sanscrita che può essere tradotto come "offerta", mentre *wali* significa "cerimonia". Questa distinzione intellettuale in realtà trova una certa difficoltà ad essere applicata nella pratica cerimoniale, perché non sempre è possibile validare i criteri di categorizzazione. Ciò che caratterizza le danze *wali* è la loro natura intrinseca di offerta divina: nel contesto di una celebrazione religiosa, queste sono parte integrante e naturale del rito, eseguite per esclusiva presenza degli dei. La difficoltà maggiore viene riscontrata quando si ritrova anche questa idea di fondo nella celebrazione delle danze *bebali*. La classificazione del '71 è stata attribuita in termini di contenuto, anche se gli stessi danzatori balinesi sono rimasti nel tempo in disaccordo su quali danze fossero da inscrivere in una determinata categoria.

L'Ufficio del Dipartimento di religione si è occupato di rivedere la iniziale nomenclatura in un altro seminario nel 1978, focalizzando maggiormente l'attenzione sulla funzione delle danze, rispetto ai puri contenuti. Secondo questa direttiva più specifica, è stato possibile far rientrare alcune danze *bebali* nella categoria *wali*, nel caso queste fossero inserite contestualmente in una cerimonia templare, o classificandole come *balih-balihan* se rappresentate come pura forma di intrattenimento. La differenza dunque

non è assoluta, ma dipende dal contesto e dal significato attribuito di volta in volta dagli officianti, dall'autorità religiosa presente, dal pubblico e dal luogo in cui si svolge la danza. Tutte le danze tradizionali, ovvero quelle che si possono datare prima dell'arrivo del nuovo stile *keybar* e dello sviluppo turistico dei primi decenni del '900, sono nate e si sono sviluppate in un contesto religioso e rituale. Per la danza del *Barong*, non c'è stata una precisa indicazione, perché non viene menzionata nella classificazione dei seminari del '71 e del '78.¹⁸ Una ulteriore discriminante è stata applicata nel 1980 dal Dipartimento di Religione stabilendo che per considerare le danze *wali* gli accessori e gli indumenti dei danzatori dovessero essere consacrati ritualmente, mentre il resto delle performance di intrattenimento, anche se ispirate ai drammi rituali nei contenuti e nell'equipaggiamento, non potessero essere eseguite con elementi religiosi e consacrati. In realtà, nell'osservare come alcune performance del *Barong* siano organizzate per un pubblico misto di turisti e balinesi, anche uno spettacolo pensato per non essere "ritualizzato" riassume in sé alcuni elementi di carattere religioso, perché è intrinseco nel significato delle maschere e della danza una componente spirituale che non potrà mai del tutto essere eradicata. Senza un'adeguata offerta e un rituale di consacrazione, per alcuni danzatori non è possibile far "vivere" i personaggi, rappresentare Rangda e Barong nella loro potenza, che assicura la riuscita dello spettacolo e ne legittima la sua intera esistenza, assicurando la sopravvivenza di un retaggio tradizionale anche nelle forme di intrattenimento più modernizzate.

Anche gli spettacoli turistici possono avere una rilevanza religiosa, dalla riuscita di questi può arrivare protezione e beneficio, mantenendo un equilibrio tra le forze sovranaturali che vengono celebrate, e dunque è difficile ritenere che l'aspetto esteriore ed estetico della performance del Barong e Rangda possa essere separabile totalmente dalla sua valenza rituale e dal suo profondo valore spirituale. Contrariamente alle distinzioni espresse dalle autorità politiche o religiose, i performer, danzatori e attori balinesi, continuano a confrontarsi quotidianamente veicolando entrambe le dimensioni del sacro e del profano, muovendosi in un contesto ancora intriso di una profonda spiritualità, in cui il legame con il rito rimane tangibile anche nelle forme di spettacolo più moderne.

¹⁸ Picard M., *cit*, p. 68.

BIBLIOGRAFIA

- AZZARONI Giovanni, *Società e Teatro a Bali*, Bologna, Clueb, 1994
- AZZARONI G., CASARI Matteo, *Asia: il teatro che danza*, Firenze, La Lettere, 2011
- BELO Jane, *Trance in Bali*, New York, Columbia University Press, 2020 (prima edizione: New York, Columbia University Press, 1960)
- BERGER Arthur Asa, *Bali Tourism*, London, Routledge, 2013
- BRUNER Edward M., “*Experience and Its Expressions*”, in *Anthropology of Experience*, ed. TURNER Victor and Bruner M., Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 28
- BÜCHNER Olejsa, *Bali: Mass Tourism in Developing Countries*, Monaco, GRIN Verlag, 2003
- COLDIRON Margaret, PALERMO Carmencita, STRAWSON Tiffany, “*Women in Balinese "Topeng": Voices, Reflections, and Interactions*”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015, pp. 464-492
- DAVIES Stephen, “*Balinese Legong: Revival or Decline?*”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, No. 2, 2006, pp. 314-341
- DI BERNARDI Vito, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1995
- DÖRR Jessica, *Bali. Country Profile and Tourism*, Monaco, GRIN Verlag, 2004
- EISEMAN Fred B., *Bali - Sekala e Niskala - Essays on Religion, Ritual, and Art*, Singapore, Periplus Edition, 2009 (prima edizione: Singapore, Periplus, 1996)
- HITCHCOCK Michael, Mr I NYOMAN Darma Putra, I. NYOMAN Darma Putra, *Tourism, Development and Terrorism in Bali*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2012. (prima edizione: Aldershot, Ashgate, 2007).
- HITCHCOCK M, AVE J., JAY S.E., GUSTAMI S.P., *Indonesian Arts and Crafts*, Jakarta, BAB Publishing Indonesia, 2009
- HOWE Leo, *The Changing World of Bali: Religion, Society and Tourism*, New York, Routledge, 2006. (prima edizione: Abingdon, Routledge, 2005)
- I MADE Bandem. – DE BOER Frederik E., *Balinese Dance in Transition*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1981.
- I MADE Bandem., “*Barong Dance*”, *The World of Music*, Vol. 18, No. 3, 1976, pp. 45-52
- JOHNSON Henry, “*Balinese music, tourism and globalisation: inventing traditions within and across cultures*”, *New Zealand Journal of Asian Studies*, Vol. 4, No. 2, 2002. pp. 8-32 University of Otago
- MADHAVAN Arya, “*Introduction: Women in Asian Theatre: Conceptual, Political, and Aesthetic Paradigms*”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015, pp. 345-355
- MCCARTHY John, *Are Sweet Dreams Made of This? Tourism in Bali and Eastern Indonesia*, Northcote (Australia), Indonesia Resources and Information Program, 1994

MC KEAN Philip F., *Cultural Involution: Tourists, Balinese, and the Process of Modernization in an Anthropological Prospective*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilm International, 1973, p. 1

PICARD Michael, “‘*Cultural Tourism*’ in Bali: *Cultural Performances as tourist attraction*”, Indonesia No. 49, 1990, pp. 37-74, Cornell University Press

PICARD Michael, DARLING Diana, *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*, Singapore, Archipelago press, 1996

PICKEL-CHEVALIER Sylvine, *Tourism in Bali and the Challenge of Sustainable Development*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2018 (prima edizione: Newcastle, Cambridge Scholars, 2017)

POYEK PEMELIHARAAN dan Kebudayaan Daerah, in *Seminar Semi Sacral dan Provan Bidang Tari*, Denpasar, 1971

SHAVIT David, *Bali and the Tourist Industry: a history, 1906-1942*, Jefferson (NC), McFarland Incorporated Publishers, 2019. (prima edizione: Jefferson, McFarland, 2003)

VICKERS Adrian, “*Bali rebuilds its tourist industry*”, *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, Vol. 167, No. 4 (2011), pp. 459-481

WOOD Robert E., “*International Tourism and Cultural Change in Southeast Asia*”, *Economic Development and Cultural Change*, Vol. 28, No. 3, 1980, pp. 561-581

YAMASHITA Shinji, *Bali and Beyond: Explorations in the Anthropology of Tourism*, Oxford, Berghahn Books, 2003

YAMASHITA Shinji, EADES Jeremy S., *Globalization in Southeast Asia: Local, National, and Transnational Perspectives*, Oxford, Berghahn Books, 2003

Gli *tshechu* e le danze fra terra e cielo

Marilia Albanese

Nelle zone himalayane di tradizione buddhista, ovvero il regno del Bhutan e gli stati indiani del Ladakh e del Sikkim, in determinati periodi del calendario lunare si tengono ancora oggi presso i monasteri delle rappresentazioni sacre, gli *tshechu*, che vedono una grande partecipazione popolare. Sono particolari momenti di coesione religiosa, culturale e sociale che rinsaldano i vincoli di appartenenza alla comunità, soprattutto laddove il credo professato è minoritario. Se infatti il Bhutan è un regno di dichiarata fede buddhista, il Ladakh e il Sikkim si inseriscono in un contesto maggioritario hindu o musulmano.

La creazione di questo tipo di spettacolo si deve a Padmasambhava, il “Nato da un Loto”, monaco indiano di tradizione tantrica¹ che tra l’VIII e il IX secolo diffuse in Tibet la dottrina del buddhismo Vajrayāna e che è tutt’ora celebrato come Guru Rimpoche, “Venerabile Maestro”, e addirittura come una forma di Buddha. Secondo la tradizione, a lui è ascritta la fondazione del primo monastero buddhista in Tibet, Samye, e la conseguente costituzione della scuola Nyingma, “Antico Ordine”.

Monaco, filosofo, mistico e mago, Padmasambhava racchiude in sé diversi aspetti e sicuramente la dimensione magica del suo essere è profondamente sentita in Tibet e nei paesi che oggi ne conservano la tradizione. Una delle attività maggiormente citata nelle agiografie riferite a Padmasambhava è infatti la sua capacità di soggiogare spiriti maligni, demoni, orchi e soprattutto orchesse, “inchiolandoli” al suolo tramite la costruzione di edifici sacri. In tal modo le forze negative e ostili non solo venivano neutralizzate, ma addirittura convinte a servire il Buddha e i suoi seguaci. Nei *cham*, le danze eseguite durante gli *tshechu*, molti gesti rituali sono proprio volti a domare e sconfiggere le potenze oscure.

¹ Il Tantrismo, che prende il nome dai testi che lo espongono, i *Tantra*, è un sistema religioso che include pratiche rituali volte a liberare l’adepto dai normali schemi mentali per prepararlo all’incontro e all’unione con il Divino. Articolato in diverse correnti, nell’ambito buddhista si esprime nel Vajrayāna, terza evoluzione del messaggio originale del Buddha, che è alla base delle varie scuole tibetane. Il Vajrayāna prende il nome da *vajra*, lo scettro di diamante che allude alla lucentezza e all’indistruttibilità della dottrina.

Sembra che il primo *tshechu* si sia tenuto in Bhutan, nella valle del Bhumtang, e che in esso Padmasambhava abbia raffigurato tramite coreografie specifiche le sue otto forma di manifestazione. Il termine *tshechu* significa “decimo giorno” e nel decimo giorno di luna crescente di ogni mese Padmasambhava avrebbe promesso di ritornare sulla terra, per cui si tratta di una data di grande auspicio.

L’uso della maschera, fondamentale negli *tshechu*, non ha soltanto la funzione di raffigurare personaggi sacri noti al pubblico, ma soprattutto esercita un potere trasformativo: il monaco che la indossa si spoglia della sua individualità e del suo ego per lasciare emergere dal profondo di sé le divinità che lo abitano. Non è tanto l’interpretare un ruolo tramite il mascheramento o indurre la discesa di qualche divinità esterna, quanto piuttosto causare il risveglio delle forze già presenti nel proprio essere interiore, latenti e inattive. Il lungo e arduo training psicofisico a cui si sottopone il danzatore – sia esso monaco o laico – trasforma i suoi movimenti in gesti sacri capaci di evocare, celebrare, scongiurare, e la danza si trasforma in preghiera ispirata.

La maschera rappresenta un aspetto dell’interiorità del danzatore, ma al tempo stesso lo occulta. Tale affascinante paradosso è connesso con il termine “persona”: di probabile origine etrusca, definiva la maschera teatrale e, a ben vedere, la persona è una sorta di corredo teatrale che il nostro io utilizza a seconda dei ruoli interpretati.

Le date e la durata delle celebrazioni variano da luogo a luogo e il programma non è rigidamente stabilito: si possono aggiungere e omettere brani, anche se alcuni compaiono sempre. Il teatro di rappresentazione degli *tshechu* è la corte del monastero e lo spazio su cui si esibiscono i danzatori è considerato un maṇḍala, sacro diagramma abitato dalle diverse forze divine. I principali *tshechu* si tengono a Paro in Bhutan, a Hemis in Ladakh e a Gangtok nel Sikkim, ma molti altri monasteri himalayani ne organizzano annualmente.

I *cham* sono eseguiti sia da monaci che da laici, ma sono comunque appannaggio maschile ed anche le divinità e i personaggi mitici femminili sono interpretati da uomini; solo in un paio di casi si esibiscono anche gruppi di donne, ma si tratta di danze di intermezzo.

Lo *tshechu* più noto e spettacolare è quello di Paro, che si tiene nel secondo mese del calendario lunare (marzo/aprile) e dura cinque giorni. Molti dei *cham* che lo animano sono eseguiti anche negli altri monasteri bhutanesi, con l’aggiunta di danze diverse che celebrano avvenimenti storici e mitici legati a quel preciso luogo.



Le origini dello *tsheshu* di Paro risalgono al XVII sec. e il repertorio si è arricchito nel corso del tempo con l'apporto di *cham* creati da personaggi ispirati e da autorità politiche². L'obiettivo che le sacre rappresentazioni si pongono, a Paro come in tutte le altre località himalayane che mantengono ancora la tradizione dello *tshechu*, è propiziare le divinità perché effondano su attori e spettatori benefici spirituali. La corte del monastero diventa un maṇḍala, ove le forze divine occupano determinati spazi, per cui le danze si sviluppano secondo precise dinamiche di movimenti. Prima, però, è necessario purificare il terreno da tutte le presenze maligne e quindi i *cham* di apertura dello *tshechu* sono apotropaici: *Durdag*, la danza degli Spiriti dei Luoghi di Cremazione eseguita da monaci con le maschere a teschio; *Shinje YabYum*, la danza di Yamantaka e della sua consorte che distruggono la Morte, ove i danzatori portano muso e corna taurine di colore rosso; *Shanag*, la danza dei Cappelli Neri, in cui i danzatori non sono mascherati, ma indossano ampi cappelli neri di feltro e lunghi abiti di broccato. I loro movimenti seguono le linee invisibili del maṇḍala e sono volti a "uccidere" i demoni che si oppongono al Buddhismo e ai suoi devoti: l'atto violento, tuttavia, ha la funzione compassionevole di mondare gli esseri demoniaci dalla loro negatività per farli rinascere in una terra pura e incamminarli sul sentiero dell'illuminazione.

Spesso in queste danze di purificazione compare un oggetto-feticcio in cui vengono trasferite le forze malefiche, che viene trafitto con i *phurba*, i pugnali rituali a tre lame, o in certi casi bruciato. In Ladakh negli *tshechu* dei monasteri di Diskit, nella valle di Nubra, di Likir, nei pressi della capitale Leh, e nel palazzo stesso della città il momento culminante è il *Dosmochhey* durante il quale una grande *torma*³, una figura di sgargianti colori fatta di farina di orzo e burro diventata il ricettacolo delle potenze negative, viene portata in processione fuori dall'abitato e distrutta.

Le divinità terrifiche, tanto presenti nell'iconografia del buddhismo Vajrayāna, hanno sempre e comunque funzione benefica, vuoi perché distruggono i nemici del

² I mistici Dorje Lingpa e Pema Lingpa attivi nel XIV e nel XV sec. ebbero la visione di esseri celesti danzanti durante le loro pratiche meditative e ne tradussero le coreografie in particolari *cham*. Lo stesso fece lo Shabdrung Ngawang Namgyal, monaco tibetano grande condottiero e statista, a cui si deve nel XVII sec. l'unificazione dei vari regni locali e la fondazione di quello che oggi è il Bhutan..

³ Le *torma* sono statuine di forma conica realizzate con un impasto base di farina d'orzo e burro di yak a cui possono essere aggiunti anche altri ingredienti; rappresentano la luna, il sole, animali, edifici, personaggi famosi in maniera stilizzata e con vivaci colori e hanno diverse funzioni. La più diffusa è quella di offerta votiva e pertanto compaiono sempre sugli altari. Possono tuttavia essere impiegate per propiziare gli spiriti e acquisire meriti. In certe cerimonie sono anche mangiate. Quando vengono usate nelle processioni, raggiungono dimensioni notevoli.

dharma, la santa dottrina, vuoi perché scardinano le gabbie mentali che impediscono l'illuminazione. Nello *tshechu* i *Tum Ngam*, le danze delle Divinità Terrifiche, sono tra le più spettacolari per il campionario di maschere animali e demoniache che i monaci indossano su preziosi abiti di broccato. Guidati da Guru Rimpoche (Padmasambhava) nella forma di Dorji Dragpo, la “Fiera Folgore”, danzano per dissolvere l'erronea concezione della dualità e celebrare il trionfo della coscienza illuminata. I *Ging*, armati di spade, e i *Tsholing* che suonano i tamburelli - entrambi i gruppi con maschere terribili - rappresentano le divinità guardiane che vegliano sul paradisiaco palazzo di Guru Padmasambhava nello Zangto Pelri, la terra pura. Forza e grazia si alternano nei movimenti dei danzatori che interpretano divinità maschili e femminili, i cui ampi abiti si aprono in ventagli colorati ad ogni giro e salto.

A Thimphu, sempre in Bhutan, lo *tshechu* che si tiene annualmente per quattro giorni nell'ottavo mese del calendario lunare (settembre/ottobre), presenta una delle più terrificanti danze, il *Lhamo Dromchoe*. In essa compare Palden Lhamo, la maggiore divinità femminile del pantheon bhutanesi, che agli inizi del XVIII sec. era apparsa danzando a Gyalse Kunga Gyaltsen⁴ durante una meditazione. Venti divinità femminili con maschere mostruose ruotano attorno a Palden Lhamo, colei che rappresenta gli innumerevoli aspetti della Grande Dea che in Bhutan è considerata la Madre di Saggezza di tutti i Buddha.

Molti brani dello *tshechu*, a Paro e altrove, sono rappresentazioni edificanti, come la danza del Cervo e del Cacciatore eseguita da laici, *Shava Shachi*, in cui il santo Milarepa⁵ salva l'animale e converte il sanguinario cacciatore o ancora il Giudizio dei Morti, *Raksha Mangcham*, ove compaiono in scena davanti al Signore dei Morti il defunto nel suo momento di transizione – il Bardo⁶ – accompagnato dal Dio Bianco e dal Demone Nero, che albergano in ciascuno di noi dal primo giorno della nostra esistenza.

Il momento culminante dello *tshechu* è il *Guru Tshengyed*, la rappresentazione delle otto forme assunte da Guru Rimpoche nei vari momenti della sua vita per la diffusione del messaggio del Buddha e la difesa della sua dottrina. Si apre con una solenne

⁴ Gyalse Kunga Gyaltsen era la reincarnazione del figlio dello Shabdrung Ngawang Namgyal.

⁵ Jetsun Milarepa fu un famoso *siddha*, un “perfetto” o maestro realizzato, del XI/XII sec che ebbe vita turbolenta e che compose mistici canti ancora oggi famosi in Tibet.

⁶ Stato liminale in cui si trova lo spirito del defunto in transito fra la morte avvenuta e la nuova incarnazione che lo attende. È descritto nel *Bardo Thodol*, noto in Occidente come “Libro Tibetano dei Morti” e si articola in diversi stadi con prove da superare.

processione condotta da Guru Rimpoche con una maschera d'oro, seguito dalle sue otto manifestazioni, ciascuna delle quali esegue un brano di danza e si ferma accanto al Guru, che nel frattempo si è assiso sotto un baldacchino con a fianco le sue due consorti: la principessa indiana Mandarava e Yeshe Tshogyal, una *khandroma*⁷, una delle figure femminili più importanti del buddhismo tibetano. I presenti cercano di avere la benedizione del Guru e si accalcano attorno a lui, poiché il monaco che lo interpreta è ritenuto essere in quel momento il ricettacolo del Guru stesso. Durante il *Guru Tshengyed* ha luogo la danza delle sedici Dakini, le dee che portano sedici tipi diversi di offerte per il Guru: i danzatori indossano sui ricercati costumi speciali “grembiuli” di ossa (secondo la tradizione tantrica dovrebbero essere ossa umane) che rimandano alla transitorietà della condizione umana e alla necessità di superare la paura della morte.



A Paro si aggiunge alle danze il *Thongdrol*, l'esposizione l'ultimo giorno dei quattro di celebrazioni di una colossale *thangka*⁸ di Guru Rimpoche – 30 metri per 45

⁷ La *khandroma*, “colei che si muove in cielo”, è una divina figura depositaria di suprema saggezza, spesso iniziatrice di importanti personaggi nella storia del Buddhismo tibetano.

⁸ Dipinti di soggetti sacri su stoffa, realizzati seguendo minuziose regole, che hanno diverse funzioni: descrivono e celebrano i momenti salienti della vita del Buddha, i personaggi del mondo sacro e di quello storico, particolari eventi mitici; sono il centro del culto e del cerimoniale; divengono potenti

- che costituisce uno dei momenti più sacri e scenografici del festival. Il Guru vi è raffigurato con le due consorti e con le sue otto forme. Per gli spettatori lo *tshechu* è l'esplicitazione del loro credo e la vivente rappresentazione delle storie udite fin da bambini. Non è uno spettacolo o la drammatizzazione di un mito, è la realtà della fede e della comune matrice himalayana di quello che un tempo fu un grande popolo, oggi politicamente diviso in ladakhi, bhutanesi, sikkimesi, ma di fatto uno per cultura e storia.

Assistere allo *tshechu* fa acquisire meriti spirituali, ma non solo: porta buona fortuna e realizza i sogni. Sacro e profano si mescolano sulla soglia tra cielo e terra, nello spazio speciale della corte del monastero, quando le potenze divine scendono fra gli uomini.

L'accompagnamento musicale, fondamentale, è effettuato da strumenti a fiato, tra cui le grandi trombe telescopiche, il *gyaling*, (sorta di oboe), il *kangling*, (corno), la conchiglia e tonanti percussioni - tamburi, tamburelli, cembali di varia misura, campane; in certi *cham* si aggiunge il *dramyin*, un liuto a sei corde.

Alle danze sacre si alternano altre rappresentazioni: danze dei Nobili, eseguite da uomini e donne in sontuosi costumi; momenti di canto corale; interventi dei buffoni, personaggi fondamentali che irrompono nella narrazione sacra portando una nota satirica che riconduce dal cielo alla terra. Negli *tshechu* bhutanesi sono noti come *Atsara*, corruzione del termine sanscrito *ācārya*, che significa “maestro”; la loro funzione non è soltanto divertire, ma anche stigmatizzare situazioni sociali e politiche e usare la dissacrazione come mezzo di maggiore consapevolezza.

In alcuni *tshechu* la presenza di oracoli rimanda ad un sostrato animista molto più antico di quello buddhista, a cui si collega la religione Bon diffusa in Tibet, i cui rapporti con la dottrina del Buddha sono tutt'ora oggetto di controversie. In Ladakh sono famosi gli *tshechu* del monastero di Stock e di Matho, entrambi nei pressi di Leh, che si tengono a febbraio/marzo: a Stock gli oracoli sono due giovani laici del posto mentre a Matho sono due monaci che si preparano con particolari pratiche per tre mesi.

Per quanto eccezionale sia lo *tshechu* per tematiche, costumi, movenze, è inserito nel contesto del quotidiano: è una festa gioiosa ove gli spettatori sfoggiano i loro abiti migliori, consumano durante e dopo lo spettacolo i manicaretti che si sono portati, si

strumenti nel cammino spirituale quali supporti per contemplare, evocare e introiettare le divinità rappresentate.

raggruppano con parenti e amici rinsaldando legami e intessendo relazioni matrimoniali. Certo, ci sono momenti di silenzio e venerazione, ma non si ha mai la sensazione di essere fuori dal reale, in uno spazio artefatto, su un palcoscenico. C'è poco di teatrale e molto di vitale.

Malgrado le varianti locali gli *tshechu* hanno uno schema comune: propiziare le forze positive e scongiurare le negative attraverso una ritualità che si avvale del linguaggio corporeo e della presenza di personaggi eccezionali evocati dai danzatori. Maschere, movenze, gesti scanditi da ritmi ancestrali sommuovono negli spettatori il mondo del profondo, offrendo loro l'emozione dell'incontro con il Sacro.

BIBLIOGRAFIA

ARDUSSI John, "Gyalse Tenzin Rabgye and the Founding of Taktsang Lhakhang", *Journal of Bhutan Studies*, vol. 1, no.1. (1999), Thimphu

ARDUSSI John and Sonam TOBGYE, "Gyalse Tenzin Rabgye and the Celebration of Tshechu in Bhutan", *Written Treasures of Bhutan. Mirror of the Past and Bridge to the Future*, vol II Thimphu, Bhutan, National Library, 2008

ARDUSSI John, "Gyalse Tenzin Rabgye and the Founding of Tshechu in Bhutan", *Written Treasures of Bhutan*, Thimphu, Bhutan, National Library, 2009

BARTHOLOMEW Therese Tse, JOHNSTON John (a cura di), *Au pays du Dragon. Arts sacrés du Bhoutan*, Annexe V, Reunion des Musees Nationaux, 2009

KHENPO Phuntshok Tashi, *Invoking Happiness. Guide to the sacred festivals of Bhutan & Gross National Happiness*, 2011

Renato Simoni e le fanciulle del Takarazuka

Carmen Covito

Oggi la compagnia di rivista Takarazuka è ancora scintillante e briosa dopo aver ampiamente superato i cento anni di età. Procurarsi i biglietti per gli spettacoli di una delle sue cinque truppe è un'impresa impossibile, se non avete dita così veloci da anticipare di una frazione di secondo i fan club che li acquistano in blocco appena vengono messi in vendita attraverso il sito ufficiale <https://kageki.hankyu.co.jp>. Per alcuni di noi il teatro Takarazuka è l'apoteosi del *kitsch*, per altri ha un sapore *camp* particolarmente intrigante, per il suo numeroso pubblico femminile resta uno spazio di fuga dalla vita quotidiana in un mondo di sogni romantici, *glamour* e *kawaii*. Questo successo ininterrotto ha fatto sì che molti studiosi se ne occupassero come fenomeno sociologico o, più recentemente, per indagini sulla fluidità di genere nell'immaginario giapponese, ma poche volte è stato indagato come elemento di storia del teatro interessante in sé.¹

Composta di sole donne che interpretano anche i ruoli maschili, la “compagnia di teatro musicale” Takarazuka Kagekidan 宝塚歌劇団 è un prodotto esemplare della breve e dinamica era Taishō (1912-1926). Fu fondata nel 1914 dall'imprenditore Kobayashi Ichizō (1873-1957) per favorire lo sviluppo di una nuova urbanizzazione sul percorso della sua linea ferroviaria, poi diventata la potente Hankyū Dentetsu. Attorno alla modesta stazione termale di Takarazuka, a pochi chilometri da Ōsaka, Kobayashi costruì case moderne e un parco di divertimenti per famiglie che nel giro di pochi anni finì per includere uno zoo, un giardino botanico, un grande albergo e un teatro da quattromila posti. Inizialmente chiamata Takarazuka Shōjo Kageki (teatro musicale delle ragazze di Takarazuka) e concepita come attrazione gratuita per i visitatori del parco, la compagnia metteva in scena numeri di canto e danza con musiche di tipo occidentale. Sostenitore entusiasta della modernità come fusione di tradizioni giapponesi e innovazioni occidentali (fu anche il primo a diffondere il baseball come sport nazionale e a creare grandi magazzini nelle stazioni ferroviarie), Kobayashi teorizzò esplicitamente un'idea di *shin*

¹ Uno dei migliori libri in lingue occidentali sull'argomento è *A history of the Takarazuka Revue since 1914: modernity, girls' culture, Japan pop* di Makiko Yamanashi (2012), che tratta anche gli aspetti più tecnici delle rappresentazioni. Contiene inoltre una ricca bibliografia delle fonti giapponesi e degli studi in inglese.

kokumingeiki, “nuovo teatro popolare”, che avrebbe dovuto essere la versione moderna del *kabuki*, integrando canto, musica e recitazione con l’accompagnamento di musica occidentale anche nel caso di opere di argomento e stile giapponese (*wamono*), da rappresentare in teatri tanto grandi da consentire prezzi bassi, accessibili alle masse. L’imprenditore-impresario si inseriva così nel dibattito sul rinnovamento del teatro già avviato nella precedente era Meiji (1868-1912), guadagnandosi l’attenzione di importanti riformatori come Tsubouchi Shōyo e Osanai Kaoru, nonché del direttore del teatro di innovazione Teikoku Gekijō di Tōkyō, che nel 1918 ospitò la compagnia nella sua prestigiosa sala. Lo stesso Teikoku Gekijō aveva assorbito nel 1909 la prima scuola di recitazione per attrici, fondata nel 1908 da Kawakami Sadayakko, e altre scuole per attori e attrici si erano diffuse nell’ambiente del nuovo teatro giapponese di stile occidentale (*shingeki*), aprendo a chiunque l’accesso alle arti teatrali, fino ad allora trasmesse rigorosamente da maestro ad allievo all’interno delle dinastie professionali. Nella più autorevole tra queste scuole di teatro, fondata, sempre nel 1909, da Tsubouchi Shōyo nell’ambito dell’accademia culturale Bungei Kyōkai, si era formata Matsui Sumako, attrice celebre per il realismo delle sue interpretazioni e per la sua scandalosa aura da *atarashii onna*, “donna nuova”. Già divorziata due volte, nel 1913 Sumako era andata a convivere apertamente con un uomo sposato, il suo mentore Shimamura Hōgetsu, e aveva creato con lui un gruppo indipendente, il “teatro dell’arte” Geijutsuza. Lo scandalo sollevato da questa vicenda può aver avuto una parte notevole nella preoccupazione dimostrata da Kobayashi nel differenziare in ogni modo le interpreti del suo teatro per famiglie dalle attrici dello *shingeki* come anche dalle intrattenitrici tradizionali *geisha*, *maiko*, *odoriko*, la cui immagine continuava a essere ambiguamente legata alla vecchia cultura dei quartieri del piacere. Per formare le ragazze fondò la scuola Takarazuka Ongaku Gakkō (ufficialmente denominata in inglese “Takarazuka Music School”) facendola diventare un cardine fondamentale dell’immagine della compagnia: le allieve selezionate erano giovanette di buona famiglia tra i dodici e i sedici anni (oggi tra i quindici e i diciotto) e dovevano indossare l’abbigliamento tipico delle studentesse dell’epoca Meiji, la gonna-pantalone *hakama* portata sul kimono. Ancora oggi le attrici-cantanti-ballerine del teatro Takarazuka non vengono mai chiamate *joyū* (attrici) ma *seito* (studentesse), qualifica che mantengono anche dopo aver concluso la scuola e per tutta la durata del loro contratto con la compagnia. Solo al momento di lasciare le scene verranno considerate *sotsugyōsei* (diplomate) e saluteranno il loro pubblico indossando l’*hakama* in una cerimonia ufficiale di congedo (per continuare poi, in buona parte, a lavorare come

cantanti o attrici professioniste in altri generi teatrali, nel cinema e in televisione). L'istruzione femminile era stata uno dei fiori all'occhiello dei riformatori Meiji, ben rispecchiando il programma riassunto nello slogan *bunmei kaika*, "civiltà e illuminismo". Nelle intenzioni di Kobayashi l'insistenza sulla figura della studentessa sottolineava la modernità delle sue ragazze e al tempo stesso la loro natura di dilettanti, pronte a rientrare nei ranghi sociali diventando *ryōsai kenbo* ("buone mogli e sagge madri") in obbedienza all'ideale della nuova borghesia giapponese. Un'ulteriore salvaguardia della loro immagine era costituita dalla giovane età delle *performer*, che escludeva (in teoria) ogni possibilità di sessualizzazione dello spettacolo: innocente per principio, la *seito* del Takarazuka veniva identificata come *otome*, termine un po' arcaizzante che in italiano si traduce bene con la parola "fanciulla", dotata di quasi tutte le connotazioni di candore, freschezza e verginità condensate nella parola giapponese, tranne l'associazione alle creature celesti *ten'nyo* che in Giappone la collega strettamente alla danza e alla musica.² La virtù della modestia attribuita alle angiolette del Takarazuka venne ulteriormente sottolineata dal paragone con un fiore che ama nascondersi: la violetta (*sumire*) ricorre in poesie e canzoni a partire dall'inno ufficiale *Sumire no hana saku koro*, "Quando sbocciano le violette", e dà il nome anche a un intero codice di comportamento non scritto (*sumire kōdo*) che regola i rapporti tra le *seito* e il loro pubblico più fedele. Nel 1934, quando inaugurò il suo secondo teatro, in una posizione centralissima a Tōkyō,³ Kobayashi riassunse tutto questo nel motto *kiyoku, tadashiku, utsukushiku*: "con purezza, con onestà e bellezza".

A quel punto, la compagnia era composta da quattro truppe (*kumi*) con i poetici nomi di Fiore (*hanagumi*), Luna (*tsukigumi*), Neve (*yukigumi*), Stelle (*hoshigumi*), alle quali si sarebbe aggiunta solo nel 1998 la troupe chiamata in inglese Cosmos (*soragumi*).⁴

² L'associazione della fanciulla celeste (*ten'nyo*) con la danza e la musica è evidente nella leggenda della veste di piume (*hagoromo*) che ha dato origine al dramma *nō* omonimo. In YAMANASHI 2012 (pp. 136 e passim) troviamo una interessante trattazione dei significati del termine *otome* e della sua evoluzione dall'epoca Heian, in cui designava le fanciulle scelte per danzare a corte, fino al periodo Taishō, in cui venne associato alla nuova concezione dell'amore romantico (*ren'ai*) che il teatro Takarazuka assume come suo tema caratteristico.

³ Per costruire il teatro Takarazuka di Tōkyō, Kobayashi aveva creato nel 1932 una società che più tardi, nel 1943, avrebbe assunto il nome di Tōhō (dai caratteri iniziali delle parole "Tōkyō" e "Takarazuka"). La Tōhō diventò una delle più grandi industrie giapponesi dello spettacolo e del cinema, entrando in competizione con la potente *Shōchiku* (tra le produzioni cinematografiche sono della Tōhō, per esempio, film internazionalmente noti come *Godzilla* e *I sette samurai*).

⁴ Un sesto gruppo, chiamato *senka* ("classe speciale") è composto dalle veterane che non hanno voluto lasciare la compagnia: possono apparire in ognuna delle truppe sostenendo ruoli che richiedono particolare abilità.



Il repertorio si era già evoluto in quella originalissima ibridazione di generi che continua a distinguerlo, e che ha portato il Takarazuka alla definitiva notorietà internazionale quando ha messo in scena, nel 1974, lo *shōjo manga* di Ikeda Riyoko *Berusaiyu no Bara*, “Le rose di Versailles”, più noto in italiano come “Lady Oscar”.⁵ Affettuosamente chiamato con il diminutivo *Berubara* e più volte ripreso, lo spettacolo è la perfetta esemplificazione delle tematiche preferite del Takarazuka, storie d’amore e di avventura collocate in ambientazioni straniere, con un protagonista che in questo caso gioca abilmente sulla confusione dei generi sovrapponendo caratteri maschili a un’identità femminile (Lady Oscar è stata allevata dal padre come un maschio). Molto è stato scritto sulla visione della virilità che le interpreti dei ruoli maschili (*otokoyaku*) propongono alle spettatrici giapponesi: riassumendo brutalmente, si potrebbe dire che, come gli *onnagata* del *kabuki* non imitano realisticamente le donne ma ne presentano un’immagine stilizzata, anche le *otokoyaku* del Takarazuka disegnano un’immagine di uomo ideale che è tanto più attraente in quanto non corrisponde alla realtà quotidiana. Naturalmente le cose sono più complesse, perché, come gli *onnagata* hanno modificato

⁵ La reciproca influenza tra il Takarazuka e il mondo dei manga era già iniziata con Tezuka Osamu (1928–1989), uno dei più importanti *mangaka* giapponesi, considerato il fondatore dello *shōjo manga* (manga per ragazze) per la sua serie *Ribon no Kishi* (La principessa Zaffiro, 1953-1956). Il “padre dei manga” era cresciuto a Takarazuka e nelle sue prime opere fu influenzato dagli spettacoli della compagnia, sia nelle tematiche che nell’estetica, facendone esplicite citazioni. Oggi il suo memoriale si trova a Takarazuka di fronte al teatro.

nel corso dei secoli i loro stili interpretativi, così anche le *otokoyaku* hanno costruito nel tempo i loro modelli di virilità, accostando elementi tratti dal mondo occidentale (gestualità ampia, galanteria verso le donne, esplicita dichiarazione di sentimenti) a caratteri già presenti nella tradizione giapponese: l'uomo raffinato, gentile e sensibile all'amore è un ruolo tipico del teatro *kabuki*, il *nimaimé*, e la sua rappresentazione con sembianze delicate, se non decisamente effeminate, affonda le radici addirittura nella poesia e nella narrativa classica delle epoche più antiche. Non è un caso che in un film del 2001 l'amante ideale per eccellenza, il principe splendente protagonista del romanzo fondante della letteratura giapponese, il *Genji monogatari*, sia stato interpretato da un'attrice proveniente dal Takarazuka Kagekidan.⁶

L'ibridazione con il mondo dei manga è del tutto coerente con il ricorso a soggetti tratti dalla letteratura, dal cinema e da altri generi teatrali, praticato fin dall'inizio dagli autori degli spettacoli del Takarazuka. In epoca Taishō la parola *kageki* veniva usata per indicare l'opera lirica occidentale, ma dall'opera furono assunte quasi soltanto la commistione tra canto, danza e recitazione e la presenza di un'orchestra di tipo occidentale. Le musiche composte per gli spettacoli sperimentavano spesso adattamenti moderni di motivi tradizionali giapponesi e anche nella coreutica si cominciò subito a mescolare le tecniche della danza tradizionale *nihonbuyō* con il balletto accademico e moderno, introdotto in Giappone dal coreografo italiano Giovanni Vittorio Rosi,⁷ e con le danze in linea del varietà americano ed europeo. Nel 1926 un allievo di Rosi che lavorava con il Takarazuka, Kishida Tatsuya, fu mandato a Parigi a studiare gli spettacoli in voga e al ritorno produsse il primo grande musical della compagnia, *Mon Paris*, che inaugurò la tradizione dei costumi sfarzosissimi, glitterati e piumati, oltre alla discesa finale dallo scalone che è rimasta tipica del Takarazuka come momento *clou* degli spettacoli. Visto il successo, Kobayashi mandò subito in esplorazione l'assistente di Kishida, Shirai Tetsuzō, che passò un anno e mezzo tra l'America e Parigi. Nel 1930

⁶ Il ruolo del protagonista nel film *Sennen no Koi - Hikaru Genji monogatari* ("Mille anni d'amore. Storia di Genji il principe splendente") diretto da Horikawa Tonkō, 2001, è sostenuto da Amami Yūki, che aveva fatto parte della compagnia Takarazuka dal 1987 al 1995. Per il ruolo *otokoyaku* e la relazione gerarchica tra queste interpreti e le *musumeyaku* che interpretano i ruoli femminili vedi per esempio ROBERTSON 1998, PARKER 2001 e STICKLAND 2004. Per una trattazione approfondita dei cambiamenti storici nell'interpretazione degli *onnagata* del teatro Kabuki vedi ISAKA 2016.

⁷ Giovanni Vittorio Rosi (1867-1940 ca.) era stato allievo di Enrico Cecchetti alla Scala di Milano. Dal 1912 al 1916 diresse la sezione operistica del Teikoku Gekijō. Aveva prima lavorato a Londra come direttore del corpo di ballo del teatro Alhambra e dopo l'esperienza giapponese andò a insegnare danza a Los Angeles. Tra i suoi allievi a Tōkyō ci fu Ishii Baku, poi considerato il creatore della danza giapponese moderna.

Shirai produsse un altro successo epocale, il musical *Parisette*, che introdusse i grandi movimenti coreografici in stile Ziegfeld Follies e la passerella semicircolare chiamata *ginkyō* (ponte d'argento) e lanciò la moda della *chanson* francese. Nel 1937 un'altra produzione di Shirai ribadiva il fascino esotico di Parigi inventando in assonanza con "parisienne" il titolo *Takarasienne* (たからじえんぬ) che diventò un nuovo nome per definire le ragazze del Takarazuka.



"Parisette" 1930

La tournée in Italia

Nel 1938 le Takarasienne ebbero per la prima volta l'occasione di andare in tournée all'estero. Per sostenere l'immagine del Giappone come nazione civile compensando gli effetti negativi dell'occupazione della Manciuria e della conseguente uscita del Giappone dalla Società delle Nazioni, il governo giapponese aveva ideato un programma di *bunka gaikō* (diplomazia culturale) con la creazione nel 1934 del KBS (Kokusai Bunka Shinkōkai, Centro per le relazioni culturali internazionali) sotto il controllo del Gaimushō, il ministero degli esteri. Non potendo investire grandi fondi pubblici, il KBS si limitò a incentivare le iniziative private di artisti, cineasti, sportivi, scrittori, studiosi che volevano presentare le loro creazioni all'estero. In campo teatrale il

kabuki e il *nō* non ottennero sovvenzioni perché i burocrati governativi li considerarono vecchi e troppo difficili da capire, mentre il “nuovo *kabuki*” nazionalpopolare del Takarazuka era moderno e fu giudicato comprensibile. Inoltre la presenza di tante belle ragazze in palcoscenico sarebbe stata un’ottima propaganda, presentando un’immagine di gentilezza e armonia utile a smussare le preoccupazioni per l’aggressivo militarismo del Giappone.⁸

Kobayashi realizzò due tournée, la prima da novembre 1938 a gennaio 1939 in Germania e Italia, la seconda negli Stati Uniti da aprile a luglio 1939. Un ampio dossier sul viaggio in Italia apparve nel febbraio 1939 sulla rivista mensile del Takarazuka, intitolata *Kageki*, con fotografie di gruppo scattate a Milano e a Firenze, un articolo di Kobayashi, la traduzione in giapponese di una lunga recensione dal *Corriere della Sera*, le riproduzioni di due manifesti e vari resoconti, diari e aneddoti firmati da alcune delle attrici e dagli accompagnatori.⁹ Incrociando le notizie fornite dai giornali italiani con quelle del dossier di *Kageki*, possiamo ricostruire il percorso completo della tournée e l’accoglienza che ottenne in Italia.



La troupe Takarazuka a Firenze (dalla rivista *Kageki*)

⁸ Per tutta la vicenda vedi gli studi della professoressa PARK Sang Mi, 2011 e 2015.

⁹ *Kageki*, n. 227, febbraio Shōwa 14 [1939]. Le locandine del Teatro Manzoni di Milano e del Teatro Verdi di Bologna sono riprodotte rispettivamente a p. 46 e p. 51.

La missione avrebbe dovuto celebrare il primo anniversario del Patto anticomintern (firmato da Mussolini nel 1937 ma da Hitler già nel 1936) che condusse poi nel 1940 alla stipula del Patto tripartito, noto anche come Asse Roma-Berlino-Tōkyō. Fatti salvi i condizionamenti mentali dovuti all'ambiente culturale dell'epoca, sembra che Kobayashi non avesse motivazioni politiche: stava solo approfittando degli incentivi governativi per portare il suo teatro sulla scena internazionale, tant'è vero che per dirigere la tournée nella Germania nazista e nell'Italia fascista scelse Hata Toyokichi, celebre per aver tradotto in giapponese il romanzo pacifista di Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (che in Italia era stato proibito), e come direttore d'orchestra mandò addirittura un notorio simpatizzante e futuro membro del partito comunista, Sudō Gorō.¹⁰

Finanziariamente, fu un bagno di sangue. La tournée europea costò alla compagnia 200.000 yen, con un deficit finale di 35.000 yen. Dalla successiva tournée americana, meglio organizzata, riportò una perdita di 14.000 yen.¹¹ La disorganizzazione fu causata in larga parte dall'inesperienza dei diplomatici che avrebbero dovuto programmare gli spettacoli (il nuovo ambasciatore del Giappone in Germania non era stato neanche informato dell'arrivo della compagnia). Ne troviamo un evidente esempio nel mancato spettacolo a Trieste, dove la compagnia transitò il 2 dicembre 1938 per andare a recitare il giorno dopo al Teatro Verdi di Fiume: non erano stati presi accordi con il Verdi di Trieste e le Takarasienne dovettero limitarsi a pernottare in città. Arrivate in treno alle 21, fecero una rapida visita turistica prima di andare in albergo e qualcuno promise ai giornalisti del *Piccolo* che sarebbero tornate a dare uno spettacolo a Trieste alla fine del giro italiano, cosa che poi non ebbero modo di fare.¹²

Altri disguidi furono provocati da problemi di comunicazione: la traduzione di “*kageki*” come “opera” aveva inizialmente convinto i tedeschi a offrire il teatro dell'Opera di Berlino, ma quando scoprirono che si trattava di uno spettacolo di rivista si

¹⁰ Sia Hata che Sudō conoscevano il tedesco. Hata Toyokichi (1892–1981) era nipote dell'attore di Kabuki Matsumoto Kōshirō VII. Aveva studiato a Berlino lavorando per la Mitsubishi e, tornato in Giappone nel 1923, tradusse dal tedesco e scrisse romanzi. Nel 1933 entrò nel Takarazuka e nel 1940 ne diventò presidente. Il musicista Sudō Gorō (1897-1988) era entrato a far parte del Takarazuka come compositore e direttore d'orchestra nel 1922. Nel febbraio del 1930 fu arrestato per aver finanziato il partito comunista clandestino. Nel 1935 si trasferì in Germania per studiare con Georg Schumann. Nel dopoguerra fondò il sindacato del Takarazuka. Nel 1948 entrò nel Partito Comunista, nel 1949 diventò il primo presidente del sindacato dei lavoratori della musica del Kansai, nel 1950 fu eletto deputato alla Camera dei Consiglieri della Dieta del Giappone.

¹¹ PARK 2011, p. 28 e p. 33.

¹² “La compagnia giapponese Takarazuka di passaggio a Trieste”, *Il Piccolo*, Trieste 3 dicembre 1938, p. 6, articolo non firmato. Negli studi esistenti la città di Trieste viene spesso inserita tra le piazze toccate dalla tournée italiana del Takarazuka: possiamo ora escluderlo con certezza.

affrettarono a negarlo; la compagnia rimediò subito cambiando il nome in “Kabuki Tanzgruppen Takarazuka” e anche in Italia abbandonò la definizione di “opera” presentandosi come “Scuola Conservatorio di Takarazuka (Teatro classico di Kabuki)”. I manifesti sottolineavano che si trattava di una “Missione d’arte giapponese” in cui “40 giovani giapponesi cantano, danzano e recitano”.

Le ragazze, selezionate nelle diverse truppe del Takarazuka, in realtà non erano 40 ma 30. Le accompagnavano 15 in totale tra dirigenti e tecnici, tutti maschi. Capomissione era il figlio minore dello stesso fondatore, Kobayashi Yonezō. Oltre a Hata e Sudō, c’erano un vice-direttore d’orchestra (Hasegawa Yoshio), un “responsabile letterario” (Tōgō Shizuo), uno scenografo, attrezzisti, costumisti, addetti alle parrucche e il coreografo Mizuta Shigeru, che nei manifesti italiani viene accreditato come “direttore generale”, ossia come regista, mentre la qualifica di “direttore delle danze” è assegnata a “O. Amatsu”, cioè alla star della troupe *Tsukigumi Amatsu Otome* (1905-1980), che era in effetti una maestra diplomata di danza *nihonbuyō* nello stile Fujima, ma durante la tournée aveva il ruolo di *kumichō* (capo del gruppo), assistita come *fuku-kumichō* (vicecapo) dalla star della *Hanagumi Nara Miyako* (1907-2000). Come sempre accade nella gerarchia del Takarazuka, tutte e due le leader erano specializzate in ruoli *otokoyaku*, ma nella comunicazione si preferì glissare su questa particolarità della compagnia. Avrebbe potuto disturbare l’immagine delle fanciulle giapponesi tutte dolcezza e leggiadria che si voleva proporre. I giornali parlarono semplicemente di attrici-danzatrici o, come vediamo per esempio in un trafiletto del 9 dicembre sulla *Stampa* di Torino, non precisarono neanche che la compagnia era composta di sole donne ma annunciarono l’arrivo di generici “artisti giapponesi del Conservatorio di Takarazuka, che, sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare, stanno compiendo un giro nelle principali città italiane” esibendosi “in un variato programma di canto e danze”.

La compagnia era partita da Kobe il 2 ottobre 1938. Un cinegiornale del 9 novembre conservato nell’archivio storico dell’Istituto Luce ci mostra l’arrivo della nave a Napoli, con le ragazze sorridenti affacciate alla murata.¹³ Nelle brevissime sequenze del

¹³ *La visita a Napoli di 30 giapponesi della scuola di canto e danza “Takarazuka”*, Giornale Luce B1404 del 09/11/1938, filmato B140405, durata 00:00:48, b/n, sonoro, direzione artistica: Arturo Gemmiti, Basilio Franchina; Archivio Storico Luce. <https://youtu.be/W5LevKdjQA>

filmato, le vediamo scendere dalla passerella vestite con l'uniforme della scuola in stile occidentale e poi presentarsi in schiera con l'abbigliamento tradizionale kimono-*hakama*.



Da Napoli ripartirono subito in treno per Berlino, dove rimasero tutto il mese di novembre con alcuni spettacoli anche in Polonia, a Varsavia. La tournée in Italia fu annunciata alla stampa romana il 26 novembre. Dopo il debutto il 3 dicembre al Teatro Verdi di Fiume, la compagnia si esibì domenica 4 dicembre alla Fenice di Venezia, martedì 6 al Teatro Verdi di Bologna, mercoledì 7 al Teatro Margherita di Genova, venerdì 9 dicembre al Teatro Carignano di Torino. A Milano ci fu la permanenza più lunga: tre serate al Teatro Manzoni, da sabato 10 a lunedì 12 dicembre. Seguirono una recita unica il 13 dicembre al Teatro della Pergola di Firenze e due spettacoli a Roma mercoledì 14 e giovedì 15 al Teatro Valle. La tournée si concluse il 16 dicembre al Teatro Politeama di Napoli. Sabato 17 le ragazze andarono in gita a Pompei (sotto la pioggia) e il 18 tornarono a Roma per un ricevimento ufficiale prima di ripartire per la Germania, dove si esibirono in varie città fino al 26 gennaio 1939 (furono di ritorno in Giappone il 4 marzo). Un secondo cinegiornale dell'Istituto Luce, datato 21 novembre,¹⁴ fu girato al Teatro Valle la sera della seconda rappresentazione romana, quando nei palchi

¹⁴ *L'esibizione della compagnia d'arte nipponica di Takarazuka al Teatro Valle*, Giornale Luce B1430 del 21/12/1938, filmato B143005, durata: 00:00:48, b/n, sonoro, direzione artistica: Arnaldo Ricotti, Basilio Franchina; Archivio Storico Luce. <https://youtu.be/C8y5-hbYUc0>

In precedenza era stato diffuso anche un cinegiornale Luce sugli spettacoli dati a Berlino, in cui si vedono bene alcune danze: *Trenta ballerine giapponesi si esibiscono a Berlino*, Giornale Luce B1416 del 30/11/1938, filmato B141603, durata 00:01:24, b/n, sonoro; Archivio Storico Luce.

comparvero la regina Elena con le principesse Maria e Mafalda e, in altro palco, Mussolini in veste semi-privata con la moglie Rachele e i figli piccoli Anna Maria e Romano (cosa che, riferisce *Kageki*, commosse moltissimo le attrici giapponesi). Una fotografia che immortalava gli spettatori illustri fu pubblicata su vari giornali italiani e su *Kageki*, ma il cinegiornale Luce, per quanto breve e in gran parte occupato dal finale in cui le Takarasienne cantano in italiano l'inno fascista *Giovinazza*, ci offre in più qualche prezioso colpo d'occhio sulla messinscena.



Il programma era composto di soli *wamono*. Includeva soprattutto danze popolari, di lavoro e di festa, ma anche alcuni numeri tratti dal repertorio del vero *kabuki*: il classico brano augurale *Sanbasō*, una versione di *Dōjōji* con ben cinque danzatrici, una scena in due quadri tratta dal dramma danzato *Momijigari* e una scena tratta da uno dei drammi sulla vendetta dei fratelli Soga. Kobayashi e Hata avevano accortamente evitato di presentare i numeri ispirati all'occidente che in Giappone caratterizzavano il Takarazuka. In compenso, lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra sinfonica di 40 elementi che non arrivavano dal Giappone ma erano stati reclutati sul posto. Alcuni strumenti tradizionali (*shamisen*, percussioni e flauti) venivano suonati direttamente dalle attrici-danzatrici sul palco.

其處にこそ日本の手勢かよそのてま

TEATRO VERDI

MISSIONE D'ARTE GIAPPONESE IN ITALIA

MARTEDI 9 DICEMBRE 1938 XVII - Ore 21,15

Unica Rappresentazione eccezionale Unica
della celebre Scuola Conservatorio di

TAKARAZUKA

(TEATRO CLASSICO DI KABUKI)

40 GIOVANI GIAPPONESI Cantano, Danzano e Recitano

PROGRAMMA

PARTE PRIMA

1. Danza del drago - *Ensayo del teatro di danza*
2. *Shikago* - *Storia di un represso nel "Teatro Kabuki"* - *Senza Ottimo Amante*
3. *Dalla storia giapponese delle stagioni "Emaki"* - *Storie della "toriyama"* e *Shimane*
4. *Tanto della "gilda dei governatori"*
5. *Il lago del drago* - *Contorno per piccolo teatro*
6. *Rappresentazione per la prima abbinata* - *Storie di danza del drago*
7. *Edizione* - *Storia antica*
8. *Dalla storia giapponese delle stagioni "Aozora"*
9. *Abate si riduce* - *Storia di Kabuki* - *Memorie del*

PARTE SECONDA

10. *Danza della stagione primaverile* - *Storia di Danza* - *Storia antica*
11. *Danza di un momento per il teatro* - *Danza primaverile con gli attori di teatro*
12. *Giorno - Storia* - *Storia della "toriyama"* di *Osaka*
13. *Il drago* - *Storia* - *Dalla storia di Kabuki* - *Storia*
14. *Parola di un attore di Kabuki* - *Storia antica del teatro di Kabuki*
15. *Danza con le marionette del teatro* - *Danza antica del teatro*
16. *Storia di un momento per il teatro* - *Storia antica del teatro*
17. *Storia* - *Storia antica del teatro* - *Storia antica del teatro*

Prezzi

INGRESSO L. 10

1 1.000
2 500
3 250

DIRETTORE GENERALE: S. MIZUTA
40 Professori di Orchestra

DIRETTORE DELLE OPERE: O. AMATSU
Maestro Direttore: G. SUDO

Palcoscenico	1.000	(coperto)	1.250
galleria	1.000	(coperto)	1.250
galleria	500	(coperto)	750
galleria	250	(coperto)	375
galleria	125	(coperto)	187
galleria	62	(coperto)	93
galleria	31	(coperto)	46
galleria	15	(coperto)	23
galleria	7	(coperto)	11
galleria	3	(coperto)	5

Per prenotazioni e vendita posti diretti rivolgersi al Teatro Verdi - Tel. 25.312

ヴェルディ劇場 (ポスター)
(ボローニヤ)

来伊日本藝術使節
開演午後九・一五・十二月六日(火)一九三八年
日本唯一の優秀なる音楽歌劇學校
"寶塚"特別出演
古典歌舞伎の上演
四十人の日本の娘の唄、踊、芝居

第一部 (番組)	第二部
1 チエリーダンス	10 五人道成寺
2 三番	11 秋の收穫のおどり
3 日本の四季(夏)	12 お小夜
4 つはもの、劍の踊	13 曾我兄弟眼子
5 島の娘	14 祇園小唄
6 大漁節	15 獅子
7 かつぼれ	16 馬鹿ばやし
8 日本の四季(冬)	17 春のおどり(大詰)
9 歌舞伎とり(組舞)	

総指揮...水田 茂 ダンス指揮...天津乙女
オーケストラ...樂員四十名演奏 音楽指揮...須藤五郎

観覧料

一等	25	リール
二等	15	同
三等	8	同
四等	5	同
ボックス	50	同
同上	40	同
同上	5	同

指定座席券の前賣御座約はヴェルディ劇場へ御申込下され度候 (候電話25-312) マーリは現價十錢七銭位

—(51)—

TEATRO MANZONI

MISSIONE D'ARTE GIAPPONESE IN ITALIA

LUNEDI 12 DICEMBRE 1938 XVII - ORE 21,15

Terza Rappresentazione eccezionale
della CELEBRE SCUOLA CONSERVATORIO di

TAKARAZUKA

(TEATRO CLASSICO DI KABUKI)

40 GIOVANI GIAPPONESI
Cantano Danzano e Recitano

Prezzi

INGRESSO L. 10

1 1.000
2 500
3 250

DIRETTORE GENERALE: S. MIZUTA
40 Professori di Orchestra

DIRETTORE DELLE OPERE: O. AMATSU
Maestro Direttore: G. SUDO

一タスポの演公塚寶場劇ニオヅンマ

伊太利公演

新聞評

コルリエーレ・デル・セーラ紙より

一九三八・十二・十一

Questa è la versione del programma puntualmente anticipata il 3 dicembre dalla *Gazzetta di Venezia* nella rubrica tenuta dal direttore e famoso critico teatrale Gino Damerini:

“Prima parte: 1) Danza dei fiori di ciliegio (entrata del gruppo di danza); 2) Sambaso (danza di apertura del teatro Kabuki); 3) Estate, dalle danze giapponesi delle stagioni (scene liriche con canto e shamisen); 4) Danza della spada dei guerrieri; 5) Figlie dell’isola (canzone e danza); 6) Ringraziamento per la pesca abbondante (canto di danza dei pescatori); 7) Kappore (danza serena); 8) Inverno, dalle danze giapponesi delle stagioni; 9) Ahorn in autunno (scena di Kabuki) [*Momijigari*].

Seconda parte: 10) Danza delle fanciulle davanti al tempio di Dodjoji (danza classica); 11) Danza di ringraziamento per il raccolto (danza popolare con gli arnesi dei contadini); 12) O-Sayo (danza lirica delle fanciulle di Osaka); 13) I fratelli Soga (dalle scene di Kabuki); 14) Piccola canzone di Gio. Viertel (cantata dalle geishe di Kioto); 15) Danza con le maschere del leone; 16) Bakabayasi (danza dei folli con tamburi e shamisen); 17) Finale (grande danza giapponese di primavera).”

Il tentativo di spiegare sinteticamente il contenuto dei brani è abbastanza ben riuscito, a parte qualche bizzarria: il traduttore ha dimenticato un “ahorn” in tedesco nel titolo “aceri in autunno”, e la dicitura “di Gio. Viertel” non è che un totale fraintendimento (il titolo del brano in giapponese è semplicemente *Gion kouta*, dove “Gion” è il noto quartiere delle geisha di Kyōto e “kouta” un genere di canto con musica per shamisen).¹⁵ La maggior parte dei giornalisti che recensirono gli spettacoli non ebbe difficoltà a seguire le danze narrative e le scene: solo il critico della *Nazione* di Firenze, Cipriano Giachetti, si lamentò di non aver capito che cosa succedeva nelle due scene tratte dai drammi *kabuki*: “ammirammo l’efficacia mimica degli attori [sic] ma non potemmo farci un’idea del contenuto della scena stessa”, e commentò che “una breve spiegazione sul programma non avrebbe guastato”.¹⁶

¹⁵ Nella versione in giapponese data da *Kageki*, n. 227, febbraio 1939, p. 51, i titoli sono: 1 千エリーゲンス, 2 三番叟, 3 日本の四季(夏), 4 つはもの、劍の夕踊, 5 鳥の娘, 6 大漁節, 7 かつぼれ, 8 日本の四奉(冬), 9 歌舞伎より、紅葉狩、, 10 五人道成寺, 11 秋の牧穂のおどり, 12 お小夜, 13 曾我兄弟, 14 祇園小唄, 15 鏡獅子, 16 馬鹿ばやし, 17 春のおどお(大詰).

¹⁶ “Teatro della Pergola. La compagnia Takarazuka”, *La Nazione*, 14 dicembre 1938, p. 6, articolo firmato “c.g.”. Cipriano Giachetti (Firenze 1877–1951) era giornalista, commediografo e autore di romanzi. Fu critico teatrale della *Nazione* dal 1928 e poi anche critico cinematografico; collaborò alle riviste *Il dramma e Film*.

Damerini sulla *Gazzetta di Venezia* dedicò allo spettacolo tenuto alla Fenice un lungo articolo pieno di elogi, con l'occhio tecnico del grande esperto di teatro ma anche con un gusto alquanto *démodé* per il giapponismo dannunziano:

La successione di canzoni, di danze, di scene liriche, di episodi simbolici, di figure grottesche con cui l'eccellente complesso si è presentato, costituisce nel suo assieme uno spettacolo mirabilmente equilibrato e ricco in ogni sua parte di un fascino sottile che risulta da un accortissimo sfruttamento del colore, della luce, del suono e del ritmo come elementi di una stessa espressione. Il raffinato senso decorativo che anima i paesaggi e compone gli atteggiamenti delle figure, che popola di draghi i piani e di chimere i cieli nelle più celebrate lacche giapponesi, trovano un ricordo in ciascun episodio di questo spettacolo, nel quale gli scenari di un lirismo di quasi ingenua purezza si fanno gli sfondi più propizi ai costumi che sono sovente di una bellezza fiabesca, che sono sempre accordi deliziosi di colori e di forme. La luce è quasi sempre usata con parsimonia somma; piove un riverbero calmo che trasfigura le sete per dare ai loro panneggiamenti la lucidità e la rigidità di porcellana, o scende una luce spettrale destinata ad accarezzare appena una curva, a far emergere un rilievo, a staccare una linea, a far squillare una nota di colore tra la capellatura d'ebano di una geisha, o tra le pieghe di un ventaglio, o tra le gemme di un monile o nel panneggiamento di un kimono come nell'episodio dell'«Inverno», tolto dalle danze delle stagioni, in cui le danzatrici hanno ornate le candide vesti con rari appunti vermigli che sembrano il rosso di superstiti bacche sopra una fronda imbottita di neve...¹⁷

A Bologna *Il Resto del Carlino* non pubblicò recensioni ma solo un articolo nella cronaca cittadina in cui si raccontavano le “cameratesche accoglienze” tributate dai gerarchi fascisti alla compagnia, portata in udienza davanti al Podestà e al Prefetto ma, buon per le ragazze, anche in una visita alla città guidata da un funzionario dell'Ente provinciale del turismo “su comodi automezzi messi a loro disposizione”.¹⁸

A Genova il critico e commediografo Silvio Giovaninetti si limitò a lodare “l'armonia perfetta” della compagnia e il messaggio di grazia e di arte del popolo giapponese con “le sue gentilezze colorite, la sua poesia semplice, il suo umorismo fragrante, la sua leggerezza sorridente e felice”. Sbagliando, Giovaninetti interpretava tutto lo spettacolo come “teatro tradizionale, classico” e spiegava che “Esso vive, sulla

¹⁷ “La compagnia giapponese Takarazuka coglie un caloroso successo alla Fenice”, *Gazzetta di Venezia*, 5 dicembre 1938, p. 6, articolo non firmato. Il titolare della rubrica Gino Damerini (Venezia 1881 – Asolo 1967) era uno degli intellettuali più in vista nella cultura veneziana della prima metà del Novecento. Nel 1906 entrò come redattore alla *Gazzetta di Venezia*, di cui diventò critico drammatico e poi direttore. Fu autore di teatro e di numerosi volumi di arte e storia, tra cui *D'Annunzio e Venezia* (1943).

¹⁸ “L'amicizia Italo-Giapponese. Cameratesche accoglienze della X Legio ai componenti la Compagnia nipponica”, *Il Resto del Carlino*, 7 dicembre 1938, p. 4, articolo non firmato.

scena giapponese, accanto al teatro moderno, composto di commedie normali, come una forza attiva, retaggio e patrimonio nazionali”. L’equivoco tradisce una scarsa informazione sulla realtà del teatro giapponese: come molti suoi colleghi di fine Ottocento e inizio Novecento, il critico genovese riteneva ancora che la drammaturgia del *kabuki* fosse “embrione di dramma e di simbolo più che traccia svolta e meditata”, e che conservasse “l’ispirazione religiosa delle origini”, “una specie di primitivismo che è uno dei lati più attraenti dello spettacolo”.¹⁹

Meglio informato, il critico della *Stampa* di Torino Francesco Bernardelli parlava invece di “un bello e vivace esempio dell’antica e moderna arte teatrale del Giappone”. La sua recensione del 10 dicembre esordiva elogiando “la grazia, l’espressività, l’originalità della rappresentazione” e osservando che “La voce tenue e argentina di una cantante accompagna, generalmente, le danze che traducono in moto e plasticità il senso della canzone”. Sottolineava la squisitezza dei costumi (“Le vesti, intrecciate dei colori più sfumati, varie per magnificenza di stoffe, di sete e di ori, hanno un’intonazione ridente, di infanzia e di sogno. Coralline, rosee, o con certi verdi, e azzurri, indefinibili, o con bianchezze e pallori estenuati, pare colgano le luci di favolosi giardini”) per poi soffermarsi sulle due scene tratte dal *kabuki*, che gli appaiono “al centro – scenico e spirituale – dello spettacolo”:

Qui la tradizionale, potentissima arte mimica del giapponese, e l’incisività a volte tremenda della dizione, hanno pure avuto rapidi ma vividi tratti; è qualcosa che unisce al verismo minuzioso del gesto, della contrazione caratteristica, la tensione quasi spasmodica di una appassionatissima drammaticità; e tra quei due estremi di caratterizzazione e di sentimento lo stile è ottenuto e mantenuto splendidamente da antiche formule espressive, precisissime e di un’alta fantasia.²⁰

¹⁹ “La compagnia di Takarazuka al Teatro Margherita”, *Giornale di Genova*, 8 dicembre 1938, p. 4, articolo firmato “s.g.”. Silvio Giovaninetti (Saluzzo 1901 – Milano 1962) era un commediografo di un certo successo, autore di testi rappresentati da primarie compagnie (nel 1926 Tatiana Pavlova mise in scena il suo *Ombre* al politeama Regina Margherita di Genova, nel 1934 Paola Borboni allestì *Gli ultimi romantici* al teatro Argentina di Roma). Fu critico drammatico e cinematografico per il *Giornale di Genova* dal 1931 al 1942. Essendo nato nel 1901, Giovaninetti ovviamente non aveva assistito alle prime rappresentazioni di teatro giapponese date nel 1902 dalla compagnia di Kawakami Otojirō e Sadayakko in Italia (anche a Genova, una volta al Teatro Paganini e una seconda volta nello stesso Teatro Margherita dove si esibì il Takarazuka) e non può fare paragoni, ma aveva probabilmente letto qualche resoconto dell’epoca.

²⁰ “Lo spettacolo giapponese al Carignano”, *La Stampa*, 10 dicembre 1938, p. 4, articolo non firmato. Il titolare della rubrica Francesco Bernardelli (Torino 1894 –1971) è stato un autorevole critico letterario e teatrale. Assunse il ruolo di critico drammatico del quotidiano torinese nel 1929. Sostenitore e amico personale di Pirandello, era molto stimato per l’obiettività dei suoi giudizi, l’eleganza della scrittura e l’apertura anche verso le tendenze più innovative.

Sul quotidiano romano *Il Giornale d'Italia* il critico Eugenio Giovannetti inizia brillantemente la sua recensione del 16 dicembre definendo la città di Takarazuka “un po’ la Hollywood giapponese”, ma poi scivola subito nella disinformazione affermando che il “conservatorio educa alla danza e al canto al dramma le attrici destinate al teatro d’arte nazionale Kabuki”. Più avanti riesce a notare che “l’influenza dei ritmi e della scenografia del nostro Occidente è qua e là ben sensibile” e che “anche la pittura europea è talvolta ricordata dai fondali dipinti per l’occasione”. Ma la danza giapponese gli appare “ancor molto vicina alle origini magico-rituali e manca quindi dell’unanimità pulsante che noi chiediamo alle nostre ballerine”: la danzatrice giapponese per lui “non è la matematica baccante che noi amiamo: è una palpitante farfalla che s’avventa talvolta contro demoni ma è sempre incline a ripiegare sui fiori”. Più “istruttive” sono per Giovannetti le due scene “di dramma nel puro stile Kabuki”, e qui l’articolo diventa interessante. Mentre altri riportano lo strano titolo del programma “Ahorn in autunno”, il critico chiama il brano correttamente *Momijigari*, e specifica che si tratta di “un dramma del 1757, in cui si vede un samurai in lotta contro un drago della montagna”. In realtà la vicenda dell’incontro di Taira no Koremori con un’affascinante principessa che poi si rivela un demone antropofago, nata come dramma *nō*, era stata adattata per il teatro di marionette e per il *kabuki* in molte varianti, ed è probabile che quella messa in scena dal Takarazuka fosse la più celebre versione *shosagoto* allestita nel 1887 dal drammaturgo Kawatake Mokuami. Anche Giovannetti è colpito dalla magnificenza dei costumi: “L’armonia delle longitudinali maniche a larghe strisce d’oro su verde, spioventi su d’uno strascico del più vivo cinabro, appartiene non alla realtà ma alla favola meravigliosa dei colori”. E ancora più smagliante gli appare la scena tratta dal dramma sulla vendetta dei fratelli Soga:

in un indimenticabile costume rosso e nero, che contrasta con l’argentea sovrana impassibilità dell’abito del samurai. La potenza che il colore ha nel dramma giapponese non è, oso dire, umana. Appartiene piuttosto ai fulgenti misteri dell’entomologia. Il verde, il dorato, il rosso, non vi sono vagheggiati come potrebbero essere dalla famiglia lieve dei lepidotteri: vi sono concepiti con la taciturna profondità con cui potrebbe concepirli soltanto il genio quasi ieratico dei coleotteri. Il colore teatrale giapponese ricorda le iridescenze più delicate ed, insieme, i più tragici arcani della natura. Non occorre dire che lo splendente spettacolo ebbe ad ogni scena applausi vivissimi.²¹

²¹ “La grande serata d’arte giapponese. Le danzatrici di Takarazuka”, *Il Giornale d'Italia*, 16 dicembre 1938, p. 5, articolo firmato E. Giovannetti. Eugenio Giovannetti (Ancona 1883 – Roma 1951) dopo essersi laureato nel 1905 all’università di Bologna cominciò a collaborare con *Il Resto del Carlino* e a pubblicare racconti e saggi. Nel primo dopoguerra si trasferì a Roma collaborando con *Il Giornale*

Sul *Mattino* di Napoli del 17 dicembre Alfredo Parente cade nel solito errore considerando il “conservatorio” di Takarazuka come un “santuario dell’arte nazionale” in cui si coltiverebbe “la tendenza a rimettere in auge le forme tradizionalistiche dell’antico dramma giapponese: il *nō* e il *kabuki*”. Procedo quindi a raccontare l’origine del *nō*, con un accenno anche al *kyōgen*, e quella del *kabuki*. Anche Parente è affascinato dai colori e dalla “bellezza plastica dei costumi” e ne descrive alcuni in dettaglio: “nella danza dei fiocchi di neve, ad esempio, i *kimono* sono d’un bianco d’avorio antico, orlati di cerchietti celeste e argento, e su di essi spicca il vivo colore d’una sciarpetta rosso-sangue e nero-lucido. Nella danza della pesca l’accordo cromatico è intonato sul vivacissimo turchese dei gambali, sul rosso vivo e sul bianco delle tuniche e sul *beige* dei gonnellini di corda”. Sulla musica nota poi che “il pubblico ha riascoltato tutti i temi che Puccini ha elaborato in *Madama Butterfly*. E il ricordo è apparso più vivo anche per la evidente trascrizione occidentalizzante delle musiche”. Ignorando la vera natura del Takarazuka e il lavoro dei suoi compositori sull’ibridazione tra motivi tradizionali giapponesi e musica moderna, il critico cerca di spiegarsi questa “trascrizione occidentalizzante” ipotizzando che fosse stata forse “necessaria per l’adattamento dello spettacolo alle esigenze europee”.²²

Un lungo articolo fu pubblicato dopo la fine della tournée, il 25 dicembre, sulla rivista settimanale *L’Illustrazione Italiana*. Il testo, fascistissimo nei toni, era firmato dal critico teatrale e cinematografico del quotidiano milanese *L’Ambrosiano* Marco Ramperti. La compagnia Takarazuka per Ramperti rappresenta il trionfo della femminilità e dello spettacolo al tempo stesso:

Nel Giappone una recita è sempre «spettacolo», cioè una mistura di tutte quante l’arti sceniche, dal canto al ballo e dalla farsa alla tragedia; e può essere, in particolare, lo «spettacolo Kabuki», specialmente ingentilito e diletto, e opportunamente dosato di qualche variante occidentale, per l’accettazione del pubblico di pelle bianca. Ma «Takarazuka» è soprattutto l’allegoria e l’apoteosi dell’altro sesso: e cioè di quell’altro Giappone che le cronache politiche e belliche ci

d’Italia, Il Tempo, La Ronda e altri periodici. Autore di testi teatrali e raccolte di critica letteraria e cinematografica, negli anni Trenta riprese gli studi classici e pubblicò numerose traduzioni di autori antichi e contemporanei.

²² “Schiutto successo ariso allo spettacolo Takarazuka. I Principi di Piemonte assistono alla manifestazione d’arte nipponica”, *Il Mattino*, 17 dicembre 1938, p. 4, articolo firmato “a.p.”. Alfredo Parente (Guardia Sanframondi 1905 – Napoli 1985) era il critico musicale del *Mattino*. Direttore della biblioteca della Deputazione napoletana di storia patria e professore di filosofia presso l’Istituto italiano per gli studi storici fondato da Benedetto Croce, pubblicò, tra l’altro, studi sui rapporti tra la musica e le altre arti.

escludono, e che se ne sta riparato dietro i ventagli e i paraventi di casa, o sotto i ponticelli aerei delle risaie. Ora queste donne di laggiù sono tanto fragili e inermi, quanto i loro guerrieri sono muniti e terribili.²³



GLI SPETTACOLI GIAPPONESI DI TAKARAZUKA

Questa compagnia di quaranta attrici nipponiche che, traendo il suo nome di «Takarazuka» dal Conservatorio originario, va suscitando acclamazioni per l'Italia intera (il segnale degli applausi, l'altra sera a Roma, fu dato dalla Regina e dal Duca) rappresenta, a un tempo, il trionfo della femminilità e dello «spettacolo». Nel Giappone una recita è sempre «spettacolo», cioè una mistura di tutte quante l'arti sceniche, dal canto al ballo e dalla farsa alla tragedia; e può essere, in particolare, lo «spettacolo Kabuki», specialmente ingentilito e dilettevole, e opportunamente dotato di qualche variante occidentale, per l'accettazione del pubblico di pelle bianca. Ma «Takarazuka» è soprattutto l'allegoria e l'apoteosi dell'altro sesso: e cioè di quell'altro Giappone che le cronache politiche e belliche ci escludono, e che se ne sta riparato dietro i ventagli e i paraventi di casa, o sotto i ponticelli aerei delle risaie. Ora queste donne di laggiù sono tanto fragili e inermi, quanto i loro guerrieri sono muniti e terribili. Molto opportunamente, il governo del Sol Levante le manda in giro per il mondo, a dimostrarsi come anche la grazia sia in fiore, non meno dell'energia, nella patria dei karakiri e delle «muras».

Soltanto le piccole, benventate ambasciatrici; e poiché esse ci riveriscono cantando in coro «Giovinezza», con quella loro liquida dolcezza priva di gesti e priva di «elle», noi festeggiamole all'usanza loro, con un bell'inchino fino a terra. Che il teatro «Kabuki» sia composto solo di donne, è cosa che può sorprendere, ma che si deve capire. La sua creazione risale infatti a una signora Ukon, antichissima e colossissima «dama d'onore»; così come le gemme del suo repertorio si debbono a una schiera d'altre nobili enciclopediste, che va dalla bella Konomi alla grande Yamaki. Vero che poi, nel Seicento, qualche irruoto governatore vieto alle donne di scrivere e di recitare commedie; ma la poetica in genere, e quella teatrale in specie, sono nel Giappone di specie troppo delicata, per escluderne l'intervento femminile. Chi mai direbbe infatti che quella poesia, così attenta a segnalare e celebrare le più recedevoli parvenze naturali, dal pollere del cristianesimo alla fragilità del ciliegio, dal grido del cuculo al tonfo della rana, non abbia neppure i proiettili umani e il suicidio per l'onore? Quale lezione per certi vati di mia conoscenza, i quali si credono in obbligo di non levar che ruggiti leonini, in omaggio alla forza dei tempi nuovi! La testa giapponese, che moltiplica il nome da cento d'assalto a tenuissima cosa, si compone generalmente di cinque versi e di trentuna sillabe, alternate di cinque e sette, e così succintamente può dirvi come la farfalla sia un fiore caduto risalente al ramo; o come la nuvola di maggio appaia tra le steli, candida e pingue, quasi nuvola di gigli; o come le notti estive siano lunghe e dorate come la coda del fagiano. Tutto è femminile, sottile e vagamente femminile, di quanto le attrici di «Takarazuka» fanno sentire e vedere: il grande obi annodato e il piccolo sandalo ticchettante delle danzatrici sacre a riva di fiume, per la semina o per la pesca; la caduca della ghiera; il mormure della preghiera; il «Norito» delle coltivazioni; la danza della «tennis», angelo perduto in terra, cui hanno rubato la veste di piuma e balla perché il pescatore rapinò gli; la radice, l'adillo della «principessa ragazzina» (ragazzina traverso la veste) e del «maschio impetuoso»; lo stesso spirito riprodotto in questo trucculentissimo dramma, pieno di strazie e di morte, ma anche di carità e di tenerezza, che si capisce come abbia avuto per prima interprete una sacerdotessa scappata, per amor dell'arte, con un samurai. Un'anima muliebre si direbbe effusa fra nei paesaggi e i parati dello scenario; palese nel nitore estremo della luce, della stuoia, degli imbiancati visi, degli alberi trapiantati, della casa intima e lucida, del pensiero minimo e puro. La mancanza di accenti tonici, per cui tutte le parole si liquidano in suoni, dà al linguaggio giapponese, come in certo modo al veneziano, la sorte d'apparire migliore su labbra di donne. Ma poi queste interpreti, non poche d'essere donne, si fanno per giunta bambine: vogliono apparire anche più minute, e pallide, e supplici, e minacciate di quanto siano. Si fanno puerili per diventare poetiche, ricordandosi il detto di Jokoi Sain, che tutti i bambini sono poeti; e di quando nei tempi felici di questo loro teatro, solo degli infanti erano incaricati delle parti soavi. Femminili e infantili, dunque, con tutta l'esilità e levità raccomandate loro dalle tenne tradizionali: con tutta la dol-



La compagnia giapponese del Conservatorio di Takarazuka ha trovato nei principali teatri nostri le più calorose accoglienze. Gli spettacoli sono stati presentati con una ricchezza eccezionale di costumi e di accessori sì che il pubblico ben presto è stato attratto nel clima esotico delle azioni svolte sulla scena dai bravissimi interpreti. Qui dal basso in alto vediamo tre quadri del stupendo teatro: la Regina Imperatrice con la Principessa Masako d'Anjo e Maria di Savoia interpretate allo spettacolo dato dalla Compagnia al Teatro di Roma. Nel secondo palco da sinistra è il Duca con la sua famiglia.

1187 — L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Dopo questo inizio, l'articolo si dilunga per due pagine con descrizioni per noi fastidiosamente infarcite di stereotipi (e di numerosi errori nella trascrizione dei nomi e dei termini giapponesi) ma che testimoniano una certa qual conoscenza della storia del teatro, non assistita però da una competenza adeguata. Interessante per esempio è il passo in cui Ramperti, probabilmente per aver letto Craig, si sofferma sull'influenza del teatro

²³ Marco Ramperti, «Gli spettacoli giapponesi di Takarazuka», *L'illustrazione Italiana*, anno 65, n. 52, 25 dicembre 1938, pp. 1187-1188.

di marionette sulla recitazione degli attori ma confonde bellamente il *kabuki* con il *nō*: “Supremo vanto del commediante, laggiù, è d’annientarsi nella commedia con l’obbedienza, appunto, del fantoccio. Obbedienza che non è, si badi, passività: in quanto parole e movimenti appaiono allora guidati, non già dal genio dell’interprete, ma da una sorta di comando superiore. L’attore o l’attrice, recitando, mira soltanto a porsi in una specie di *trance*, o ispirazione, per cui si sente «invaso dal nume», come l’istrione romano; e poi che il dio, burattinaio sublime, lo governa, a sua guisa egli esprime, con un’efficacia cui l’automatismo conferisce, anziché togliere, potenza, in quanto il gioco scenico appare allora privato d’ogni vanità, calcolo ed artificio”.



Guardate in queste tre fotografie che ci aprono tre bei quadri degli spettacoli di Teikazuzuka, come i caratteri peculiari del teatro giapponese appaiono evidenti. Il quadro idillico, quieto sereno e quello folcloristico ci appaiono in composizioni di agiografie fatture che rivelano la sapienza della regia. Lo studio e le discipline degli interpreti che dal personaggio decorato lasciano assorbire per intero la propria personalità, ci colpiscono quando assistiamo agli spettacoli della Compagnia di Teikazuzuka.

cezza della « foglia che cade sulle tombe » o « della prima fiocata che piega le ultime rose ». Nella neve, veramente, si direbbero comminare le quaranta giovinette di « Takazuzuka », come le fanciulle invernali di Hokusai; in quella neve dove il vecchio Ioss, il poeta angelico, chiamava in punto di morte i passerini orfani a giocare con lui. Il loro gesto è di foglia. Il loro peso è di piuma. Teituzuka, come il passo, è l'ultima loro: e il recitare che fanno non è che un'interrotta immobilità, che un silenzio interrotto. Le accompagna, talvolta, un gracile suono di camparielli. O portano, magari, un ramo di mimosa sulle spalle. Questo giapponese, vi dico, sanno portare un fiore come un bimbo, e un bimbo come una reliquia. E tanta grazia è fiorita nella più guerriera delle patrie, la patria dei karakiri e delle bombe umane, dove sullo stesso altare possono essere adorati un drago ed una bambola, un ramo di ciliegio ed una spada.

Nello spettacolo che tutta Italia va ammirando, quel teatro del sacro Yamato, in sintesi c'è tutto. Vedì le cantierne dei quadri di Kijonitani. E le danzatrici delle « case verdi » di Ousamaro. Nelle tavole di Kiyonaga e in quelle della famosa scuola di Matakì, furono già figurate esattamente queste stesse scene che ora prendono voce e volume sulle ribalbe di Roma o di Milano. Tutto al suo posto, come di rito, come allora e come sempre: a sinistra il coro e a destra l'orchestra. Senti il molle flauto, e il corno tamburo: legati l'uno all'altro dall'aspro ma terso ronzio del *senjusa*. Eccoli un finale d'atto di Okamoto Manzumin, lo Skakopere giapponese, colui che per servire il teatro si fece da nobile *romin*, e vagabondò da monte a valle, ricco e potente com'era, solo per portare una macchina di legno. Eccoli il « No » pensoso e misterioso, da recitare con ciglia aggrottate ed abiti pomposissimi. E la danza della risola, esistente sin dall'ottavo secolo. E quella del remo, sì agile, sì festosa: per cui si direbbe che il grosso legno della voga non pesa più d'un virgolo. Questo è l'epilogo del « Fratelli Yagō », dramma di ben settecent'anni; e questa orazione al Kamimusarabi, protettore divino, risalente alla gloriosa epoca Heian. Né meno antica è certo quella scena di dramma detto « diorillino », di una un'oreca vivacità, e in cui per certo echeggiano le « parole folli » della lievezza settecentesca, con tutta l'efficacia espressiva che gli attori effigati da Kokusa o da Tsukai derivavano dalla celeberrima scuola burattinesca di Takemotoza. Altra cosa utile e asprata, in verità, è l'insegnamento che in Giappone continua ad essere impartito agli attori della marionette. Supremo vanto del commediante, laggiù, è d'annientarsi nella commedia, con l'obbedienza, appunto, del fantoccio. Obbedienza che non è, si badi, passività: in quanto parole e movimenti appaiono allora guidati, non già dal genio dell'interprete, ma da una sorta di comando superiore. L'attore o l'attrice, recitando, mira soltanto a porsi in una specie di *trance*, o ispirazione, per cui si sente «invaso dal nume», come l'istrione romano; e poi che il dio, burattinaio sublime, lo governa, a sua guisa egli esprime, con un'efficacia cui l'automatismo conferisce, anziché togliere, potenza, in quanto il gioco scenico appare allora privato d'ogni vanità, calcolo ed artificio. S'è lo spettatore quegli ordini della fatalità aleggiare sul capo del commediante, e ne ha, pronto e immancabile, un senso di rapimento, o di terrore, o seconda che la finzione sia comica o tragica, anche se questa abbia da appargli della massima leggerezza o della peggiore inconsistenza. Per ciò anche il personaggio giapponese somiglia un po' sempre all'acrobata giapponese, facendo uso come lui del ventaglio. Sempre sotto il peso d'un feto, che il ritmo eroico della sua esistenza senza posa gli impone di affrontare, e sempre al limite di un abisso, di continuo egli dà l'impressione di camminare, intento e spedito, lungo un filo teso. Né il ventaglio mai l'abbandona. In ogni caso esso è l'equilibratore. Non per nulla è l'utensile benedetto dai sacerdoti, celebrato dai poeti, usato dagli ereti. « Se si applicasse — un manico alla luna — che bel ventaglio! », dice una famosa *kaikai* di Sōkan. Il ventaglio è inevitabile. Lo agitano le geishe nella fatua danza del mandorlo, così come lo squassano i combattenti nella terrificante tenzone dei galli. Sempre l'antico nipponico è sospeso come sopra un ponte — uno di quei ponticelli, sapete bene, reggenti per miracolo tra un'acqua da alluvioni e un suolo da terremoti — e il ventaglio come il paracadute, serve a tenerlo in bilico. E così esso diventa la grazia, oltre che l'assettamento di quel vivere, continuamente pericoloso. Fra quattro e picciulli, vulcanici e sensibili, terremoti e erisamenti in fiore. E il ventaglio che ha insegnato al Giapponese, in tanta furia d'elementi e di destini, un così esatto e sottile senso della misura: come appunto ridimensiona questo magistralmente conciliata con un'estrema labilità. Tanta misura, nell'ordine sentimentale, ha un altro nome: pudore. Ma la pudicitia di queste attrici orientali non sta soltanto nel bacio o nello sguardo o nell'inchino. Esse hanno anche un modo vercondo di ridere; e, soprattutto, un castigato modo di piangere. Ed ecco, o attrici italiane, con vostra licenza, un'altra lezione. Ho letto nell'ultimo numero di *Cinesia*, il periodico diretto da Vittorio Mussolini, un fiero rimprovero all'assegnazione licenziosa di una nostra interprete; la quale seguita ad ignorare, che c'è un pudore nel patimento, come ce n'è uno nel piacere. Ebbene, bisogna vedere queste giapponesi, nelle scene del più atroce del loro pianto « la manica bagnata », secondo la tradizione: poiché neppure in Giappone, paese d'eroi, il dolore è sconosciuto e il pianto è proibito: ma si vuole che queste espansioni di lagrime avvengano dietro il braccio, bagnando la manica, e non siano invece esibite, indecentemente, come la più vana e scomoda e vituperabile delle finzioni. Ma di ciò in altro articolo, con cui ci occorrerà di dar fondo all'ottimo appunto di *Cinesia*, come a un vero argomento di moralità.

Le acclamazioni milanesi e romane, auspici la Regina e il Duca, alle quaranta giovinette del Sol Levante, si spiegano perfettamente nel nome di quella « Giovinazza », di cui esse hanno cantato l'uno, ordinandosi per quattro sullo scenario ancora grondante di mandorli e di mimose. Giusto parato primaverile, per una canzone di primavera! Il coro dell'ardimento italiano parve ripreso da uno stormo d'agnaioli, accorsi a ripeterlo dagli antipodi. Si fondavano, in quel cinquantotto femminile imitante vezzosamente una mania di prodi, tutte le voci d'una favella fra tutte melodiose, tutti i suoni di quel linguaggio *hiyugani* che il bonzo Kukai numero sino a quarantasette. Bubboli, ghiandole, ventagli in aria, disdenti fiocchi. E nel loro sentimento, come nel loro *kinoko*, c'era tutto un microcosmo, tutti in aria, disdenti fiocchi. E la intorno alle fanciulle in fiore erano i suoni, erano i cileggi in fiore: « incantati cileggi di Yeshi, il Botticelli dell'Est. Primavera era il canto, primaverile lo scenario. Il celeste Haru, l'Anale nipponico, sprava nei flauti e nei tamburi. Il flauto aveva la preliezza del mandorlo nelle corolle; il tamburo, la rigidità del mandorlo nei rami. Ed lo pensò alle primavere toscane, negli orti di Val d'Essa: pensò alle primavere germaniche, nei boschi della Saale. « Quanti nella giovinezza! » « Der Frühling ist da! ». Or, ecco, mi disse, tre nazioni allineate, che oggi sono ereditate le più autoritarie della terra, solo perché la vita vi è celebrata con più dirittura e con più slancio, sono invece le più tepide, le più commose le più ingenuo nel celebrare la chiarezza, la novità, la letizia della primavera. Nessun popolo come l'italiano, il tedesco e il giapponese si commuove alla resurrezione della vita, perché nessuno come questi tre popoli è pronto al sacrificio della vita. Il loro amore della rinascita ha lo stesso volto del loro disprezzo della morte. Sono gentili novità, la letizia della primavera. Nessun popolo come l'italiano, il tedesco e il giapponese si commuove alla resurrezione della vita, perché nessuno come questi tre popoli è pronto al sacrificio della vita. Il loro amore della rinascita ha lo stesso volto del loro disprezzo della morte. Sono gentili novità, la letizia della primavera. Nessun popolo come l'italiano, il tedesco e il giapponese si commuove alla resurrezione della vita, perché nessuno come questi tre popoli è pronto al sacrificio della vita. Il loro amore della rinascita ha lo stesso volto del loro disprezzo della morte. Sono gentili novità, la letizia della primavera.

MARCO RAMPERTI

L'articolo dell'*Illustrazione Italiana* è comunque prezioso per il suo ricco corredo di fotografie. Oltre alla foto dei palchi del Teatro Valle che fu ripresa anche da *Kageki*, abbiamo ben 5 foto di scena che mostrano le Takarasienne in varie pose, tra cui sono riconoscibili almeno la versione di *Dōjōji* con cinque danzatrici e il combattimento finale di *Momijigari*. Si tratta di fotografie che erano state in tutta evidenza fornite alla stampa dalla compagnia stessa, dato che si ritrovano su vari giornali nei giorni precedenti.

Una provenienza diversa doveva avere invece la serie di fotografie apparsa l'11 dicembre su un altro numero dell'*Illustrazione Italiana*. Questa serie di fotografie occupava un'intera pagina sotto il titolo "Teatro giapponese moderno", con una didascalia in cui il teatro di rivista viene identificato come teatro moderno per eccellenza:

Il teatro giapponese che sotto molti aspetti è rimasto fedele alle sue tradizioni ha subito nel corso del primo quarto del nostro secolo delle inevitabili infiltrazioni di gusto e di stile europeo. Il moderno teatro giapponese accosta facilmente il dramma storico e la rivista appagando il gusto del pubblico più o meno occidentalizzato. In questa pagina diamo qualche visione degli spettacoli e presentiamo qualche figura d'interprete. Qui di fianco a sinistra, dall'alto in basso: un teatro giapponese mentre si svolge un ballo in cui ben si combinano lo stile europeo e quello nazionale. – Una scena di un dramma del secolo XIV. – Ballerine giapponesi in un quadro di una grande rivista moderna. – Qui sotto: l'attrice signorina Takiko Mizunoè – Tarki, come la chiamano i suoi innumerevoli ammiratori – in abiti femminili e maschili.²⁴

Mizunoe Takiko (nome d'arte di Miura Umeko, 1915–2009) non era un'attrice del Takarazuka ma si era affermata come *otokoyaku* nella compagnia di rivista concorrente Shōchiku Kagekidan. Negli anni Trenta, dopo essere stata licenziata per la sua attività sindacale, si esibiva come solista in Giappone e all'estero, e nel dopoguerra diventò una delle prime produttrici cinematografiche. Viene attribuita a lei l'adozione del taglio maschile dei capelli che diventò tipico anche delle *otokoyaku* del Takarazuka, e che è molto evidente in queste due fotografie. La loro presenza sull'*Illustrazione Italiana* ci dice, da una parte, che la documentazione giornalistica sul teatro di rivista giapponese poteva avere varie fonti e, d'altra parte, che i lettori di uno dei più diffusi periodici italiani avrebbero potuto, volendo, farsi un'idea abbastanza chiara del gioco dei generi che in

²⁴ "Teatro giapponese moderno", *L'illustrazione Italiana*, anno 65, n. 50, 11 dicembre 1938, s.n.[p. 1018], articolo non firmato.

Giappone caratterizzava il teatro delle *otokoyaku*, mai menzionato esplicitamente durante la tournée italiana. Era caduto nell'inganno della propaganda, per esempio, l'anonimo redattore che il 28 novembre aveva scritto la didascalia di una foto pubblicata nella terza pagina del *Corriere della Sera*: vi si vedono tre Takarasienne – indubbiamente donne – in costumi simili a quelli indossati dai servitori nei *kyōgen* tradizionali, ma la didascalia recita “Attori giapponesi della Compagnia Takarazuka”. Un'altra fotografia, pubblicata il 30 novembre, mostra invece un'attrice in un ricco costume (in realtà maschile anch'esso, perché è il costume di Sanbasō nella danza rituale *Okina*) con la didascalia: “Grazia di gesti e magnificenza di costume: ecco sulla scena un'attrice della Compagnia giapponese Takarazuka”.

Oggi possiamo concordare sul fatto che la decisione di non sottolineare il ruolo delle *otokoyaku* nella tournée del 1938 fu saggia, dato che ancora molti anni dopo, nel 1962, un critico italiano raccontando da Tōkyō uno spettacolo del Takarazuka scriveva che “il vedere quelle giapponesine camuffate da uomini [...] provocava un senso di ilarità misto a disagio, benché le attrici-attori si impegnassero a fondo. La loro esibizione non andava esente – certo, a causa del livello artistico inferiore sia dell'interpretazione che del testo e dello spettacolo in sé – da un'impressione di morbosità”.²⁵

“Di Kabuki, proprio niente altro in questa Compagnia”. La recensione di Renato Simoni

Tra gli articoli apparsi sui giornali italiani, l'unico preso in considerazione e tradotto in giapponese nel dossier della rivista *Kageki* sotto il titolo “Itari kōen shinbun hyō” (recensioni degli spettacoli in Italia) fu quello che Renato Simoni scrisse per il *Corriere della Sera* commentando la prima delle tre serate milanesi.

Oggi Simoni è ricordato soprattutto come co-autore assieme a Giuseppe Adami del libretto della *Turandot* di Puccini ma fu per quasi mezzo secolo uno dei più importanti critici teatrali italiani e una figura di rilievo come drammaturgo e regista. La studiosa Adela Gjata lo definisce *Il grande eclettico*, dedicando molte pagine all'analisi delle sue regie per il Festival del Teatro di Venezia e il Maggio Musicale Fiorentino ma sottolineando come la critica drammatica restasse la costante di tutta la sua carriera. Nato a Verona nel 1875, era entrato a diciannove anni nella redazione del quotidiano *L'Adige*,

²⁵ Vinicio Marinucci, “Tokio. A teatro nel Giappone d'oggi”, *Il dramma*, n. 305, febbraio 1962, pp. 59-67.

per passare nel 1897 al suo rivale *L'Arena*. Nel 1899 fu chiamato a Milano come critico drammatico del *Tempo*, giornale che dovette lasciare all'inizio di aprile 1902, quando il nuovo direttore Claudio Treves ne cambiò tutta la redazione e l'orientamento politico-culturale. Il 14 giugno 1902 la commedia di Simoni *La vedova* ottenne un grande successo al teatro Verdi di Cremona e il 6 marzo 1903 si impose anche a Milano, facendo sì che il *Corriere della Sera* lo assumesse, inizialmente come redattore viaggiante, inviato negli Stati Uniti, in vari paesi europei e nel 1912 in Cina e in Giappone, dove seguì per il *Corriere* gli storici funerali dell'imperatore Meiji. Occasionalmente Simoni affiancava il titolare della rubrica teatrale Giovanni Pozza e alla morte di Pozza nel 1914 lo sostituì, diventando ben presto l'ago della bilancia di tutto il mondo teatrale italiano e rimanendolo fino all'ultimo dei suoi giorni. Come osserva Adela Gjata, la critica di Simoni si imponeva per la scrittura agile e affabile oltre che per l'attenzione allo spettacolo nel suo insieme:

una visione più organica dell'evento teatrale che nasce indissolubilmente dalle qualità del testo e dalla sua trasposizione scenica; di qui l'analisi dell'arte attoriale non esclusivamente in base al virtuosismo individuale, bensì in relazione all'esito complessivo della messa in scena. La sigla «r. s.» con la quale usava firmare i suoi articoli giornalistici diventa presto celebre in Italia e oltre: anche gli attori stranieri, passando sui palcoscenici italiani, si preoccupavano dell'opinione del critico del «Corriere».²⁶

Nella versione originale, l'articolo tradotto in giapponese dalla rivista *Kageki* era uscito sul *Corriere della Sera* domenica 11 dicembre 1938.²⁷

MANZONI. La Compagnia giapponese Takarazuna [sic]

La Compagnia del Conservatorio di Takarazuna ci ha presentato una serie di visioni e danze assai leggiadramente pittoresche. Uno sciame di graziose musmè indossanti vestiti sgargianti, cinte di *obi* di scintillante ricamo, hanno, coi pie' nudi e leggeri. o con le *gheta* sonore, evocato antiche evoluzioni, ritmi di origine religiosa e popolare, alternate a coreografie dov'era evidente l'imitazione occidentale.

²⁶ GJATA 2015, p. 92. Renato Simoni pubblicò in vita varie raccolte di articoli, tra cui *Vicino e lontano* (1920), *Gli assenti* (1920), *Ritratti* (1923), *Cronache della ribalta: 1914-1922* (1927), *Teatro di ieri* (1938), *Cina e Giappone* (1942). Tutte le sue cronache teatrali furono poi raccolte da Lucio Ridenti in *Trent'anni di cronaca drammatica (1952-1960)*, cinque imponenti volumi.

²⁷ "Itari kōen shinbunhyō", *Kageki*, n. 227, febbraio 1939, pp. 46-48, traduzione di Shiratori Kenji. Il nome di Renato Simoni non è citato nella traduzione. L'articolo originale italiano, firmato con le iniziali "r.s.", era apparso nella rubrica "Corriere dei Teatri": "Manzoni. La Compagnia giapponese Takarazuna [sic]", *Corriere della Sera*, 11 dicembre 1938, p. 7. L'errore nel nome della compagnia non si ritrova nei tamburini pubblicati nella stessa pagina, da cui apprendiamo che lo spettacolo cominciava alle 21,15.

Suppongo che la danza di ringraziamento per il raccolto si colleghi ai balli rustici dei campi e delle fattorie, che esistevano già dodici secoli or sono, e che la danza dei fiori di ciliegio, che inizia lo spettacolo, si possa ricollegare a quelle che già gli antichi imperatori andavano ad ammirare. Ma non so quanto della primitiva semplicità sia rimasto in questa, gaiamente teatralizzata, e accompagnata dall'orchestra. Forse un conoscitore potrà ritrovare tracce venerande, in tanto luccicante modernità, e riconoscere il valore simbolico di certi delicati atteggiamenti, e rivedere nella lenta o vibrata flessuosità dei corpi femminei quella realtà che ha ispirato la fantasia trasformatrice dei grandi silografi e pittori, da Kiyonaga che rappresentò il nobile portamento delle più belle e famose cortigiane del Yoshiwara, precedenti fastosamente panneggiate entro broccati fioriti, ad Utamaro che idealizzò il fascino muliebre, esile, pallido e come sensualmente sognante. E forse sopravvivono, in queste mimiche ritmiche rinnovate, alcune lente e austere sintesi allegoriche e allusive dei drammi «No», brevi composizioni sceniche che risalgono al mille e trecento, ove, accompagnati dal mollissimo flauto e dal tamburo, pochi personaggi, alcuni dei quali con una maschera di legno sul volto, alternavano il lieve canto, l'armonioso passo e la recitazione cadenzata, per evocare, con mesta serenità, immagini di pace religiosa o figure gravi di eroi, o per ripetere la brevità dei giorni che viviamo, con movimenti sì misurati e pausati da sembrare sonnolente interruzioni dell'immobilità.

Più evidenti mi sono sembrati, in certe saltazioni di ballerini mascherati con volti paffuti o con musi bianchi o neri dalle ciglia pelose e dalle barbette acute, i segni della comicità grottesca dei Kyogen, brevi farse che si rappresentavano tra un «No» e l'altro. La bellezza delle maschere giapponesi, la cui lucida fissità si anima di una buffissima vita per il proiettarsi indietro e in avanti del capo di chi le porta, e per il ritrarsi e allungarsi del collo, è celebre. Quelle di ieri sera, di cartone, erano però stampate su modelli classici, intagliati nel legno di paulonia e laccati. Il dramma Kabuki, al quale la Compagnia s'intitola, l'ho invece ritrovato, frammentario e interpretato con truccature che non avevano la potenza elaborata di quelle che gli attori giapponesi usano, soltanto in un paio di numeri del programma: in *Ahorn in autunno*, che non so che cosa sia, ma dove è apparso uno di quei personaggi che nel nostro vecchio teatro si chiamavano i «tiranni», e cioè i facitori di male, i malvagi persecutori dell'innocenza e della lealtà. Egli era riconoscibile dal mostruoso ciuffo di capelli che gli scendeva giù dalla nuca per più di un metro e che agitava intorno a sé, come una grossa coda, scagliandolo di là dalla fronte, facendolo ricadere sul viso, sbalzandolo indietro a percuotere le spalle. Vero è che questa figura potrebbe derivare, invece che dal Kabuki, dal «No». Un pezzo di dramma Kabuki è certo quello che s'intitola *I fratelli Soga*. È tratto da un famoso dramma, che, prima di essere Kabuki, era per marionette. Conviene dire che in Giappone il singolarissimo teatro per marionette è stato, per parecchi secoli, grandemente artistico; ed è forse il solo che vanti un repertorio suo proprio di commedie e tragedie talora stupende. Autore dei *Fratelli Soga* è il più grande drammaturgo giapponese, Chikamazu [sic], che viene chiamato lo Shakespeare nipponico. Il paragone è

troppo grande; ma Chikamazu è un ammirabile poeta: e la sua *Vendetta dei Soga* assurge a una terribilità affannosa. Si svolge al tempo dello shogun Yoritomo, e rappresenta le complesse e concitate vicende attraverso le quali due fratelli, Soga Sukenari e Soga Tokimune ammazzano Saketsune, gran personaggio della Corte e assassino del loro padre. Ci sono, in questa tragedia, scene di tumulto stupendo, un misto di feroce e di cavalleresco e di patetico che solo un'arte alta e matura può produrre. La scena rappresentata ieri sera mi pare l'ultima del quinto atto, quando uno dei due fratelli Soga è condannato al supplizio dello Shogun, con tali parole di lode che il morituro ne lagrima di gioia orgogliosa.

Di Kabuki, proprio niente altro in questa Compagnia che, del resto, è quasi tutta composta di donne, mentre, nel teatro Kabuki, le parti femminili sono, di solito, rappresentate da attori magistralmente addestrati a questa simulazione e chiamati «Onnagata». Curioso è il fatto che le origini di questo tipo di dramma si fanno, invece, risalire a una donna, O Kuni, che, danzatrice nel tempio shintoista di Izumo, andò a Kioto, vi sposò un soldato, Sansaburo, e cominciò a dare spettacoli rudemente drammatici, fatti di canto, danza e dizione, e accompagnati, non più dal sacro flauto, ma dalle strappate del shamisen, o liuto a tre corde. Dopo di lei, per qualche tempo, le prime Compagnie teatrali furono tutte di donne, etere per lo più; con un tale scandalo che la professione di attrice fu vietata.

Ieri sera, invece, ragazze, soprattutto ragazze. Lo spettacolo, in complesso, è sembrato quasi compiutamente di gheishe, che, in primavera di giovinezza, con amabile grazia vereconda, quasi con una specie di festosa infantilità, hanno intrecciato balletti, cantato cori, recitato scene in modulato falsetto, picchiate le rosee manine, agitato le lunghe maniche dalle tinte vivaci o dalle sfumature armoniose, e disegnato nell'aria, coi ventagli, linee, archi, volute lievi e balenanti, mentre l'uomo nero, ossia il servo di scena, vestito di color carbone e col viso velato, di cui il pubblico non deve tener conto, le aiutava a mutare il kimono, o a porsi una maschera mostruosa sui tratti minuti del viso sorridente. Con le loro voci fresche, tutte queste giapponesine e i loro compagni, raccolti, alla fine dello spettacolo, in gruppo variopinto, hanno cantato Giovinezza tra ripetute acclamazioni. Prima che la rappresentazione si iniziasse, nel teatro decorato da bandiere italiane e giapponesi, furono suonati l'inno del Dai Nippon, l'Inno Reale e l'Inno Fascista. Il successo è stato vivo: dopo certi numeri, i più caratteristicamente giapponesi, vivissimo. Stasera lo spettacolo si replica.

r.s.

In questo articolo così brillante e accurato, c'è un particolare per noi divertente: il critico sembra di aver visto in scena qualche uomo. Osserva infatti che la compagnia “è quasi tutta composta di donne”, “ragazze, soprattutto ragazze”, “tutte queste giapponesine e i loro compagni” (corsivi miei). Sappiamo che durante la storia del Takarazuka ci furono alcuni tentativi di introdurre attori nella compagnia, ma fallirono

sempre e non furono più ripetuti, ed è certo che i soli maschi presenti nella tournée europea erano i dirigenti e i tecnici. Nonostante la sua competenza e tutta la sua attenzione, quindi, anche il maggiore critico teatrale italiano fu tratto in inganno dalla rappresentazione della virilità messa in scena dalle *otokoyaku*.



Le Takarasienne a Milano

Simoni aveva cominciato a riferire dello spettacolo del Takarazuka il 27 novembre, riportando nella rubrica “Corriere dei teatri” un’informativa datata “Roma 26 novembre” che cominciava con queste righe:

Compiuto il suo giro in Germania ai primi di dicembre, la grande compagnia del teatro giapponese di Takarazuka inizierà un corso di rappresentazioni straordinarie nelle principali città d’Italia.

Di teatro giapponese, fino ad oggi, non si sono avuti nel nostro Paese che rarissimi e modesti saggi. Solo ai primi del ’900 venne in Italia un complesso non numeroso, ma di notevole rilievo, con una attrice di grandissima fama nell’Estremo Oriente, Sada Yacco, detta la Duse del teatro giapponese, e Sada Yacco riportò allora nei nostri teatri, come in quelli di altri Paesi d’Europa, un grande successo per quanto recitasse nella sua lingua.

Qualche anno addietro venne in Italia un’altra piccola compagnia giapponese, quella di Tokujiro Tsutsui, la quale suscitò anch’essa un vivo interesse. Il teatro giapponese, pur non essendo rimasto interamente estraneo allo spirito di rinnovamento che ha trasformato radicalmente nell’ultimo mezzo secolo il Giappone, si è mantenuto ligio in massima parte alle sue tradizioni sceniche.

In realtà, la compagnia Takarazuka non era la terza ma la quarta compagnia di teatro giapponese a presentarsi al pubblico italiano: tra la tournée di Kawakami Otojirō e Sadayakko (1902) e quella di Tsutsui Tokujirō (1930) era passata in Italia ben tre volte (1908, 1910 e 1913) la danzatrice Ōta Hisa, chiamata Hanako dalla sua straordinaria agente, impresaria e regista Loie Fuller, che scriveva per lei drammi non memorabili celandosi dietro il trasparente pseudonimo orientalista “Loi Fu”. Hanako era stata intervistata a Milano da Luigi Barzini e recensita (o meglio, stroncata) da Giovanni Pozza. Simoni invece aveva recensito sia gli spettacoli di Sadayakko (sulla rivista *Il Mondo artistico*) sia quelli di Tsutsui Tokujirō (nella sua rubrica del *Corriere della Sera*).

Ricostruendo la tournée del 1902 in una mia ricerca attualmente in corso di pubblicazione,²⁸ ho osservato che nella recensione su Sadayakko, scritta nel momento in cui era stato appena estromesso dalla redazione del *Tempo* e non era ancora entrato al *Corriere*, il giovane critico non si distaccava dalle opinioni correnti nel giornalismo italiano dell’epoca, spesso ottusamente razzista e colonialista e pochissimo o quasi per niente informato sul teatro giapponese, che veniva considerato espressione di un’arte ingenua e primitiva. Per lui “Sada Yacco e il suo compagno Kawakami, sono veramente interessanti: ma interessanti nello stesso grado e per la stessa ragione sono le danze dei

²⁸ COVITO Carmen, *Sadayakko, la Duse del Giappone*, Bologna, CLUEB, 2023.

cafri e dei cingalesi: stadi inferiori, movimenti ancora rozzi e governati da sole leggi ritmiche, dell'arte rappresentativa, che nasce così, procede così, finché in tempi più maturi e presso popoli più evoluti, attinge alle somme vette della bellezza". Il fondamento ed il fine di quest'arte "è la plastica, è il quadro: dove mancano l'una e l'altra, il teatro non esiste. Non è la passione che essi esprimono, ma l'atto: l'animo è ancora fuori della cerchia di questo teatro, o vi proietta solo un pallido riflesso".²⁹

Nel 1930, le osservazioni di Simoni sul teatro di Tsutsui Tokujirō furono di tutt'altro genere. Ora il critico del *Corriere della Sera* non solo era in grado di apprezzare una recitazione diversa da quella occidentale, ma conosceva la drammaturgia giapponese così bene da saper distinguere un dramma *kabuki* tradizionale da un'opera moderna appartenente al genere dello *shinkabuki*.

Negli anni trascorsi, era ovviamente cambiata la mentalità generale nei confronti del Giappone, assunto allo status di potenza mondiale dopo la vittoria nella guerra con la Russia del 1905, ma nel caso di Simoni era stato certamente fondamentale il viaggio in Giappone del 1912. I suoi reportage per il *Corriere della Sera*, raccolti nel 1920 nel volume *Vicino e lontano*, e poi nel 1942 ristampati nel volume *Cina e Giappone*,³⁰ ancora oggi si fanno apprezzare per la felicità stilistica e rivelano un notevole sforzo di approfondimento delle conoscenze sulla cultura giapponese, con i mezzi a sua disposizione in quel momento. Simoni aveva letto già allora il manuale di Nitobe Inazō *Bushido. The soul of Japan* (1899) che cita anche nella recensione del 1930 (e doveva averlo letto o direttamente in inglese oppure nella traduzione francese, perché quella italiana uscì solo nel 1917). Le teorie di Nitobe vengono utilizzate molto appropriatamente negli articoli in cui Simoni racconta un incontro con l'ormai vecchio ammiraglio Togo, tutto lo svolgimento dei funerali dell'imperatore Meiji e il suicidio del generale Nogi. Degli altri articoli sul Giappone, alcuni rivelano una disposizione mentale

²⁹ R. Simoni, "Sada Yacco e Otojiro Kawakami", *Il Mondo Artistico*, Milano, 1 Maggio 1902, Anno XXXVI, N. 20, p. 1.

³⁰ *Vicino e lontano* fu pubblicato dalla casa editrice Vitagliano con una deliziosa copertina orientalista di Renzo Ventura, pseudonimo di Lorenzo Contratti, un geniale disegnatore che pochi anni dopo sarebbe finito in manicomio per una crisi psicotica senza mai più uscirne. La copertina mostra due figurine ai lati di un panciuto vaso cinese, l'uomo vestito alla cinese in giallo e verde e la donna alla giapponese in un kimono rosa. Il libro conteneva anche articoli su viaggi in Spagna, in Grecia e negli Stati Uniti e un resoconto sulla caccia a una leonessa scappata in Brianza, tutti eliminati nella raccolta *Cina e Giappone*, pubblicata da ISPI (Istituto per gli Studi di Politica Internazionale) nel 1942. Questo volume raccoglieva in due sezioni, "Cina rivoluzionaria" e "Giappone imperiale", gli articoli usciti sul *Corriere della Sera* nel 1912 e altri due articoli successivi, tra cui "Teatro giapponese" apparso nel 1940 su *La Lettura*. Il volume contiene 11 illustrazioni in bianco e nero e 6 a colori di Ettore Cosomati e 3 stampe giapponesi riprodotte in tricromia.

ancora parzialmente influenzata dall'orientalismo alla Pierre Loti: l'estro narrativo di Simoni si dispiega ampiamente nella descrizione della vita in un elegante albergo in stile tradizionale dove l'ospite viene accudito e coccolato da sciami di ragazze simili a principesse, e qui le donne e l'oggettistica giapponese vengono descritte con un'identica mescolanza di ammirazione e condiscendenza. Ma, a differenza che in Loti, in Simoni non troviamo traccia di disprezzo razziale. C'è ironia ma anche un certo affetto nel suo profilo della “vera Madama Butterfly”, la cantante giapponese Hara Nobuko che frequentava allora i corsi di lirica tenuti a Tōkyō dal tenore italiano Adolfo Sarcoli. Non sappiamo se durante il soggiorno in Giappone il “redattore viaggiante” Simoni fosse mai andato a teatro: in questi articoli non ne parla. Possiamo però immaginarlo con una certa qual ragionevole sicurezza, dato che si fermò a lungo, da agosto a ottobre 1912. E si può certamente affermare che, come le esperienze del viaggio in Cina influenzarono a distanza di anni il libretto della *Turandot*, questo viaggio in Giappone lasciò in Simoni un segno duraturo, continuando a lavorare nella sua mente, spingendolo a documentarsi sempre meglio.

La recensione che firmò sul *Corriere della Sera* il 16 dicembre 1930, dopo la prima rappresentazione della compagnia di Tsutsui Tokujirō al Teatro Lirico di Milano, testimonia già una conoscenza approfondita del teatro giapponese. Tsutsui, che effettuò una lunga tournée in Europa con varie tappe in Italia (Milano, Torino, Firenze, Roma, Genova, San Remo e Trieste), presentava “tragedie, commedie, pantomime e danze dal repertorio *kabuki*”, ma non era in realtà un vero attore di *kabuki*: il suo teatro apparteneva al cosiddetto *minshū engeki*, o “teatro popolare”, che proponeva un *kabuki* semplificato e mescolato con le aspirazioni di rinnovamento dello *shinpa*. Tsutsui si era affermato in particolare nel sottogenere *kengeki*, che potremmo definire un teatro di cappa e spada (l'equivalente teatrale dei film *chanbara* con i loro sensazionali combattimenti di samurai). A differenza degli spettacoli di Hanako che si erano visti vent'anni prima, quelli di Tsutsui erano però messi in scena da attori professionisti ed erano veramente tratti dal repertorio tradizionale, con qualche adattamento al gusto occidentale e con qualche testo moderno. Nella sua recensione, Simoni riconosce la differenza tra i due drammi in programma: *Mitsuhide* (tratto dal *jidaimono* del 1799 *Ehon Taikōki*) è descritto correttamente come un dramma *kabuki* tradizionale e *Bushido* come un lavoro appartenente al tipo di rappresentazione moderna introdotto “una quarantina d'anni fa” da “un gruppo di artisti che volle rinnovare il *kabuki*”. Nel primo possiamo notare “nella loro integrità e originalità”, dice Simoni, “i caratteri che ritroveremo attenuati e come

levigati nel secondo”. E per introdurli bisognerebbe “anzitutto discorrere con qualche ampiezza del teatro giapponese, delle sue radici, dei suoi sviluppi”, perché:

c'è, in esso, qualche cosa di essenziale che sfugge alla nostra comprensione: il mistero, la dolcezza, la gravità, la fierezza dell'anima nipponica, ben celata sotto l'impassibilità del viso, una poesia, che oltre che dai ritmi delicati e dalle complicatissime musiche, viene dalla tradizione mitologica, religiosa, familiare, nazionale, e che si traduce in gesti che hanno un valore commemorativo o descrittivo o rituale.

Per parlare all'ingrosso, dirò che il primo nucleo teatrale è il «No», [...]

Ma, derivando qualche elemento dal «No», due forme quasi contemporanee di teatro popolare si svolsero: il dramma per marionette, e quello detto *kabuki*. Il dramma per marionette ebbe di gran lunga maggiore importanza letteraria. In esso brillò il genio dei più alti poeti drammatici del Giappone. Basta ricordare Chikamatzu Monzaemon, che vien chiamato lo Shakespeare nipponico [...]

Dopo aver dottamente riassunto le caratteristiche basilari del *nō* (con un accenno anche al *kyōgen*) e di *jōruri* e *kabuki*, il recensore procede a raccontare le trame dei due drammi e sottolinea la prevalenza degli attori sul testo nel *kabuki*:

Il dramma è conciso. Non si svolge. Ci presenta i suoi episodi risolutivi. Ma questo non ha importanza. Importanza ha il gesticolare espressivo degli attori nello «stile rude» che il primo Danjuro, dei nove che furono onore della scena giapponese, inventò [...] I gesti erano caricati, folgoranti, di una intensità surrealistica e grottesca. L'esagerazione è il carattere del dramma *kabuki*. Dicono che, a quella delle contorsioni, alle quali succedono brevi statiche piene di sospeso e compresso dinamismo, si associ anche l'iperbole del linguaggio. Ma che gagliarda potenza di ritmici movimenti! [...]

Attori magnifici; mimi e ballerini insieme, per i quali recitare è superare le proporzioni del reale, raggiungere sempre, appena è possibile, il *climax*.³¹

C'è una differenza di stratosferiche proporzioni tra la perplessità del giovane Simoni davanti a quello che nel 1902 gli appariva come uno stadio inferiore dell'arte rappresentativa, e questa consapevole, matura ammirazione dello stile *aragoto*.

Abbiamo poi un indizio che ci fa sospettare addirittura un contatto personale di Simoni con il mondo degli attori giapponesi: nel 1934 il suo collega Cesco Tomaselli, altro celebre inviato del *Corriere della Sera*, intervistò Ichikawa Sanshō V nel suo camerino al Kabukiza e racconta che l'attore gli disse “La prego di portar questo a Renato Simoni”,

³¹ Renato Simoni, “La Compagnia giapponese al Lirico”, *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1930, p. 5.

dandogli “una specie di fazzoletto, di forma rettangolare, dove sono impresse le impronte della sua truccatura facciale”.³² Si trattava cioè di un *oshiguma*, impressione del trucco *kumadori* di un attore, sigillata e firmata, che l’attore stesso regala, o più spesso la compagnia vende come prezioso *souvenir* di uno spettacolo. In quel caso lo spettacolo era *Oshimodoshi* (L’uccisore di demoni), uno dei *Kabuki Jūhachiban* (Le 18 migliori opere *kabuki*) appartenenti al ramo Naritaya della famiglia Ichikawa. Sanshō V aveva assunto questo nome nel 1917, dopo una lunga fase di apprendistato cominciata molto tardi per il mondo del *kabuki*: figlio di un banchiere, nel 1901 aveva sposato la figlia maggiore del grande Danjūrō IX, che non aveva eredi maschi, ed era stato adottato tra gli Ichikawa (Tomaselli gli attribuisce già il nome di Danjūrō X, che in realtà gli fu riconosciuto solo come nome postumo nel 1962, perché non era abbastanza bravo da meritarselo in vita). Nel 1912, quando Simoni era in Giappone, questo attore sosteneva ancora ruoli modesti e, per non gettare discredito sulla famiglia artistica Ichikawa in caso di cattiva recitazione, utilizzava il proprio nome di nascita, Horikoshi Fukusaburō. È possibile che Simoni lo avesse incontrato allora? O si conobbero forse più tardi attraverso qualche amico comune, giapponese o italiano? Negli anni Venti e Trenta gli studi di cultura giapponese in Italia avevano avuto un forte impulso in seguito agli sviluppi dei rapporti politico-diplomatici, e anche a fatti di cronaca eclatanti come la trasvolata Roma-Tōkyō sognata da D’Annunzio e realizzata invece dai piloti Ferrarin e Masiero nel 1920. Erano all’opera docenti-traduttori come Shimoï Harukichi con la sua rivista *Sakurà* pubblicata dall’Istituto Orientale di Napoli o come Bartolomeo Balbi (autore anche di romanzi pseudo-giapponesi in collaborazione con la scrittrice Attilia Prina Pozzi, con lui celata sotto lo pseudonimo “Tsubaki Myū”).³³ Nel 1933 fu fondato l’Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (Is.M.E.O.) che cominciò subito a stampare proprie pubblicazioni. La casa editrice Laterza proseguiva intanto con l’edizione delle opere di Lafcadio Hearn, iniziata già nel 1907, per poi pubblicare nel 1938 la storica traduzione di Mario Marega *Ko Gi Ki: Vecchie-cose-scritte. Libro base dello shintoismo giapponese*. In questo quadro, anche le informazioni sul teatro giapponese erano progressivamente diventate sempre più abbondanti e precise, come si può constatare dallo stesso articolo di Tomaselli, che

³² Cesco Tomaselli, “Attori e palcoscenici giapponesi”, *Corriere della Sera*, 11 settembre 1934, p. 3.

³³ Shimoï aveva tradotto tra l’altro alcuni testi di *kyōgen*: SHIMOÏ Harukichi, VINGIANI Rodolfo, MACIARIELLO Nicola, *Kyōgen: 15 antiche farse giapponesi*, Napoli, Sakurà, 1920. Altri *kyōgen* e alcuni *nō* furono tradotti da Piero Grosso all’inizio degli anni Trenta: *Nō e Kiōghenn. Drammi mistici e farse del Giappone classico*, introduzione e traduzione di Piero Grosso, Lanciano, Carabba Editore, 1931.

descrive una rappresentazione di *Kanjinchō* al Kabukiza raccontandone correttamente la derivazione dal teatro *nō*.

La ricchezza della documentazione sulla quale Renato Simoni poteva contare quando scrisse la recensione sullo spettacolo del Takarazuka e la natura non effimera del suo interesse per il teatro giapponese diventano più evidenti se consideriamo la cerchia di amici e collaboratori di cui si circondava all'epoca. Nell'estate dell'anno successivo, il 1939, ebbe come aiuto-registi nei suoi allestimenti goldoniani per la Biennale di Venezia Enrico Fulchignoni e Corrado Pavolini, cioè tutti e due gli uomini che nel teatro italiano dell'epoca si interessarono alla drammaturgia giapponese.

Corrado Pavolini nel marzo dello stesso 1939 aveva messo in scena al Teatro delle Arti di Roma uno spettacolo composto da un dramma *nō*, un *jōruri* e un *kyōgen*, facendoli recitare da attori italiani senza alcun tentativo di riprodurre le tecniche recitative giapponesi (di cui in realtà nessuno di loro aveva la minima idea: i primi attori di *nō* arrivarono in Italia nel 1954). I testi, che Pavolini pubblicò nel 1941 sotto il titolo *Teatro classico giapponese*, erano stati da lui stesso “ritradotti da lingue europee e adattati alle nostre particolari esigenze teatrali senza uno scrupolo al mondo” (il suo *kyōgen* era un assemblaggio di tre o quattro testi diversi). L'intento, per spiegarlo con le parole usate dal *Giornale d'Italia* nella recensione dello spettacolo, era quello di “mostrare il contenuto universale di codesta poesia drammatica, prescindendo, per ovvie ragioni di opportunità artistica, da ogni interpretazione letterale di quelle commedie, da ogni decorazione esteriore, da ogni elemento troppo particolare della recitazione e della mimica giapponese, che avrebbe disperso il gusto dello spettatore in aspetti solo esteriori e caratteristici, facendogli perdere di vista il linguaggio universale del teatro giapponese”.³⁴

Enrico Fulchignoni nel 1942 sarebbe stato il regista di una rappresentazione allestita al Teatro dell'Università di Roma dal giovane italianista giapponese Nogami Sōichi e ne avrebbe pubblicato i testi nel volumetto *Teatro giapponese. Sette Nō*. Anche nel caso di

³⁴ PAVOLINI Corrado (a cura di), *Teatro giapponese classico*, Roma, Edizioni Roma, a. XIX [1941]. Articolo “Al Teatro delle Arti. Teatro giapponese”, *Il Giornale d'Italia*, 22 marzo 1939, p. 5. I tre lavori presentati nel 1939 e raccolti nel libro erano intitolati *Il tamburo di panno* (definito “Nō di Seami Motokijo”), *Nel quartiere dei piaceri* (definito “Joruri di Cikamatsu”) e *Mattinata a Kurosawa* (assemblaggio di vari *kyōgen*). Al libro era premessa un'interessante *Avvertenza* in cui Pavolini raccontava la genesi del suo interesse per il teatro giapponese. Sui lavori di Fulchignoni e Pavolini vedi RUPERTI Bonaventura, “La letteratura teatrale giapponese in Italia ovvero Il teatro giapponese in Italia e il teatro italiano in Giappone”, in *Italia Giappone – 450 anni*, a cura di TAMBURELLO Adolfo, Roma-Napoli, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente – Università degli studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, vol. II, pp. 573-586. Per lo sviluppo degli studi giapponesi in Italia vedi ad esempio BEVIGLIA Rosaria, “La Letteratura Giapponese in Italia. Parte I: 1871-1950”, *Il Giappone*, vol. 6, 1966, pp. 7-26.

questa rappresentazione non si cercò di ricreare né i costumi e le maschere né le tecniche recitative del *nō*, ma solo di porre all'attenzione degli spettatori i valori del testo poetico.³⁵

Nel 1940, sul numero di settembre del mensile *La Lettura del Corriere della Sera* era uscito intanto un lungo articolo di Renato Simoni intitolato *Teatro giapponese. Nō – Joruri – Kabuki*. Occupa ben otto pagine ed è illustrato con numerose immagini a colori, dichiarate esplicitamente come “illustrazioni di Yoshimune Arai, dall'edizione di *Terakoya* pubblicata, nel 1900, dall'editore Hasegarva [sic per Hasegawa] di Tokyo”. Simoni era da quell'anno ufficialmente direttore della rivista, che aveva già diretto officiosamente per molti anni dopo la morte di Giuseppe Giacosa nel 1906, e possiamo quindi attribuirgli anche la scelta delle immagini. Includerò poi l'articolo nella sua raccolta *Cina e Giappone* del 1942.

Il teatro giapponese sta, dicono, assimilando elementi occidentali: non so fino a qual punto. Dovrà, in ogni modo, passare molto tempo prima che la sua intima forza e la sua colorita ricchezza si snaturino o si guastino; anche perché, delle tre forme che esso ha assunto nei secoli, non successive, anzi per lungo tempo coesistenti – il dramma *Nō*, il dramma per marionette o *Joruri*, e il dramma popolare o *Kabuki* – la prima non vive che per austere e squisite evocazioni dall'antico repertorio, la seconda, che diede al Giappone la più bella letteratura drammatica e i capolavori di Chikamatsu Monzaemon, lo Shakespeare nipponico, come lo chiamano laggiù, va smorendo in un ultimo teatrino di Osaka, e il superstite e vigoreggiante *Kabuki* ha tratto e trae dal *Nō* e dal *Joruri* non solo motivi e soggetti e, direi quasi, spiriti e profumi, ma anche particolarissime tecniche della rappresentazione che hanno le più vive radici nell'etica e nell'estetica nazionale.

Dopo questo inizio, l'articolo si diffonde nella trattazione dettagliata di vari esempi di drammi giapponesi delle tre forme menzionate, cominciando con la storia di Kumagai e Atsumori, che Simoni scrive di aver tratto dal libro di Nitobe. Altri esempi vengono tratti dal volume di Zoë Kincaid *Kabuki: the Popular Stage of Japan*, pubblicato nel 1925 e mai tradotto in italiano. Simoni racconta anche tutta la leggenda di Ame-no-Uzume che con la sua danza orgiastica attira la dea Amaterasu fuori dalla grotta in cui si è rinchiusa

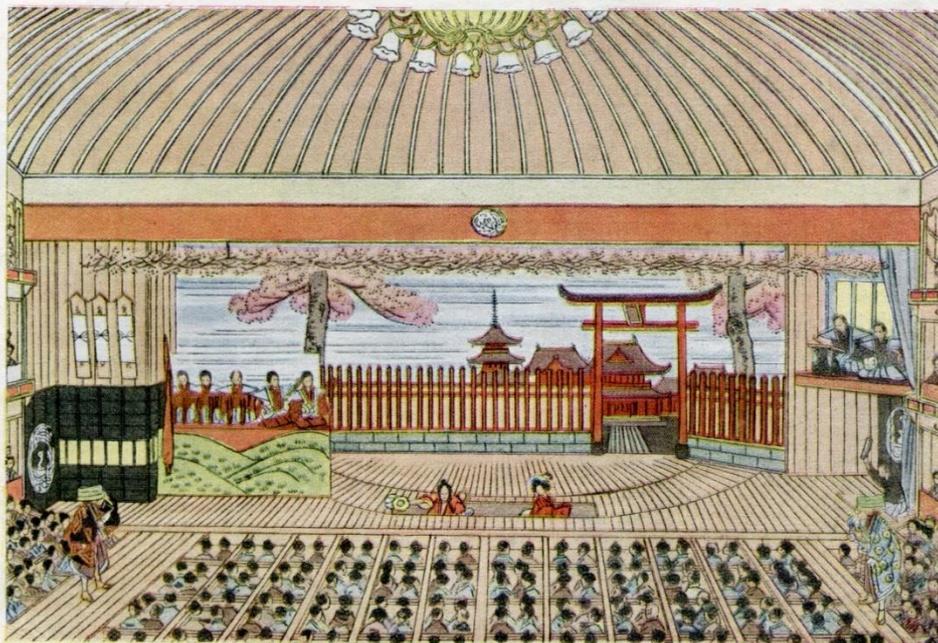
³⁵ FULCHIGNONI Enrico (a cura di), *Teatro giapponese. Sette Nō*, Roma, Edizioni Teatro dell'Università, 1942. Nogami Sōichi (1910-2001) si era laureato in linguistica presso l'Università imperiale di Tōkyō nel 1934 e nel 1938 conseguì la laurea in lettere a Roma, per diventare poi un illustre dantista, titolare della cattedra di letteratura italiana all'università di Kyōto (Fosco Maraini lavorò con lui come lettore). Era figlio di un grande esperto di teatro *nō*, Nogami Toyochirō (1883-1950), del quale fu pubblicato in italiano il testo di una conferenza tenuta nel maggio 1939 all'Is.M.E.O. di Roma: NOGAMI Toyochiro, *Il dramma noh*, Roma, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1940. Fulchignoni riprese lo spettacolo nel dopoguerra, rappresentandolo nel 1961 al Teatro del Convegno di Milano. Cfr: BEONIO BROCCIERI Paolo, “Il teatro giapponese e la cultura italiana”, *Il Giappone*, vol. 3, 1963, pp. 141-145.

privando il mondo della luce del sole, leggenda che viene considerata l'origine mitica del teatro giapponese.³⁶ Per il *nō*, cita Fenollosa che “l’ha paragonato alla tragedia greca perché è interamente cantato”. Segue una seria trattazione del teatro per marionette *jōruri*, poi Simoni torna al *kabuki* per chiudere narrando la vicenda della scena *Terakoya* (che attinge da Kinkaid e non dalla vecchia traduzione in francese di Florenz).

Pur menzionando l'esistenza di “particolarissime tecniche della rappresentazione”, in questo articolo Simoni non se ne cura più di tanto, concentrandosi sulla drammaturgia. La recensione del 1938 allo spettacolo del Takarazuka è, sotto questo aspetto, molto più ricca: in apparenza leggera e sorridente, ci parla di un'attenzione del critico Simoni a tutti gli elementi della messinscena. Nella recensione del 1930 allo spettacolo di Tsutsui aveva notato che la scenografia era “troppo realistica” ma che poi “una tela bianca, tesa da una quinta all'altra, e ornata di crisantemi azzurri, ci riportò alla vera decorazione teatrale dell'antico *Kabuki*”, che secondo lui doveva essere astratta in modo da poter “rappresentare l'accampamento, il villaggio, la casa, quello che si vuole”. Nell'articolo del 1938 nota le maschere di cartone utilizzate “in certe saltazioni di ballerini mascherati con volti paffuti o con musi bianchi o neri dalle ciglia pelose e dalle barbette acute”, e le truccature “che non avevano la potenza elaborata di quelle che gli attori giapponesi usano, soltanto in un paio di numeri del programma”.

A differenza di Eugenio Giovannetti, Simoni non riconosce *Momijigari* nel cosiddetto “*Ahorn in autunno*” ed è singolare il suo equivoco sulla figura del demone, che interpreta come un malvagio generico, paragonandolo al ruolo del “tiranno” nel sistema del teatro all'antica italiana. Però il sospetto di una derivazione dal *nō* è un'intuizione precisa, la narrazione del dramma dei fratelli Soga è corretta (con perdonabili errori di trascrizione nei nomi di Chikamatsu e di Suketsune), le note di storia del teatro giapponese sono puntuali. Simoni non si lascia ingannare dalla propaganda e identifica immediatamente la natura di “luccicante modernità” del teatro Takarazuka e l'evidente “imitazione occidentale” nelle coreografie.

³⁶ Il famoso racconto si trova nel primo libro del *Kojiki*, ma la fonte di Simoni non è la traduzione di Marega, che usa traslitterazioni diverse dei nomi. Potrebbe averlo letto nelle sue fonti in inglese, o forse nel volume dello studioso di religioni comparate Raffaele Pettazzoni *La mitologia giapponese secondo il libro del Kojiki*, Bologna, Zanichelli, 1929.



IL PALCOSCENICO D'UN TEATRO KABUKI

TEATRO GIAPPONESE

NÔ - JORURI - KABUKI



IL SAMISEN

Il teatro giapponese sta, dicono, assimilando elementi occidentali; non so fino a qual punto. Dovrà, in ogni modo, passare molto tempo prima che la sua intima forza e la sua colorita ricchezza si snaturino o guastino; anche perchè, delle tre forme che esso ha assunto nei secoli, non successive, anzi per lungo tempo coesistenti — il dramma *Nô*, il dramma per marionette o *Joruri*, e il dramma popolare o *Kabuki* — la prima non vive che per austere e squisite evocazioni dell'antico repertorio, la seconda, che diede al Giappone la più bella letteratura drammatica e i capolavori di Chikamasu Monzaemon, lo Shakespeare nipponico, come lo chiamano laggiù, va smorendo in un ultimo teatrino di Osaka, e il superstite e vigoreggiante *Kabuki* ha tratto e trae dal *Nô* e dal *Joruri* non solo motivi e soggetti e, direi quasi, spiriti e profumi, ma anche particolarissime tecniche della rappresentazione che hanno le più vive radici nell'etica e nell'estetica nazionale.

Perchè il dramma giapponese s'allontani dal mondo delicato e tremendo e magico che esso interpreta per allusioni e simboli e allegorie e per realtà di potente risalto, ritmate dai bombi e dalle accentuazioni del tamburo e del silofono o dalle vibrazioni

del samisen, chitarra a tre corde, o dal gemito solitario del flauto, occorre che nel cuore e nella mente di quel popolo tramonti non tanto la metafisica buddistica, quanto il buddismo introdotto nella terra fiorita di Yamato dai preti cinesi della setta Zen, che insegna a confidare nel destino con calma dignitosa, a rimanere impassibili tra i pericoli e le sciagure e forti e fieri tra i tormenti, a disdegnar serenamente la vita, a serenamente andar incontro alla morte; e il shintoismo cessi d'esser la religione predominante del Giappone; il shintoismo, ossia la *Via degli Iddii*, che venera la divina misteriosa e raggiante Natura e i nobili Spiriti delle opere, dei Giorni e delle Arti e gli Antenati e gli Eroi; e Bushido, che è la sintesi della morale cavalleresca, d'origine feudale, ma tuttavia presente e calda e severa e scrupolosa nell'obbedienza e nell'abnegazione d'ogni soldato del Mikado, non regga e non illumini più le coscienze, che, secondo la dottrina del sinico Ming, sono infallibili; Bushido, che è la virtù e la pratica dei cavalieri combattenti, senza macchia e senza paura; Bushido che, come il shintoismo, comanda la devozione al capo e al padrone, la *pietas* filiale, la fedeltà delle spose, e il dovere di dare la vita per una causa giusta, e, come il Buddismo, predica la benignità e la misericordia.

Ma anche la misericordia del vero bushi ha da essere alta pura e vigorosa, non una debole e flebile sentimentalità. Nella terribile battaglia di Sumano Ura (1184) un guerriero di possente corporatura aveva abbrancato un nemico e lo stringeva duramente tra le braccia e gli chiedeva urlando il nome, perchè una

Renato Simoni morì il 5 luglio 1952. Nel suo ultimo lavoro, la storia del Teatro Manzoni di Milano, elencò tutte le compagnie che si erano esibite in quel tempio della prosa, completamente distrutto dai bombardamenti dell'agosto 1943 e mai più ricostruito. Alla compagnia Takarazuka riservò poche parole e un errore: "Il giorno 8 dicembre la Compagnia Palmer-Stival cede il teatro alla Compagnia Giapponese Takarazuka, che dà due rappresentazioni". La memoria della terza recita era andata persa, un dettaglio ormai insignificante.

Due anni dopo, nell'ottobre del 1954, arrivavano a Roma 16 ragazze del Takarazuka con la star della *Hanagumi* Yachigusa Kaoru (1931-2019). Dovevano girare un film in coproduzione tra la casa cinematografica Tōhō di Kobayashi Ichizō, la Rizzoli Film e la Produzioni Gallone. Il regista Carmine Gallone (1885-1973) era stato l'inventore di un genere fortunatissimo, il melodramma cinematografico, e l'idea di girare una *Madama Butterfly* "autenticamente giapponese" metteva assieme l'onda lunga del neorealismo italiano e l'interesse della Tōhō per il mercato internazionale che si era aperto ai giapponesi in seguito al trionfo di *Rashōmon* (della casa rivale Daiei) alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1951. Kobayashi e il Takarazuka avevano già familiarità con l'opera di Puccini, che nel 1931 era stata messa in scena come musical con il titolo *Shukusatsu Chōchōsan* (Madama Butterfly in sintesi) su libretto di Tsubouchi Shikō.³⁷ Mentre produceva capolavori immortali come *I sette samurai* di Kurosawa e il primo film della trilogia di Inagaki Hiroshi sull'eroe Miyamoto Musashi conosciuta in occidente come *Samurai*, la Tōhō inviò a Cinecittà un folto gruppo di scenografi, costumisti, parrucchieri e truccatori per allestire il set di Carmine Gallone con materiali giapponesi. Due produttori incaricati, Mori Iwao che avrebbe lavorato anche alla sceneggiatura, e Kawakita Nagamasa che era stato l'ideatore del progetto, sorvegliarono attentamente la verosimiglianza dell'allestimento (senza per questo sfuggire all'inevitabile trappola dell'auto-orientalismo). Il risultato non fu un capolavoro. In Italia ebbe molto successo, in Giappone destò qualche perplessità (i giapponesi trovarono strano che la protagonista parlasse in italiano). Yachigusa Kaoru avrebbe continuato a far parte del Takarazuka ancora per qualche anno, ma stava già interpretando ruoli importanti nel cinema e sarebbe diventata una diva dalla lunga carriera. Uno dei preziosi cinegiornali dell'Istituto Luce ce

³⁷ Esiste una traduzione in inglese del libretto: "The Takarazuka Concise Madame Butterfly, Translated by Kyoko Selden and Lili Selden, Introduced by Arthur Groos", *The Asia Pacific Journal*, Vol. 14, Issue 14, n. 7, July 15, 2016, <https://apjif.org/2016/14/Selden-4.html>

la mostra intenta a provare con serietà le arie di Butterfly, anche se nel film tutti gli attori sarebbero stati doppiati da cantanti d'opera italiani (non fu fatta eccezione per l'interprete della cameriera Suzuki, Tanaka Michiko, che era una cantante).³⁸ Questa volta niente *otokoyaku*: accanto al Pinkerton del tenore Nicola Filacuridi, agirono nei ruoli di Yamadori, Goro e lo zio bonzo attori giapponesi di saldo genere maschile. Alle Takarasienne non rimase che il compito di apparire leggiadre e deliziosamente stereotipate nelle danze da geisha che introducono il film e nell'apparizione collettiva come rosaceo sciame di fanciulle con gli inevitabili ombrellini, ciliegi in fiore e lunghe maniche svolazzanti: icone femminili in Technicolor non diverse da quelle che avevano danzato sulle scene italiane di prima della guerra "con amabile grazia vereconda, quasi con una specie di festosa infantilità".



³⁸ Il film, intitolato in giapponese *Chōchō Fujin* (Madama Butterfly) fu girato a Cinecittà da ottobre a dicembre 1954 e rilasciato il 3 giugno 1955. In Technicolor, durava 115 minuti. Il cast completo è riportato in GALBRAITH Stuart IV, *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*, Lanham, Md, Scarecrow Press, 2008. Vedi anche ANDERSON Joseph L., RICHIE Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, New York, Grove Press, 1960 [1° ed. 1959], p. 247. Il cinegiornale è "Nel mondo del cinema", *La settimana Incom* 01156 del 13/10/1954, durata 00:01:00, b/n, sonoro, Archivio Storico Luce, <https://youtu.be/heqvfMzkBnA>

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

GJATA Adela, *Il grande eclettico: Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze University Press, 2015

ISAKA Maki, *Onnagata. A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*, Seattle and London, University of Washington Press, 2016

Kageki, n. 227, febbraio 1939

KANO Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theatre, Gender and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001

MEZZANOTTE Paolo, SIMONI Renato, CALZINI Raffaele, *Cronache di un grande teatro. Il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca Nazionale del Lavoro, 1953, p. 476

NAKAMURA Karen - MATSUO Hisako, "Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture", in ROBERSON James E. - SUZUKI Nobue, *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the Salaryman Doxa*, London, Routledge, 2002, pp. 128-163

PARK Sang Mi, "The Takarazuka Girls' Revue in the West: public-private relations in the cultural diplomacy of wartime Japan", *International Journal of Cultural Policy*, vol. 17, n. 1, gennaio 2011, pp. 18-38, DOI: 10.1080/10286630903456869

—, "Staging Japan: The Takarazuka Revue and Cultural Nationalism in the 1950s–60s", *Asian Studies Review*, vol. 39, n. 3, 2015, pp. 357-374, DOI: 10.1080/10357823.2015.1053430

PARKER Helen, "The Men of our Dreams: The Role of the Otokoyaku in the Takarazuka Revue Company's 'Fantasy Adventure'", in SCHOLZ-CIONCA Stanca and LEITER Samuel L., *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 241-254

ROBERTSON Jennifer, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley- Los Angeles - London, University of California Press, 1998

SIMONI Renato, *Vicino e lontano*, Milano, Vitagliano editore, 1920
—, *Cina e Giappone*, Milano, ISPI (Istituto per gli studi di politica internazionale), 1942

STICKLAND Leonie Rae, *Gender Gymnastics: Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*, PhD thesis, Perth, Murdoch University, 2004 (poi pubblicata da Trans Pacific Press, 2008)

URI: <http://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/349>

YAMANASHI Makiko, *A History of the Takarazuka Revue since 1914*, Leiden - Boston, Global Oriental, 2012

堅
忍
持
久

劇 歌

長
期
建
設

號七十二百二第

月二年四十和昭



——女 乙 津 天・てにノラミ——

伊太利通信

ナポリ 16日午後零時三十分着。
直ちに Hotel Londra に入りて
貴食、午後2時30分生徒は市内見物
に向ふ。
道具方一同劇場にて準備、午後9
時30分、伊太利皇宮行進曲により、
皇太子殿下並びに妃殿下、各皇族
臨のものと開演。舞臺の執演にたへ
ず拍手を送られて最後まで細聲にな
り、11時15分再び行進曲により細か
へりあそばされた。
昨ローマにてはムツソリーニ、そ
して今ナポリに殿下をお迎へして、
伊太利公演の華をかざつて、芽出度
く伊太利旅行を無事に了へた。
17日はボンベイへ雨のドライブ。
18日ローマにて陸海軍の御招待をう
けた後一路ドイツへ引返へす、をし
て月末まで休養、29日 Dortmund を
皮切りに、各地を廻つて、パリを經
てマルセイユから歸國の豫定なり。
ナポリにて 12月17日午後

東 郷 靜 男

Letteratura e teatro delle ombre a Giava

Bruno Gentili

Il teatro delle ombre ha costituito per molti secoli una delle espressioni più alte della cultura giavanese, diventandone elemento portante con un valore fortemente identitario. Questo particolare tipo di espressione artistica si è sviluppato con continuità e vivacità nel corso di oltre un millennio, durante il quale ha coagulato attorno a sé diverse tradizioni culturali e differenti visioni religiose, diventando un importante filo conduttore del patrimonio culturale di Giava.

Questa forma di teatro ha infatti attraversato la storia senza mai perdere la sua primaria funzione sociale, culturale e identitaria, arricchendosi ad ogni passaggio tra i diversi periodi storici di contributi sempre nuovi, accolti ed integrati ogni volta senza mai rinnegare e snaturare le esperienze precedenti. Ha svolto quindi una preziosa funzione di accumulo e trasmissione di diverse esperienze culturali e spirituali, elaborate attorno al complesso tema del rapporto tra il mondo degli uomini e quello degli dei, tra la sfera del mondo tangibile e quella del mito e del divino.

Il teatro delle ombre ha giocato un ruolo fondamentale in un continuo fecondo rapporto di scambio tra la letteratura e la scena, che si sono alimentate a vicenda seguendo una dinamica vivace e innovativa, pur operando all'interno di alcune grandi linee guida che hanno ispirato tutta la storia letteraria e teatrale di Giava. È diventato quindi durante i secoli sia motivo ispiratore, sia fruitore fondamentale della produzione letteraria giavanese nei suoi diversi periodi storici, caratterizzati prima dalla lunga esperienza pre-induista e induista, poi dall'arrivo e dal laborioso consolidamento della nuova fede islamica.

Diventa quindi necessario gettare uno sguardo sulla storia letteraria di Giava per poter disporre delle basi culturali necessarie per una più consapevole comprensione di questa speciale e irripetibile forma di espressione teatrale.

La letteratura giavanese

La letteratura indonesiana classica, la giavanese in particolare, è stata una delle espressioni letterarie del Sud Est asiatico che si è sviluppata per molti secoli basandosi più sulla continuità e l'integrazione che sull'elisione e la soppressione delle diverse culture che si sono avvicinate nel tempo. Si è strutturata infatti operando sulla complessa stratificazione spirituale che fu costituita prima dalla civiltà pre-induista e induista, poi da quella islamica nelle sue diverse espressioni. Il suo sviluppo, abbastanza graduale e quasi mai animato da forti rivalità, è avvenuto nel corso dei secoli attraverso un processo di lenta osmosi che ha visto le tradizioni, le storie, i miti e le leggende delle culture precedenti integrati almeno in parte tra i valori fondanti delle nuove culture vincenti, un passaggio in cui nulla è stato radicalmente distrutto e nulla totalmente innovato.

Solo in tempi più recenti, dal XIX secolo in poi, è intervenuta ed è diventata sempre più percepibile e diffusa nella società giavanese la presenza della cultura europea.

Una notevole influenza nel percorso di sviluppo di questa letteratura è derivata anche dalla coesistenza e dall'impiego continuativo di diverse lingue parlate e scritte nelle numerose realtà etniche e culturali che hanno da sempre caratterizzato l'intero arcipelago indonesiano.

L'attuale lingua utilizzata, il "Bahasa Indonesia", non è invece frutto storico della evoluzione e interazione delle lingue antiche più usate, ma è di fatto una particolare versione della moderna lingua malese, in parte modificata e adottata come attuale lingua nazionale, usata anche politicamente dalla metà del '900 come uno dei principali elementi identitari e unificanti del paese.

Scegliamo qui di focalizzare l'attenzione sull'esperienza giavanese, sia perché la si può considerare la più antica e ricca, sia perché è stata espressione della maggiore comunità dell'area indonesiana.

La lingua classica giavanese

È importante evidenziare che la lingua classica giavanese ha svolto un ruolo insostituibile e fondamentale nella creazione e sviluppo di questa plurisecolare letteratura. Questa lingua si è formata attraverso un lungo e articolato processo di integrazione di elementi importanti: di derivazione indiana, sia linguistici, come il sanscrito, sia culturali

e religiosi, come il brahmanesimo e il buddhismo; di derivazione islamica, come le lingue e le culture araba e persiana, giunte a Giava attraverso una lunga serie di mediazioni nel corso dell'avanzata dell'Islam da Ovest verso Est.

La lingua giavanese è di fatto la più antica di tutto l'arcipelago ed ha lasciato tracce permanenti negli idiomi di diverse aree confinanti. Fu anche la prima lingua a produrre testi scritti, grazie all'adattamento del sistema di scrittura proveniente dall'India meridionale.

La sua ricchezza semantica e sintattica ha fatto del giavanese classico una lingua "nobile", dotata di mezzi espressivi estremamente raffinati e diversificati, che hanno costituito il substrato necessario per la produzione di un vasto e ricchissimo patrimonio letterario.

Al momento della sua maggiore evoluzione e influenza in tutta l'area, questa lingua era arrivata ad essere tanto sofisticata e complessa che nei dialoghi e negli scritti erano utilizzati differenti registri linguistici di cortesia, determinati dallo status dei personaggi, dal contesto in cui si sviluppava il discorso e da altre variabili in gioco.

I registri più elevati erano riservati alle persone di rango sociale più alto e, in letteratura, agli dei e alle creature mitiche. Queste figure si esprimevano usando sempre il giavanese "alto" (*krama*), mentre al polo opposto le persone con ruoli più popolari o ritenuti più volgari potevano usare esclusivamente il giavanese "basso" (*ngoko*).

Inoltre nella comunicazione che vedeva coinvolte figure con ruoli sociali differenti intervenivano altre variabili legate al mutare dei contesti, per cui il linguaggio doveva essere modulato in funzione del ruolo sociale e livello culturale di chi parlava e di chi ascoltava; del contesto nel quale si collocava e si svolgeva il discorso; dell'argomento o persona che erano oggetto della conversazione. La conoscenza approfondita del giavanese classico era indispensabile per poter comporre opere letterarie, poetiche e teatrali, adeguate ad essere prima accettate, apprezzate e usate nelle corti principesche, in seguito, diffuse ai livelli intermedi della società.

In particolare, i letterati che componevano i poemi destinati al teatro delle ombre di corte, quindi a un'ampia seppur selettiva diffusione, dovevano dimostrare la loro adeguatezza linguistica, oltre ad una piena padronanza di tutte le variabili evocate nelle rappresentazioni.

L'uso di un livello inadeguato della lingua era ritenuto da tutti, in particolare negli ambienti delle corti, come molto sconveniente, indice certo di ignoranza e di grossolanità della propria formazione.

Questo tipo di lingua, così elitaria ed usata per secoli come una sorta di compiaciuta ritualità sociale e relazionale, poteva essere adatta ad una società piuttosto statica, dove i ruoli sociali erano da tempo predefiniti, dove ciascuna persona sapeva collocarsi facilmente al suo posto nella complessa gerarchia sociale e culturale. Alla fine del XIX e ancor più dagli inizi del XX secolo, in una società più moderna e dinamica, la vecchia lingua rivelò presto i suoi limiti di flessibilità e di adeguatezza alle nuove esigenze; si evidenziò così la necessità di crearne una nuova, più snella, semplice e adattabile, la lingua Bahasa Indonesia, perdendo l'infinita e raffinata varietà di sfumature sintattiche e lessicali consentite dalla lingua classica.

La produzione letteraria

Seguendo la tradizione letteraria indiana, i testi giavanesi, soprattutto quelli più antichi, non sempre sono facilmente ascrivibili ad autori ben identificabili. Nel corso delle diverse dinastie regnanti e delle suddivisioni in regni e principati, le numerose corti fecero a gara ad ospitare sapienti, letterati e poeti di diversa provenienza, ai quali commissionarono numerose opere, molto differenziate tra loro, dove l'ispirazione religiosa più rigorosa si accompagnava alla composizione di grandi e complessissimi poemi divini ed epici, che erano spesso letti o cantati nelle corti o usati nelle rappresentazioni teatrali.

La produzione letteraria giavaneese può essere comunque distribuita temporalmente in alcune epoche piuttosto definibili, i cui confini coincidono con alcuni profondi cambiamenti storici, religiosi-culturali, economici e politici intervenuti nel corso di un millennio, dal IX al XIX secolo della nostra era. Queste linee di demarcazione hanno segnato confini culturali piuttosto profondi, tali da influenzare in modo molto significativo la letteratura coeva e tutta la produzione culturale.

Le grandi epoche di riferimento furono sostanzialmente tre:

- periodo pre-induista e induista (dal 900 al 1550 circa)
- primo periodo islamico (dal 1550 al 1750 circa)
- periodo “della rinascita classica” (dal 1750 a fine '800)

La letteratura pre-induista e induista, dall'VIII al XVI secolo

I testi più antichi scritti in lingua giavanese giunti integri fino a noi risalgono all'VIII secolo d.C. I testi antichi, scritti in sanscrito, per poter essere comprensibili avevano necessità di essere accompagnati da parafrasi in giavanese. Queste divennero nel tempo sempre più necessarie e importanti per la comprensione dei testi, fino a che il sanscrito venne abbandonato. In questo contesto la poesia lirica vera e propria ebbe una presenza del tutto marginale. Le belle lettere di quel periodo giunte fino a noi sono per la gran parte rappresentate da poemi di carattere narrativo, di tipo epico, storico o romantico, spesso intrecciati tra loro senza soluzione di continuità, oppure con finalità di tipo didattico, quindi esplicitamente educative, moralistiche, religiose. Le espressioni poetiche dei sentimenti erano piuttosto stereotipate, trovando un proprio spazio lirico solamente nelle rappresentazioni simboliche della collettività, non citando quasi mai espressioni individuali. Questa marginalità della lirica nella produzione letteraria influenzata dall'induismo evidenziava la diffusa presenza della cultura corale di tipo arcaico-agrario delle corti principesche, frutto ed espressione di una struttura molto coesa e piuttosto rigida, definita da un ordine cosmico e sacro, dove i diversi ruoli sociali erano stabili nel tempo e le relazioni erano ritualizzate.

Con l'arrivo dell'Islam a Giava, durante il XVI secolo, divenne sempre più egemone una cultura prevalentemente mercantile, individualistica, caratterizzata da una nuova mobilità sociale e quindi da una fluidità prima sconosciuta dei ruoli e delle relazioni tra le persone, in classi che iniziarono ad avere maggiore permeabilità e dinamismo.

Nel corso del tempo dall'VIII secolo in poi si ridusse fortemente il numero degli antichi testi induisti tradotti, mentre crebbe in modo significativo il numero delle nuove opere di cultura propriamente giavanese o integrate con la cultura locale preesistente.

La letteratura giavanese induista e buddhista, e solo in parte anche la successiva rielaborazione islamica, fu sempre strutturalmente e profondamente intrisa di una forte tensione spirituale e religiosa, di una costante e pervasiva presenza del divino, di una visione della realtà dove non era possibile tracciare un confine identificabile tra mondo divino e mondo umano, tra magico e profano, al punto che senza questa immanenza divina nel mondo reale la stessa espressione letteraria non avrebbe avuto più alcun significato né scopo.

Il costante intreccio e la compresenza di dei e miti nella realtà degli uomini costituivano in quel tempo l'asse portante della percezione che la società aveva di sé

stessa, del mondo e della vita, di conseguenza la cultura non poteva non esserne fortemente impregnata.

Questa letteratura era intimamente percorsa da una visione sacrale del cosmo, della vita e del mondo legata al continuativo intervento sensibile e visibile di esseri sovrumani, quindi di dei, semidei, creature mitiche e demoniache, nella vita degli uomini e della natura.

Il concetto fondamentale di un ordine cosmico si rispecchiava in un ordine sociale basato su divisioni ritualizzate, una visione in buona parte antecedente all'influsso della stessa cultura indiana, facendo emergere la preesistenza di archetipi culturali locali ancora più antichi, che si potevano intravedere osservando la costante presenza di figure retoriche e mitiche tipicamente locali, non riscontrabili nella tradizione indiana. Dal X fino al XIX secolo, infatti, soprattutto nei numerosi ed elaboratissimi testi dedicati al teatro delle ombre, possiamo osservare la costante e diffusa presenza di miti e di figure semidivine, in buona parte estranee e precedenti alla tradizione induista, ma da questa fatte proprie e coinvolte nella costruzione di una complessa e stratificata Weltanschauung giavanese, che mantenne nei secoli un carattere assolutamente unico tra i paesi di fede islamica.

Le grandi epopee indiane fornirono nei primi secoli in esame il vastissimo materiale di base necessario per la creazione di numerose epopee giavanesi, che diffondendosi e differenziandosi nel tempo divennero così tipicizzate da non potervi riconoscere con facilità le antiche radici induiste e, solo in parte, buddhiste.

La metrica inizialmente indiana ebbe una lenta evoluzione verso una peculiare metrica giavanese, che giunse a maturità nel periodo islamico, grazie alle modificazioni intervenute nella lingua stessa.

In sintesi la produzione letteraria antica può essere suddivisa in due filoni di riferimento: i grandi poemi denominati “*kakawin*” e le opere in prosa, denominate “*parwa*”, entrambi frutto di un lungo ed articolato processo di integrazione e assimilazione tra l'antica letteratura indiana e le tradizioni culturali autoctone.

I *kakawin*

I poemi presero il nome di *kakawin*, da *kawi* e *kawya* che in sanscrito significano rispettivamente poeta e arte poetica.

I poemi *kakawin* erano recitati o cantati in pubblico in sanscrito, strofa per strofa, accompagnati da commenti in giavanese corrente, un idioma piuttosto ammanierato ed elegante. Per tutto il periodo preislamico i *kakawin* continuarono comunque ad essere cantati e commentati nelle corti di Giava da una apposita figura di lettore-commentatore, necessario per arrivare a una piena e consapevole comprensione da parte del pubblico. Questa modalità di fruizione da un lato rafforzava una percezione collettiva del carattere sacro degli antichi testi, dall'altro consentiva a tutti una buona comprensione di storie che in altro modo sarebbero diventate incomprensibili.

Citando alcune opere della immensa produzione letteraria, un importante *kakawin* di ispirazione induista fu il poema agiografico *Smaradahana* composto dal grande letterato *empu* Dharmaja come elogio del re e della regina di Kediri, un regno centro-orientale di Giava, che durò dal 1042 al 1222.

Osserviamo ora due *kakawin* distinti tra loro dal fatto che furono scritti in tempi diversi, a quasi due secoli di distanza l'uno dall'altro, ma influenzarono la letteratura e i testi teatrali dei secoli successivi.

Il primo dei due fu il *Rāmāyaṇa*, scritto nel IX secolo, ispirato al testo originale indiano scritto in sanscrito. Questo *kakawin* racconta la notissima storia del principe Rama, un importante *avatara* o “discesa” del dio Vishnu sulla terra.

Il *Rāmāyaṇa* giavanese differisce notevolmente dall'originale indù, infatti il testo indiano di riferimento fu quello scritto in sanscrito, il *Rāvaṇavadha* o *Bhaṭṭi-kāvya*, composto nel VII secolo.

Il secondo *kakawin*, tappa storica per la comprensione dei testi del teatro delle ombre, fu il *Bharata Yuddha*, che parlava della lotta condotta dai Pandawa contro i Kurawa (Pāṇḍava e Kaurava in sanscrito). Questo testo derivava dal *Mahābhārata* il fondamentale poema indiano.

Con queste opere ci si avvicinò al compimento del processo di integrazione delle antiche storie indiane con la cultura ancestrale dell'isola, diventando a pieno titolo storie giavanesi. Ne derivò che gli eroi fondamentali dell'opera, sia di evidente origine indiana, sia di tradizione locale, vennero identificati come figure pienamente giavanesi. Tra le più importanti figure ricordiamo Arjuna e i Pandawa.

Un altro importante *kakawin* composto sulle epopee più antiche, ma totalmente giavanese, fu il poema *Arjuna Wiwaha*, cioè “Le nozze di Arjuna”, scritto nel XI secolo da *empu* Kanwa, per la corte del re Erlangga, sovrano di un regno posto nell'area orientale di Giava.

Ci sono inoltre pervenuti oltre 20 *kakawin* completi dei commentari, composti per varie corti reali (*kraton*) tra il XII e il XV secolo.

Un altro *kakawin* di grande importanza fu il *Ghatotkacasraya*, scritto da *empu* Punuluh in tarda età, sempre per il re di Kediri. Il racconto si svolge intorno alla storia del giovane Abhimanyu figlio di Arjuna, che si innamora di una fanciulla divina, ma viene ostacolato da Baladewa. Quest'opera segnò un momento di passaggio importante, perché si affacciarono per la prima volta nelle lettere giavanesi dei personaggi nuovi, denominati *panakawan*, figure di buffoni che assunsero un ruolo di primaria importanza per i futuri testi teatrali. I *panakawan* avevano un ruolo assai articolato e multiforme, che possiamo sintetizzare in una sorta di goffo, sgraziato, ma saggio-ironico “giullare di corte” di ispirazione magico sacra, di depositario della saggezza popolare, di accompagnatore dei principi e degli eroi, non dotato di poteri propri. Il loro ruolo aveva la funzione importante di evocatori e garanti dell'ordine cosmico in cui si situavano sia il re e la corte, sia gli esseri mitici e divini che interagivano nelle storie.

Queste nuove figure ebbero fortuna soprattutto nei poemi usati nel teatro delle ombre, sia di corte che popolare, e furono stabilmente presenti nella letteratura giavanesa fino a tutto il XIX secolo, anche in contesti culturali ormai molto cambiati a seguito dell'arrivo dell'Islam.

La debolezza politica del XIV secolo e l'iniziale crisi delle classi dirigenti portò a un lento inarrestabile declino dell'ordine religioso, culturale e morale del mondo induista, scalzato dall'avanzare delle nuove istanze islamiche, a cui seguì anche un forte rallentamento nella produzione letteraria e culturale.

Durante il regno Majapahit la produzione letteraria riprese vitalità e rifiorirono la cultura e l'arte in tutta l'area. Un grande poeta, *empu* Tantular, scrisse due significativi *kakawin*:

- l' *Arjuna Wijaya* (Arjuna vittorioso), un poema epico che riprende l'ultimo libro del *Rāmāyaṇa*, dove viene raccontata la lotta dei tre eroi Arjuna, e Parasurama;
- Il *Sutasoma*, una storia di origini buddhiste, che racconta la vicenda di un eroe (un Bodhisattva incarnato) che si offre in sacrificio a un demone potente che però alla fine si converte.

Un altro letterato del tempo fu *empu* Tanakung, autore con un carattere e uno stile che in Occidente potremmo definire “romantico”, che compose i due *kakawin* *Wrta Sancaya*

e *Lubdhaka*, dove si evocano gli intrecci di storie di amanti perduti che si cercano oppure di premi celesti riservati a giovani eroi virtuosi.

I *parwa*

Oltre ai *kakawin* venne prodotta una vasta letteratura in prosa, le cui opere vennero denominate *parwa*, che evocavano temi storico-mitici, con molti adattamenti di ampie parti dell'antico poema *Mahābhārata*.

I testi indiani vennero impiegati anche per assemblare le numerose epopee, drammi e storie utilizzate per il teatro giavanese delle ombre. La grande produzione di testi scritti per questo teatro fu l'esito di un lungo e articolato processo di ibridazione culturale, arricchito anche da nuove invenzioni letterarie. Tra gli adattamenti più conosciuti abbiamo la versione prosastica di un'opera importante come l'*Adi parwa*, il primo dei diciotto libri del *Mahābhārata*. Allo stesso modo molti altri *parwa* furono il risultato di rielaborazioni e adattamenti degli originali *purana* indiani, le "Antiche storie".

Il vecchio mondo induista durante tutto il XV secolo entrò in una crisi profonda e senza ritorno, allentando molti vincoli culturali e sociali che nei secoli precedenti lo avevano consolidato.

L'impero induista Majapahit, sorto intorno alla seconda metà del XIII secolo, dopo alterne vicende e una lenta decadenza, si spense definitivamente nella prima metà del XVI secolo, quando cadde il suo ultimo baluardo orientale davanti alla lenta invasione da parte di regni islamici dell'ovest, iniziata ormai due secoli prima.

Questo momento storico segnò la fine del lungo periodo induista e l'inizio di una nuova epoca con l'avvento definitivo dell'islamismo. Fede e cultura islamica si diffusero sull'isola con relativa lentezza, infatti conquistarono prima le classi mercantili della costa e solo successivamente e con minore rapidità l'aristocrazia ex induista del centro e dell'est dell'isola. La nuova fede trovò una maggiore viscosità culturale nell'area centrale di Giava, soprattutto presso le élite e le corti principesche di tradizione induista, dove sussisteva una cultura sedimentata molto complessa, che opponeva maggiore resistenza ai nuovi valori in arrivo.

A partire dalla metà del XVI secolo la cultura giavanese visse quindi un laborioso pluridecennale periodo di transizione all'Islam, sia da un punto di vista strettamente religioso che più ampiamente culturale, un percorso che proseguirà poi attraverso varie

fasi fino alla fine del XIX secolo. In questo nuovo periodo la cultura indonesiana in generale, e giavanese in particolare, conobbe una forma di sincretismo culturale quasi sconosciuto o assai poco praticato nelle altre aree dell'Asia conquistate e sottomesse dall'Islam.

A Giava la nuova fede sostituì completamente quella induista, ma l'enorme patrimonio culturale precedente, con i suoi numerosi e affascinanti miti ed eroi, le sue ricche ed elaborate forme letterarie e teatrali, i suoi valori e gusti estetici furono certamente desacralizzati, ma non per questo distrutti o ignorati dai vincitori.

La letteratura giavanese dal XVI al XIX secolo

Primo periodo islamico

Finora abbiamo osservato l'articolato e complesso sviluppo della letteratura giavanese avvenuto nel periodo influenzato dalla cultura indiana, lungo un arco di tempo di circa ottocento anni. Nei due secoli tra la seconda metà del XVI e la metà del XVIII secolo la precedente letteratura accolse e fu nello stesso tempo molto influenzata dall'Islam e dai suoi nuovi valori spirituali e ideali, che pervasero nel giro di alcuni decenni tutta la società giavanese.

In questo periodo avvenne un complesso processo di integrazione che trasmise alla nascente civiltà una mitologia e una cultura antichissima, abitata da miti, eroi, leggende, tradizioni, valori etici, modelli ideali, oltre che stili letterari e modalità espressive frutto di secoli di sperimentazione e innovazione. Non sarebbe esatto affermare in modo netto che l'integrazione avvenne attraverso una pura trasposizione di modelli dalla vecchia alla nuova cultura; si può dire invece per consolidato che il processo avvenne senza che si dovessero introdurre forti stravolgimenti dei valori del passato per poterli adattare alla nuova realtà storica.

In effetti fu sufficiente la loro desacralizzazione e la loro trasposizione nel mondo del mito, del magico, del leggendario, per salvarne di fatto i contenuti, che erano da molti secoli espressione di tradizioni antiche e radicate, intimamente vissute e partecipate da tutta la popolazione, in particolare dalle classi dirigenti nobiliari, che attraverso il loro ruolo sociale e le loro committenze letterarie e artistiche influenzavano fortemente il consenso e la cultura collettiva.

La salvaguardia di quella vitalità culturale dalle radici così antiche permise e facilitò tra l'altro un passaggio non traumatico anche sotto il profilo della stabilità sociale.

Il nuovo periodo letterario islamico, sviluppatosi nei due secoli tra la metà del XVI e la metà del XVIII secolo, oggi viene spesso denominato come "letteratura del Pasisir". Il termine è traducibile come costa, linea costiera, limite, confine tra terra e mare; viene usato per indicare il luogo geografico e l'ambiente umano-sociale in cui questa nuova produzione letteraria ebbe le sue origini e il suo sviluppo, vale a dire le aree costiere di Giava, dove si trovavano le città mercantili, dove si concentravano i gruppi sociali più eterogenei e dediti ai commerci, soggetti sociali che oggi usando un termine occidentale definiremmo "borghesi", proiettati culturalmente verso il mondo circostante, aperti alle nuove culture (e alla nuova fede), quindi in centri dove l'influenza della nobiltà agraria erano di fatto minoritaria.

La nuova classe dirigente del primo periodo islamico si formò proprio appoggiandosi su queste classi sociali in forte ascesa. Diversi invece furono i tempi e le modalità di integrazione da parte dei centri feudali dell'interno, sedi dei grandi principati, dei maggiori gruppi intellettuali e della cultura più alta, che inevitabilmente opposero una maggiore resistenza al cambiamento e che costituirono una sorta di potente ammortizzatore culturale, che accolse la nuova fede senza perdere il proprio ruolo, caratterizzando quel lento processo integrazione di culture che fu peculiare di Giava.

L'Islam giavanese non è da intendere come un fenomeno unitario e monolitico, perché ebbe al proprio interno delle correnti spirituali importanti e molto differenziate tra loro, che si possono ricondurre a tre indirizzi principali: quello con un orientamento fortemente mistico, quello più ortodosso legalistico e quello definibile più modernista, che si sviluppò però in un'epoca successiva.

La corrente religiosa mistica derivava dal sufismo, seguendo una tradizione che già aveva forti radici in India, paese dal quale ebbe origine l'invasione islamica. A questa corrente si indirizzarono molti nuovi convertiti, soprattutto giovani studiosi, ma presto nacque una sorta di reazione avversa da parte dell'ala più ortodossa dell'Islam giavanese, un fenomeno già conosciuto anche nell'isola di Sumatra.

Nello stesso periodo si diffuse l'uso dei *suluk*, ovvero dei testi composti da liriche di forte ispirazione religiosa, spesso accompagnati da canti e danze, che furono espressione delle comunità mistiche mussulmane delle aree settentrionali dell'isola, in particolare nell'ambito del sultanato di Cirebon. Questi testi nacquero sotto forma di poemetti brevi,

scritti in metrica definita *macapat*, con una evidente finalità educativa-formativa, dove la figura simbolica del maestro-padre illustrava all'allievo-figlio vari concetti islamici attraverso un susseguirsi di domande e risposte, scritte in forma poetica.

Questi scritti nel tempo divennero sempre più articolati, giungendo a composizioni assai eleganti e sofisticate, molto amate dai giavanesi.

Vennero scritti anche numerosi “romanzi” che si alimentavano di numerose storie precedenti di antica tradizione giavanese e diedero vita a loro volta a complesse trame utilizzate per il teatro delle ombre.

Periodo del “rinascimento” culturale

Intorno alla metà del '700 si vide la nascita di una vera e propria nuova era culturale e letteraria, definita “Rinascimento”, che durò per tutta la seconda parte del XVIII e l'intero XIX secolo.

Nel 1755 un avvenimento storico importante modificò la situazione prima politica e poi di conseguenza economico-sociale di Giava: gli olandesi forzarono militarmente l'equilibrio socio-politico dell'area e concordarono la spartizione dell'antico regno di Mataram nei due principati di Surakarta e Yogyakarta. Questo fatto fu fondamentale, perché modificò gli equilibri di potere e gli indirizzi culturali di tutta l'enorme area. La produzione culturale passò rapidamente dai ceti borghesi della costa alle due grandi corti regali, ancora intrise di pensiero e di spiritualità di tipo induista, dove erano ancora letti, compresi e ammirati gli antichi *kakawin* e la letteratura di tipo preislamico, che in questo modo ritrovarono vitalità attraverso una delicata e complessa rielaborazione. Il “rinascimento” fu quindi opera di una classe aristocratica che rinnovò il proprio controllo sulla produzione e fruizione culturale, portatrice degli antichi valori preislamici, solo parzialmente messi in ombra da una islamizzazione più superficiale che profonda. Nei *kraton* principeschi infatti i valori dell'Islam erano stati elaborati sovrapponendoli a una visione del mondo ancora profondamente radicata sui valori precedenti.

Nonostante questo evidente richiamo alla cultura antica, le due corti principali intrapresero un percorso culturale che, pur valorizzando la letteratura classica, introdusse in modo stabile l'uso di evidenziare i nomi degli autori di ogni componimento, rafforzando quindi una cultura più legata all'individuo creatore e alla sua arte personale

invece della precedente concezione della “comunità creatrice” e portatrice di un patrimonio culturale anonimo.

I maggiori autori del momento furono due letterati di Surakarta, padre e figlio, Yasadipura I e Yasadipura II, che operarono in quella corte.

I sultani più attivi in questa fase di rinascimento furono i tre Paku Buwana (titolo nobiliare regale, che significa “Chiodo del mondo”): Paku Buwana III (1749-1789), Paku Buwana IV (1789-1820) e Paku Buwana V (1820-1823).

I diversi letterati in questa fase vennero denominati “*pujangga*”. La loro produzione in un primo tempo si focalizzò su temi didattico-filosofici. I *pujangga* dei due *kraton* di Yogyakarta e Surakarta si dedicarono anche alla trascrizione e reinterpretazione di molti poemi e storie antiche, scritti originariamente in giavanese classico e diventati ormai praticamente incomprensibili per il pubblico. Oltre a questa ripresa dell’antica letteratura ne produssero di nuova, impiegando una diversa versione del giavanese, in parte anche parafrasando antichi *kakawin* e impiegando anche versi *macapat* per reinterpretare storie o intrecciare e ibridare tra loro vecchi miti e leggende, che vissero una sorta di metamorfosi letteraria. In questo contesto il *Rāmāyaṇa* venne riscritto con il nuovo nome di *Sèrat Rama*.

Uno degli aspetti più interessanti di questa fase fu la rivalutazione complessiva e la nobilitazione della letteratura dedicata al teatro delle ombre, tanto da dare vita a un suo radicale rinnovamento, basato sempre e comunque su un impianto culturale-mitologico antichissimo.

In particolare bisogna riconoscere che il grande apporto della letteratura del “rinascimento”, oltre alla creazione di nuovi testi, fu quello di rendere comprensibile, sistematizzare e mettere per iscritto in modo piuttosto stabile l’enorme produzione letteraria precedente, spessissimo frammentata in diverse versioni e altrettanto frequentemente riportata oralmente tra le generazioni dei gestori del teatro. I testi che più furono al centro di questo lavoro furono quelli del *Rāmāyaṇa* e del *Mahābhārata*, integrati con altre storie del ciclo di *Amir Hamza* e testi creati appositamente per il teatro *wayang*, ancora più specifici per il *wayang wong*, i cui attori erano uomini.

Gli autori delle diverse opere furono sia i *pujangga*, tra cui il famoso Sindu Sastra, che scrisse una versione dell’*Arjuna Sasra Bahu*, sia addirittura alcuni componenti della corte o della stessa famiglia reale, il più famoso dei quali fu il principe Kusumadilaga di Surakarta.

Solo negli ultimi decenni del XIX secolo iniziarono a emergere alcuni scrittori che possiamo definire “moderni”, sulla falsariga dei modelli letterari europei contemporanei.

Il “Teatro delle ombre” a Giava

In questo articolato contesto storico letterario si è sviluppato nel corso dei secoli il teatro delle ombre, già ben documentato a Giava e Bali fin dal VII secolo d.C. Questa fu una forma di teatro in parte autoctona e in parte derivata prima dalla cultura indiana e poi islamica.

Il *wayang kulit* è un’esperienza teatrale unica e complessa, fonte di ispirazione e fruitrice di una vasta produzione letteraria, pertanto è una forma di teatro non destinata a un pubblico infantile.

Essa infatti contiene infiniti riferimenti letterari, artistici, storici, sacri, epici, mitici, magici e divinatori, diventando una sorta di rito, “officiato” da una figura unica nel mondo del teatro, il *dalang*, una sorta di sacerdote-sciamano, che anima e gestisce lo spazio scenico, dando vita alle figure dei diversi personaggi e recitando antichi testi.

Il teatro di Giava ha assunto da oltre mille anni un ruolo fondamentale nella formazione dell’ethos e del sentire comune dei giavanesi, tramandando e facendo vivere un complesso sistema di valori, di culti e di visioni religiose che non hanno solo valenze metafisiche, ma anche e direi soprattutto etico-morali.

Il teatro delle ombre è nello stesso tempo:

- spettacolo e rito ad alto contenuto magico-sciamanico-religioso
- rappresentazione di antiche leggende e di miti comuni
- fonte di emozioni e di apprendimento collettivo
- luogo consolidato di festa e di aggregazione sociale
- spazio di condivisione dei valori identitari della comunità.

Si osservi quante volte ricorrono in questa descrizione del teatro delle ombre i termini “valori”, “identità”, “collettivo” e “sociale/comunità”.

Infatti in questa società l’individuo isolato dal suo contesto non aveva molto significato, la singola persona trovava un senso di sé e una propria identità vivendo

inserita pienamente nella sua comunità e facendo propri i valori etici e religiosi della società di riferimento.

Nel periodo preislamico i primi *wayang* erano usati in diverse cerimonie e rituali sciamanici dove le figure, sotto forma di “ombra”, diventavano rappresentazione simbolica degli antenati del villaggio, dai quali la comunità traeva saggezza e consigli attraverso la mediazione del medium-conduttore (il *dalang*).

Come per il teatro greco, il *wayang kulit* accompagnava la comunità e i suoi momenti simbolici più significativi (funerali, matrimoni, feste) diventando uno snodo di partecipazione collettiva e di condivisione di sentimenti comuni, avendo anche una fondamentale funzione didattica, educativa e formativa dei singoli e della stessa comunità.

Il teatro giavanese non cancellava le figure degli antenati mitici della comunità, ma le re-impiegava come voce del popolo stesso, come personaggi portatori di un profondo sentimento collettivo.

La contaminazione culturale tra antico mondo induista e nuovo mondo islamico inserì nel teatro delle ombre un nuovo elemento destabilizzante e innovativo: i *panakawan*, ovvero Semar, Petruk, Gareng e Barong, buffoni e servitori dell'eroe, che dicevano nel teatro ciò che il popolo non poteva dire nella vita sociale contro i potenti e il costume collettivo. I buffoni potevano permettersi di essere ironici e di irridere le figure del potere, perché il peso e l'incisività di ciò che dicevano erano compensati dalle loro figure ridicole.

Le rappresentazioni teatrali fino alla metà del '700, sia nei villaggi che a corte, erano un momento entusiasmante ed allegro di forte aggregazione sociale e di svelamento di sentimenti comuni.

Lo spettacolo-rito era gestito completamente dal *dalang* intorno a un canovaccio predefinito, arricchito a suo piacimento e in modo autonomo con intermezzi e assemblaggi di parti di storie diverse, inserendo anche momenti di aspra critica o di dileggio del potere o dei costumi collettivi.

Dopo la metà del '700, con lo spostamento del potere economico-politico e della produzione culturale dai centri borghesi costieri alle corti dei sultani, si imposero degli interventi correttivi sul teatro delle ombre. Divenne indispensabile politicamente non essere facili oggetti di critica-satira, indirizzando quindi la scelta delle storie su tematiche più consolidate e tradizionali. Inoltre la precedente trasmissione orale delle opere/storie tra i diversi *dalang* era arrivata a distorsioni dei testi non più ritenute accettabili dalla nuova classe dirigente nobiliare, sia per ragioni religiose che di opportunità politica.

Le corti depotenziarono la vitalità critica del teatro, rivedendone tempi, ritmi, spazi, ruoli e modalità, con una forte limitazione del ruolo dei *panakawan*, esaltando il ruolo di alcune figure simboliche nei testi e nelle rappresentazioni (re, demoni, saggi, eroi, ecc.). Si volle sottolineare la natura mitica e divina della regalità, evidenziando il ruolo il *wayang kulit* doveva avere nella complessa comunicazione tra potere e popolo.

I diversi tipi di teatro a Giava

Il teatro giavanese si suddivide in varie tipologie, differenziate tra loro dal tipo di “attore” impiegato nella rappresentazione:

- il *wayang kulit*, rappresentato solo di notte con figure di cuoio traforato e decorato;
- il *wayang golèk*, che impiega burattini tridimensionali in legno e tessuto, un tipo di teatro molto popolare e di villaggio;
- il *wayang krucil*, variante del *golèk*, con burattini bidimensionali;
- il *wayang wong*, rappresentato da uomini attori, che indossano maschere e abiti sontuosi, messo in scena nelle corti principesche;
- il *wayang bèbèr*, realizzato con disegni e gustose vignette dipinte su un lungo rotolo di tela, che viene fatto scorrere come se fosse uno schermo continuo (una sorta di antenato del cinema).

Esistono inoltre diverse categorie di teatro *kulit*, *golèk*, *wong*, che si differenziano tra loro in funzione sia dell’argomento trattato, sia dei soggetti rappresentati in scena, collocati in una gerarchia sacra. Tre esempi tra i più significativi:

- il *wayang madya*, di gusto più popolare;
- il *wayang purwa*, che tratta dello scontro mitico tra gli dei e i demoni, tra le raffigurazioni del Bene e del Male;
- il *wayang gèdòg*, che tratta delle imprese dei re, quindi di figure più o meno mitizzate, poste tra cielo e terra.

In questa presentazione ci focalizziamo sul *wayang kulit*, nelle due varianti *purwa* e *gèdog*.

La traduzione letterale di *wayang kulit* è “ombra di cuoio”, infatti:

- *wayang* significa ombra, dall'unione di due termini del giavanese antico: *wong* = uomo, *yang* = fantasma,
- *kulit* è un termine che indica il cuoio di bufalo d'acqua.

Nell'isola induista di Bali le occasioni di rappresentazione del teatro delle ombre sono sempre collegate a riti sacri, i vari *yadnya* (*yajña* in sanscrito). Nell'islamica Giava il teatro delle ombre è da secoli uno spettacolo laico, che però conserva valenze etico-didattiche, ma anche magiche.

Intorno alla figura del *dalang*, ai testi delle "storie", a tutto lo spettacolo del *wayang* si conserva a Giava un alone magico-sciamanico la cui presenza ci può stupire se osservata in una cultura islamizzata.

Il *wayang kulit* è una complessa rappresentazione rituale collettiva, è il racconto di un grandioso e affascinante scontro epico tra Bene e Male, tra eroi puri e demoni malvagi; è quindi un teatro che evoca fatti epici, che presenta la commedia ironica dei *panakawan*, ma è anche un vero rito magico, che richiede quindi una grande preparazione spirituale in colui che lo presenta e lo gestisce. Gli spettatori e la comunità, attraverso le storie di dei e di demoni, di eroi e di principesse, di maghi e di buffoni, ritrovano le proprie radici culturali, i propri sogni, i propri eroi, anche la propria vita quotidiana, i propri sentimenti ed aspirazioni, i momenti comici e difficili della vita propria e degli altri, gli elementi fondanti della propria cultura e civiltà.

La figura e il ruolo del *dalang*

Il *dalang* è il burattinaio-regista-narratore-sciamano-artista che sa gestire con piena consapevolezza e padronanza questo rito-spettacolo.

Il *dalang* deve avere studiato e sviluppato l'arte della parola e del canto in pubblico, quindi egli deve essere maestro nell'arte di:

- *gedeng* cioè l'arte del canto e della recitazione;
- *bahasa* cioè il linguaggio giavanese, modulato in funzione dello status dei personaggi in scena e del pubblico presente;
- *ompak-ompakan* cioè l'arte della retorica, dell'iperbole.

Il *dalang* è la memoria storica vivente del teatro delle ombre, ne conosce a memoria moltissime opere, deve avere piena padronanza del *tambo*, cioè del complesso patrimonio dei miti, delle figure e delle storie raccolte nella vastissima letteratura epica giavanese e, oltre a conoscerle a fondo, egli deve saper scomporre e ricomporre le storie, come una sorta di puzzle, in funzione degli avvenimenti da festeggiare, delle attese del pubblico, della temperie culturale del momento.

I testi delle storie sono scritti da secoli, ma esiste una enorme quantità di informazioni da apprendere sulle vicende e i personaggi, trasmesse verbalmente da ciascun maestro all'allievo; il *dalang* deve essere quindi un vero e proprio erudito, storico dell'oralità e della cultura. Egli deve saper intrecciare l'enorme patrimonio dell'epos dell'antico teatro indiano con la complessa e articolata mitologia locale, con la cultura del momento ed i fatti della vita quotidiana.

Nota importante: il *dalang*, pur potendo rielaborare la struttura dei poemi, non può in alcun modo modificare la “mappa interiore”, cioè il filo conduttore spirituale di ogni storia, che è intoccabile e “sacro”.

Gli “attrezzi” da lavoro del *dalang*: *wayang* e struttura scenica

Il *dalang* a volte è proprietario dell'intero set di *wayang*, ma spesso questi set di figure sono di proprietà dei grandi committenti che ordinano le rappresentazioni in occasione di speciali solennità o per dare lustro particolare alla propria corte e casata.

I grandi *kraton* di Yogyakarta e Surakarta, ma anche *kraton* minori come ad esempio quello di Kedu, uno dei più raffinati culturalmente, hanno sempre avuto diverse collezioni prestigiose.

La struttura della scena necessaria al *dalang* viene preparata montando un grande schermo di garza bianca (detto *kelir*), sotto il quale viene posizionato un tronco di banano, un legno tenero utile per potervi infilare i bastoni dei diversi *wayang* per la rappresentazione.

Al centro dello spazio della scena si siede il *dalang*, ai cui fianchi vengono poste delle lampade e le due casse contenenti il set di figure.

Alle spalle del *dalang* viene collocata l'orchestra di timpani (*gamelan*).

Un'assoluta novità rispetto al teatro occidentale consiste nella distribuzione del pubblico, diviso in due gruppi distinti per generi:

- gli uomini si siedono alle spalle del *dalang*, quindi vedono dal vero le figure di cuoio, con i loro colori, ma non possono vederne i trafori, quindi le ombre (riferimento uomo = sole);
- le donne si siedono dall'altro lato dello schermo, quindi non vedono dal vivo i colori delle figure, ma possono vederne le sagome, i meravigliosi trafori e le ombre (riferimento donna = luna).

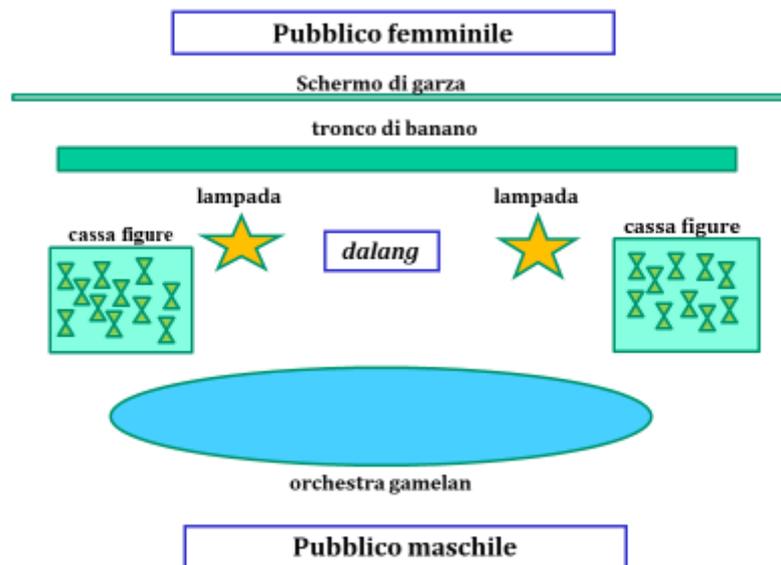


Fig.1 – Pianta dello spazio di rappresentazione

In questo modo i *wayang* ci dicono una cosa importante: nessun individuo, uomo o donna, può singolarmente avere la visione completa del “mondo” e della verità. Solo l’unione dei “diversi tra loro” (simbolicamente uomo e donna), quindi solo la messa in comune delle esperienze, consente di avere una visione completa ed esaustiva.

Lo spettacolo

Fin dal mattino il *dalang* si concentra sulla performance, recitando per ore alcune formule sacre e *mantra*.

Lo spettacolo inizia dopo il tramonto, verso le 21,00, quando il buio esterno consente l’illuminazione delle figure e la proiezione delle loro “ombre” sullo schermo di garza.

Mezz'ora prima dell'inizio dello spettacolo l'orchestra del *gamelan*, di solito composta da una ventina di elementi, suona il *talu*, una lenta melodia di introduzione al *lakon*.



Fig. 2 - Gamelan del kraton di Kedu – 1911



Fig. 3 - Dalang seduto davanti alle figure – 1890 circa

Lo spettacolo non è percepito come una dualità, composta da: un testo a sé stante, fissato a priori, ripreso da un libro; una sua messa in scena ad opera di un addetto ai lavori.

In realtà il testo è uno strumento abbastanza flessibile, non fisso, quindi viene usato il termine *lakon* per definire una unione intima e indissolubile tra la storia raccontata (il testo del dramma) e la messa in scena vera e propria, che non possono vivere separati tra loro, ma acquisiscono vita e senso solo se fusi insieme da quello specifico *dalang* per quella particolare serata.

Il *lakon* viene classificato in tre varianti, in funzione dei temi trattati:

- *lakon pokok* = tronco, per le storie del *Rāmāyaṇa* e *Mahābhārata*;
- *lakon carangan* = ramo, per le storie riferite ai *pokok*;
- *lakon sempalan* = ramo spezzato, per le storie senza relazione con le storie più antiche, quindi più recenti e solo locali.

Ad un certo punto alle 21,00 il *dalang* bussa per cinque volte su una delle casse che contengono le figure, il brusio della gente si spegne, il *dalang* agita nell'aria più volte il *gunungan* (o *kekayon*), misteriosa figura sacra che evoca le potenze ultraterrene, mentre l'orchestra di timpani (*gamelan*) inizia a suonare una lenta musica. Questa fase iniziale è fondamentale per la buona riuscita della rappresentazione.

Agitando il *kekayon* il *dalang* recita i suoi personali mantra più potenti e misteriosi, cantati in antico giavanese:

*“che il mio corpo sia forte come le montagne e la mia mente fluida e leggera come
l'acqua
coloro che assistono al Mistero siano forti nel cuore e compassionevoli nella mente,
come lo è Dio dall'eternità
gli sciamani e i demoni della notte si allontanino da questo luogo, ora divenuto sacra
terra per la discesa del Dio
li sfido a muovere anche un solo ciglio dei loro occhi nefasti, perché il bagliore della
folgore li colpirà e li sprofonderà negli inferi
all'aurora i demoni evocati mi supplicheranno di terminare perché temeranno di
accecarsi alla luce sacra del sole...”*

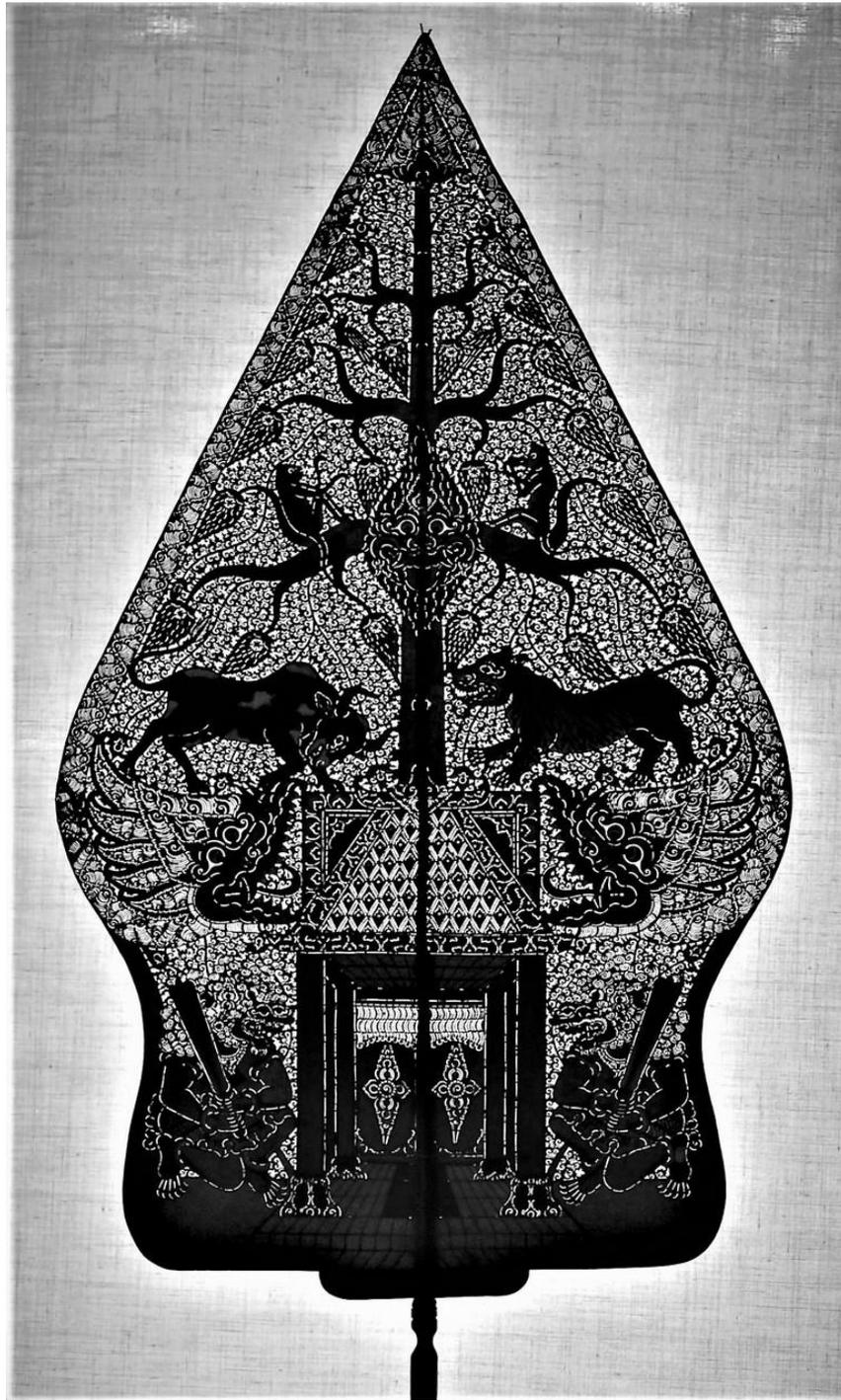


Fig.4 - *Gunungan Gapuran (Kekayon)* – Kraton di Surakarta. Creato dall’artista di corte Kicerno Penatas nel 1850-60 circa. “Ombra” destinata al pubblico femminile

Solo al termine della recita dei lunghi e complessi *mantra* può iniziare lo spettacolo, il *lakon*, che solitamente è molto lungo, dura infatti intorno alle 9 ore, quindi tutta la notte, per sfruttare il buio.

L'intero *lakon* è suddiviso in tre tempi, chiamati *patet*:

- *patet nem* : inizia alle 21 e termina a mezzanotte;
- *patet sanga* : dalla mezzanotte alle 3 del mattino;
- *patet manyura* : dalle 3 del mattino fino all'aurora.

Al suono della melodia del *patet nem*, si apre la prima scena con un *jejer*, cioè l'udienza solenne tenuta dal re nella sala del trono.

Il *patet nem* si sviluppa in un susseguirsi di avvenimenti e viene presentato dal *dalang*, articolandolo in due diverse fasi:

1) lo svolgimento della storia vera e propria, sempre recitato in lingua giavanese antica, composto da:

- il *junturan*, una descrizione poetica dei luoghi e delle persone, con iperbolici elogi al sovrano e agli dei;
- il canto elegante del *suluk*, un testo che descrive lo stato d'animo del sovrano e della corte;
- il *ginem*, consistente nei dialoghi tra i diversi personaggi, variati ogni volta dal *dalang* in funzione del contesto e della finalità del *lakon* di quella serata;
- il commento, definito *cariyos*, dei diversi avvenimenti è sempre recitato in prosa in lingua più comune, moderna, per permettere a tutti una migliore comprensione degli avvenimenti.

Verso mezzanotte termina il *patet nem*, cioè il primo tempo, ed inizia il *patet sanga*, cioè il secondo tempo, che durerà fino alle 3 di notte.

Questa parte incomincia con una scena fondamentale: il *gara-gara*, che si traduce letteralmente in "sconvolgimento delle cose naturali".

Il *dalang* scandisce le singole parole e le frasi ad alta voce, con forza descrive una sorta di *tsunami* che sconvolge la terra e il cielo, con terremoti, vulcani in eruzione, maremoti, invasioni di serpenti, mentre gli uomini chiedono protezione ai guru e ai re, che però non hanno più potere. Persino la reggia degli dei è scossa e agitata dal *gara-gara*.

Quando la tensione del *gara-gara* raggiunge il culmine, la storia si movimenta con l'arrivo dei buffoni, i quattro *panakawan*.

Questo è lo spazio libero che il *dalang* ha a disposizione per introdurre nello schema rigido delle storie un elemento di critica, di dileggio, che colpisce il potere del re e della

corte stessa, la banalità dei nemici, dei demoni e del Male, ma soprattutto evidenzia i difetti e le numerose mancanze dell'uomo e della società di questo momento. In tale modo nessun ruolo si salva dal ridicolo e l'equilibrio dell'anima e della società viene ricomposto.

Lungo tutto il *lakon* il *dalang* deve saper tenere viva la tensione del racconto e l'attenzione della gente, deve saper gestire le attese del pubblico con scene comiche brevi, ma efficaci. Il pubblico deve restare sempre come in attesa degli avvenimenti, non deve mai riuscire a prevedere se e quando riderà o si spaventerà o si commuoverà.

Al colmo delle risate e delle scene buffe, il *dalang* mette in scena l'eroe, il coraggioso, l'essere dal cuore puro, che prega e si consiglia con un eremita per diventare forte e combattere contro nemici e demoni.

Spesso nel viaggio l'eroe combatte contro molti demoni e orchi feroci e generali nemici, superando enormi ostacoli.

In questa parte il *dalang* offre prova di grande destrezza nel muovere le numerose figure di cuoio con rapidità e precisione, dando vita alle animate scene del *perang kembang*, cioè la "battaglia fiorita".



Fig.5 - Scena con le "ombre" vista dal lato delle donne

Il *lakon* continua con il *patet manyura* (il terzo tempo) durante il quale l'eroe sa di dover affrontare grandi pericoli e si consiglia con un santo eremita (*jejer pandita*) per

ottenere la forza e l'illuminazione necessarie a procedere con determinazione contro il nemico. Nella folta e minacciosa foresta l'eroe combatte contro demoni, orchi ed eserciti nemici (*adegan wana*), ma riceve anche molti consigli da Semar, uno dei *panakawan*, che mette in luce la saggezza del popolo. A questo seguono due grandi cruente battaglie (*perang ageng*), al cui termine gli eroi vittoriosi ringraziano gli dei (*jejer tanceb kayon*).

Il filo conduttore delle “storie” presentate consiste in un succedersi di fasi piuttosto rigide, ripetute senza sostanziali variazioni:

- una lotta contro re nemici o potenze demoniache per salvare una principessa rapita, già promessa sposa del re;
- la necessità di partire alla ricerca di un oggetto o di una essenza magica necessari a riconquistare il bene perduto;
- l'invulnerabilità di un potente nemico aiutato dai demoni e dagli dei irritati, contro i quali bisogna combattere;
- la ricerca del figlio o figlia del re ancora bambini scomparsi nella foresta e ritrovati solamente molti anni dopo;
- la comunità si esprime sempre solidale con il re e si muove compatta per raggiungere un fine comune (il Bene);
- l'eroe si getta nella lotta cruenta e salva la situazione sconfiggendo definitivamente il Male, con un atto finale liberatorio.

Le opere per il teatro delle ombre sono centinaia, di cui circa 180 riconosciute come originali, suddivise in quattro grandi cicli.

Il ciclo più antico si compone di 7 storie, ha radici animistiche e pone al centro di ogni storia l'unione tra gli uomini e gli dei della natura in lotta contro Kala, il demone del Male.

Il secondo di 5 storie è dedicato sia alle conquiste di Dasamuka, l'ex re poi diventato demone, sia alla lotta di Arjuna, giovane eroe puro e nobile, contro Dasamuka che vuole ucciderlo, ma poi soccomberà, mentre Arjuna conquisterà il regno.

Il terzo ciclo è quello di Rama, composto da 18 opere, che si rifà all'epica indiana del *Rāmāyaṇa* ed alle storie in cui Rama si allea con il dio indiano Hanumān, re delle scimmie, per combattere contro Rahwana e liberare la sua sposa Sinta.

Il quarto ciclo di 48 storie parla dei 5 fratelli *Pandawa*, in eterna lotta contro i cugini *Kurawa*, fino alla Grande Battaglia, dove muoiono tutti i *Kurawa* e quasi tutti i *Pandawa*, per vedere salire al trono un loro nipote, Parikesit, re mitico di Giava.

Esistono infine altre 100 opere con soggetti diversificati, alcune anche molto antiche, ma molto rappresentate. I temi ricorrenti possono sembrare ingenui o ripetitivi, sembra che evochino un po' il motto delle nostre favole "e vissero tutti felici e contenti". In realtà le storie sono intessute di dialoghi molto densi di sentimenti profondi e riflessioni raffinate sull'amore e sull'odio, sulla vita e i suoi cicli, sulla morte e sul dolore, sulla spiritualità e l'eterno contrasto tra il Bene e il Male, sull'uomo e i suoi slanci generosi, come sulle potenze demoniache che agitano il suo cuore, sulla necessità comune di avere una spinta ideale, un'etica civile, sul bisogno di una fede comune, di un Dio che aiuti a vincere questa battaglia interiore.

Come nelle tragedie greche, i miti giavanesi sono una lettura delle forze ancestrali e razionali che si contrappongono nell'anima umana. Anche nel teatro delle ombre il mito ha sempre una raffinata funzione didattica, educativa, esortativa, che spinge l'uomo ad elevarsi nei suoi sentimenti e nelle sue azioni, esalta la funzione della ragione e della legge come rimedio alla potenza devastante delle passioni e del sangue, pervade di divino e di spirituale la vita umana per farla uscire dalle tenebre del demoniaco e dell'ignoranza.

Le figure del teatro delle ombre (*wayang kulit*)

Finora si è parlato di drammi, storie, eroi, guerre, leggende, amori, demoni, dei e molto altro, ma vediamo ora come sono fatte queste "ombre", come vengono denominate e che ruoli/funzioni svolgono. I personaggi sono suddivisi in raggruppamenti tipologici:

- i *kekayon*,
- gli dei,
- i semidei,
- gli eroi,
- i demoni e gli orchi,
- i buffoni,
- gli uomini,
- gli animali.

Nel corso del tempo, in particolare nel XVIII e XIX secolo, le sagome destinate alle corti e ai set più prestigiosi vennero realizzate da grandi artigiani-artisti, dei quali è rimasta memoria storica, creatori che produssero importanti set teatrali usati in occasioni straordinarie. Questi artigiani-artisti di grande valore erano riconosciuti come fornitori personali esclusivi delle case reali e delle famiglie più importanti di Giava, che possedevano imponenti raccolte di *wayang* di grande pregio, impiegati nelle occasioni formali più importanti e per intrattenere le corti e gli invitati nelle feste serali.

Le sagome erano realizzate in cuoio di bufalo d'acqua, un animale diffusissimo a Giava. Il cuoio veniva conciato, pressato, abraso in più fasi, trattato e levigato con estrema cura per ottenere infine una sorta di pergamena semirigida, sottile come un cartoncino leggero, ma robusto e flessibile. Da questa materia di base il *wayang* veniva ritagliato nella sagoma voluta, in fogge e forme piuttosto fisse, ma spesso variate dagli artisti.

La pergamena veniva pazientemente traforata come un pizzo, per mostrare le fattezze del corpo e i decori degli abiti quando l'immagine veniva proiettata come "ombra" sullo schermo di garza.



Figg. 6 e 7 - Wayang Kulit "Arjuna" – 1890 circa – Kraton di Yogyakarta. Vista a colori e ombra

La figura veniva poi decorata sontuosamente, gli abiti resi a colori vivaci, il corpo in colori diversi in funzione delle tipologie.

Molti *wayang* destinati ai *kraton* erano valorizzati con la copertura di molte superfici del corpo in foglia d'oro puro.

Le aste (*tempurit*), necessarie per manovrare le figure, erano realizzate in corno di bufalo, bollito e sagomato a caldo. L'asta principale (*gapit*) che reggeva tutta la sagoma, aveva il terminale inferiore appuntito per poter infilare facilmente l'asta nel tronco di banana, che fungeva da supporto per le figure che il *dalang* doveva avere a portata di mano. Le aste più piccole (*tuding*), anch'esse in corno, servivano per manovrare le braccia della figura, che erano quasi sempre snodabili ed erano fissate al corpo mediante perni di osso.

Le braccia erano indipendenti e mobili per le figure più nobili, mentre alcuni orchi e i demoni avevano un solo braccio mobile e l'altro fisso.

I *wayang* erano realizzati seguendo canoni rigorosi, ogni dettaglio del volto o dell'abito o della postura avevano precisi significati. Le figure si differenziavano in particolare in due tipologie di base:

- *Alus*, per evidenziare il livello di nobiltà, bellezza, raffinatezza, eleganza innata, coraggio eroico, magnanimità ecc.
- *Kasar*, per sottolineare il grado di grossolanità, rozzezza, crudeltà, bramosia di possesso, bassezza dei sentimenti, viltà ecc.

Nella cultura indonesiana le caratteristiche *alus* erano da tutti apprezzate e auspicate, quelle *kasar* erano evitate e derise.

La presenza di sentimenti e caratteristiche *alus* o *kasar* erano ben visibili in ogni sagoma nei tratti somatici, nella forma del naso e della bocca e degli occhi, nei suoi atteggiamenti e nel vigore delle membra, nel suo abito e nella dimensioni del corpo. I tratti più *alus* erano quelli più leggeri, fini, delicati, dalle dimensioni minori, mentre quelli *kasar* erano più pesanti, forti, grevi, grossi. Ad esempio gli occhi allungati a mandorla, il viso elegante, il naso sottile, il collo lungo, lo sguardo modesto e defilato, le membra leggere erano tutte caratteristiche molto *alus*, mentre gli occhi sfuggenti o grandi, il naso grosso, le zanne e i denti in vista, il viso rosso di passione o di rabbia erano tutte caratteristiche *kasar*.

Esisteva una grande varietà di tipologie di occhi, nasi, bocche, capigliature, posture del corpo, fogge di abiti, che comportavano circa 25 variabili incrociate tra loro, che per gli spettatori caratterizzavano in modo evidente ogni *wayang*, permettendone l'identificazione.

Noi osservatori attuali riusciamo solo a distinguere le grandi differenze, ma nei dettagli rischiamo di fare confusione.



Fig.8 - Volto molto "alus"



Fig.9 - Volto molto "kasar"

Nessuno è mai riuscito a determinare il numero totale esatto delle figure presenti nel *wayang kulit*. Sicuramente sono almeno diverse centinaia, lo si può desumere dai set presenti nei *kraton* maggiori.

Sulla base della complessa e sterminata mitologia indiana e locale, ogni figura ha diverse denominazioni, in funzione di:

- tipo di nascita avuta (giorni fausti o infausti, protezione assicurata da particolari divinità o maledizioni, tabù, ecc.);
- tipo di genitori (figlio di uomini o di dei o di creature intermedie);
- periodo della sua vita (bambino, giovane, adulto);
- carattere iniziale alla nascita e i suoi sviluppi in seguito alle esperienze incontrate;
- avvenimenti vissuti nel tempo (amicizie, amori, matrimoni, maledizioni, rivalità, vite diverse nel ciclo delle reincarnazioni).

Alcune figure hanno un solo nome codificato e ben definito, mentre per moltissime altre sono stati raccolti 4 o 5 nomi, fino a ben 10 denominazioni ed oltre per ciascuna. Per questo motivo diventa molto difficile, anche per gli specialisti, trovare una modalità comune per codificare un volta per tutte le diverse denominazioni rilevate.

Inoltre la translitterazione dai caratteri sanscriti o giavanesi ai nostri caratteri introduce sempre delle differenze di interpretazione.

Tra le diverse centinaia di figure che popolano questo teatro, può essere interessante osservarne alcune, scelte tra i *wayang* provenienti da importanti antichi set appartenuti ai *kraton* di Yogyakarta e Surakarta, ora presenti in una collezione privata milanese.

Il *gunungan* (o *kekayon*)

È la figura più importante e sacra di tutto il teatro delle ombre. Il significato di queste denominazioni deriva da: *Gunungan* = montagna; *Kekayon* = albero, foresta.

Questa sagoma raffigura l' "Albero cosmico della vita" conosciuto anche come la "Montagna sacra della vita (monte *Mahameru*), che è simbolo del cosmo, dell'ordine eterno stabilito dagli dei. Dal *kekayon* l'uomo riceve in dono l'acqua della vita, o meglio la mitica *amrta* (la non morte).

Fin dai tempi più remoti le rappresentazioni si aprivano e si chiudevano con "lo *stendardo di Indra*", cioè con l'esposizione dell'albero della vita, sia per introdurre gli uomini nel mistero di ciò che sarebbe stato presentato poco dopo, sia per traghettarli di ritorno dal mondo degli dei verso quello terreno degli uomini.

Ci sono due tipologie fondamentali di *kekayon*:

1) Il *Gunungan Blumbangan*, sempre associato al concetto di *yonis* femminile che riceve il seme della vita.

Il decoro riproduce un vaso contenente l'acqua della vita che bagna le radici dell'albero, che a sua volta ospita tra le sue fronde la vita cosmica, raffigurata con immagini simboliche di animali come uccelli, scimmie, fiori.

Le grandi ali aperte del sacro Garuda ricordano l'uccello mitico che unisce idealmente il cielo degli dei alla terra abitata dagli uomini.

Il terribile volto del Raksasa, posto al centro dei rami dell'albero, ricorda i pericoli ai quali è esposta l'anima e i dolori della vita.

Più in basso gli inferi ci ricordano i limiti strutturali posti dagli dei agli uomini e alla loro aspirazione ad ottenere l'eternità.

Nella parte posteriore un grande volto terrifico di demone di colore rosso viene mostrato in alcune fasi della rappresentazione.

2) Il *Gunungan Gapuran*: è sempre associato al concetto di *lingam* maschile, che genera se entra nel profondo Mistero femminile. Vediamo nella parte bassa la raffigurazione della porta del Bene e del Male, che ci fa entrare nei misteri della vita (la madre che genera), ben protetta da due giganti potenti e minacciosi, che simboleggiano le divinità protettrici della vita.

Sopra questa porta vediamo un ricco grande albero, ricco di rami e di foglie, che ospita la vita cosmica raffigurata da vari tipi di animali.

Anche in questo caso al centro dei rami dell'albero è raffigurato un terribile volto di Raksasa, che ricorda gli innumerevoli pericoli spirituali ai quali è esposta l'esistenza dei viventi.



Fig.10 - Gunungan Blumbangan (Kekayon) – Kraton di Surakarta. Creato dall'artista di corte Kicerno Penatas nel 1850 circa. Lato colore destinato al pubblico maschile.



Fig.11 - Gunungan Gapuran (Kekayon) – Kraton di Surakarta. Creato dall'artista di corte Kicerno Penatas nel 1860 circa. Lato colore destinato al pubblico maschile.

Il principe Arjuna

Questa figura si pone al centro delle diverse storie di questo teatro, una figura mitica, importantissima e insostituibile. Dotato di una grande spiritualità e di una forza fisica soprannaturale, è una delle più popolari e amate da tutti i giavanesi e i balinesi. Arjuna rappresenta l'eroe per eccellenza, il grande guerriero, capace di grandi amori e di grandi gesta, di coraggio e di immensa generosità, raccogliendo in sé tutte le virtù più elevate e

nobili. Abbiamo di fronte una figura elegantissima, caratterizzata dai lunghi occhi, sguardo basso in segno di modestia e di autocontrollo, da membra lunghe ed eleganti, da un viso sottile con naso lungo e fine, ricca capigliatura molto elaborata e abito sobrio e raffinatissimo. Arjuna è il terzo figlio di due importanti divinità come Dewi Kunti e Pandu Dewanata. Nel *Mahābhārata* si afferma che suo padre fu niente meno che Bathara Indra, signore del firmamento. Raffigurato sempre come l'esempio più tipico della figura *alus*, Arjuna è anche conosciuto con la denominazione locale giavanese di Janaka o Janoko. Egli è uno dei cinque fratelli *Pandawa*, i perfetti eroi in eterna lotta con i cugini *Kurawa*, gli anteroi per eccellenza. Egli quindi vive una vita tribolata, in continua lotta contro i nemici, contro miriadi di dei e demoni, contro le potenze negative che popolano le storie di cui è protagonista incontrastato. Su questa figura esistono molte intricatissime e lunghissime storie del *wayang kulit*, dove persino i giavanesi più colti finiscono con il perdere un po' la complessa traccia del racconto.



*Fig.12 - Arjuna o Jonoko -
Kraton di Surakarta.
Creato intorno al 1870 circa.
Lato colore destinato al pubblico
maschile.*

Quando Arjuna deve interpretare il ruolo di re di Kaindraan il principe muta nome e diviene Kiriti, una delle figure più *alus* tra tutti i *wayang*.

La produzione dei *wayang*, in particolare del personaggio di Arjuna o Jonoko, si distingue molto a livello estetico tra i diversi *kraton*.

Le differenze possono apparire minime ai nostri occhi incolti, ma spesso coinvolgono particolari importanti, con significati precisi e riferimenti culturali non casuali. In particolare erano splendide le figure dell'importante *kraton* dei principi di Surakarta, ma anche la raffinatissima corte del *kraton* di Kedu si è sempre distinta per l'estrema finezza ed eleganza dei suoi *wayang*.



Fig.13 - Arjuna o Jonoko - Kraton di Surakarta.
Creato intorno al 1880 circa. "Ombra" destinata al pubblico femminile.



Fig.14 - Kiriti - Kraton di Surakarta.

Creata intorno al 1870 circa.

Lato colore destinato al pubblico maschile.

Il dio Kresna

Kresna è una figura dominante nel grande poema del *Mahābhārata*. Possiamo affermare che questa è la “sua” storia. Conosciuto come Krishna in India, egli è un *avatara* di Vishnu e nel *Mahābhārata* agisce per garantire al mondo che le forze positive del Bene (i *Pandawa*) abbiano il sopravvento finale sulle forze del Male (i *Kurawa*).

Altra funzione di Kresna è quella di essere “maestro spirituale” che: illustra agli uomini il libro sacro della *Bhagavad Gita*; fa loro comprendere la profondità del mistero di Dio, mostra loro il percorso che unisce l’anima umana a Dio.



Fig.15 - Kresna - Kraton di Surakarta
Creato intorno al 1880 circa.
Lato colore destinato al pubblico maschile.



Fig.16 - Kresna - Kraton di Surakarta.
Creato intorno al 1880 circa.
“Ombra” destinata al pubblico femminile.

Noto nella mitologia come amante e grande conquistatore di donne, Kresna ha fama di avere avuto ben più di mille mogli e quando parla di questa sua caratteristica peculiare il *dalang* insiste nell’esaltarne le virtù amatorie, per attrarre la curiosità del pubblico. La sua figura è certamente tra quelle più *alus*, per nobiltà, eleganza, finezza, ben evidenziati nella sua rappresentazione in cuoio dorato e colorato.

In questo caso Kresna ha la pelle tinta di nero, perché è nella sua versione “da guerra”, quando lo agitano le grandi passioni e la forte tensione per l’esito del conflitto. Quando

la pelle invece è dorata-chiara significa che si presenta nella sua versione formale, pacifica, per le cerimonie di corte o nelle occasioni di dialogo con gli altri dei.

Il demone Dasamuka o Rahwana

Questa importante figura, onnipresente in quasi tutte le opere, ha caratteristiche *kasar* che la rendono terrificata e spaventosa. Personaggio fondamentale nelle storie del principe eroe Arjuna, nasce in una foresta da un fiotto di sangue, quindi ne prende il nome: Rahwana (sangue della foresta). Divinità emblema dell'inganno, della conquista, del desiderio sfrenato di potere, acquista in seguito anche il nome di Dasamuka, che significa "Dieci facce".

Ebbe da Brahma il potere magico di non poter essere ucciso da nessuno, né dai demoni né dagli dei, ma solo dalla virtù (*Rama*). La sua morte rappresenta la vittoria della virtù sulle grandi forze dei demoni del Male, che pervadono l'anima dell'uomo e tutto l'universo.



Fig.17 - Dasamuka o Rahwana -
Kraton di Surakarta.
Creato dall'artista di corte Lejan
Bundu nel 1890 circa.
Lato colore destinato al pubblico
maschile.

La divinità Baladewa

Baladewa è una figura del mito molto positiva e amata da tutti. Figlio di Basudewa e re di Madura, Baladewa è descritto come la reincarnazione di Anantaboga, il dio Serpente. È spesso anche presentato come la reincarnazione di *Bathara Basuki*, dio della Felicità e della Prosperità. Di carattere intemperante e nervoso, Baladewa è però anche molto coraggioso ed ha un cuore estremamente generoso.

Benché sia grande amico di Arjuna, per ragioni d'onore familiare deve suo malgrado appoggiare i malvagi *Kurawa* contro i buoni *Pandawa*. In questo conflitto viene però ingannato da Kresna che lo spinge a non prendere parte alla battaglia. Infatti grazie ad una sua terribile arma se Baladewa avesse partecipato allo scontro sarebbe stato invincibile contro i *Pandawa* ed avrebbe fatto vincere i *Kurawa*.



*Fig.18 - Baladewa - Kraton di Yogyakarta.
Creato intorno al 1850 per il set personale del sultano Hamenku Buwana V.
Lato colore destinato al pubblico maschile.*

La figura che vediamo proviene dal set di uso personale del sultano di Yogyakarta, Hamenku Buwana, regnante dal 1822 al 1855. Il principe si dilettava spesso a cimentarsi in prima persona come *dalang* a corte.

La divinità Bima Werkudara

Bima Werkudara è una divinità dotata di poteri spaventosi e di una forza che può diventare selvaggia e incontrollabile. Figlio di Bathara Bayu, Bima ha ricevuto dal padre un'arma potente, il *pankanaba*, un rostro inserito sulla mano, con cui può squartare nemici e creature anche molto grandi e forti, oppure abbattere foreste e montagne.

Semidio dal linguaggio crudo, diretto, spietato e senza freni, quando è in battaglia si batte come una tigre e senza risparmio di forze per ottenere la vittoria e per difendere i suoi amici. Oltre ad essere famoso per la sua fame insaziabile di carne (chiamato anche “Fauci di lupo”), questa divinità terribile sa anche essere onesta, molto perseverante e tenace nell'affrontare le avversità. Dotato di una grande forza di volontà e forza fisica, Bima può essere assimilato ad una sorta di figura di “eroe in cappa e spada” che sfida il destino avverso e le terribili orde dei nemici.

Osservandolo, possiamo affermare che se Arjuna è campione assoluto di eleganza, nobiltà, bontà, cultura e generosità (*alus*), Bima si distingue come essere grossolano, duro, arrogante, vorace (*kasar*).



Fig.19 - Bima Werkudara - Kraton di Surakarta.
Creato intorno al 1890.
Lato colore destinato al pubblico maschile.

La divinità Indrajit

La figura di Indrajit è importante per capire gli sviluppi mitici del rapporto tra il Bene (Kresna) e il Male (Rahwana).

Egli è figlio adottivo di Rahwana (per sostituzione, a sua insaputa, della vera figlia femmina del dio con un bimbo maschio trovato su una nuvola). Rahwana intuisce subito l'inganno e vorrebbe uccidere il bimbo, ma Indrajit cresce così bello, sano e forte da farlo desistere. Il ragazzo diventa guerriero coraggioso, forte, potente, ed aiuta il padre putativo nelle continue conquiste di nuovi regni, nuove ricchezze e nuovo potere. Nella battaglia finale contro le armate di Rama e delle scimmie, egli combatte vigorosamente, ma Anoman riesce ad approfittare di una sua distrazione e lo uccide. Il suo corpo però si dissolve rapidamente e ritorna nei cieli accanto agli dei.

Il *wayang* qui presentato è un prezioso Indrajit creato nel 1854 da Ki Guno Kertiwondo, un famoso artista-artigiano della corte di Yogyakarta, che operava solo per il teatro del sultano e del *kraton*.



*Fig.20 - Indrajit - Kraton di Yogyakarta.
Creato nel 1854 (datato) da Ki Guno Kertiwondo.
Lato colore destinato al pubblico maschile.*

Il gigante-orco Kumbokarno

Fratello di Rahwana, egli è un *raksasa*, quindi un gigante molto brutto, dalle orecchie elefantine, con occhi a palla, il faccione rosso tipico degli orchi, naso a cipolla, bocca da mastino e corpo grasso, appesantito e robusto. Come tutti gli orchi egli è goffo, pigro, ghiotto, parla ad alta voce e in modo volgare, dice sempre cose sconvenienti, è quindi un vero *kasar*. Egli ispira sia terrore che disprezzo, ma in realtà poi impressiona tutti per il suo grande coraggio e la sua innata nobiltà d'animo, che esprimerà in diverse occasioni. Questa figura evidenzia una sensibilità molto vicina all'uomo moderno che vive il conflitto tra il senso del dovere e la propria coscienza. Kumbokarno per fedeltà alla famiglia sta accanto al fratello Rahwana quando questo attacca il cielo degli dei, ma poi disapprova con vigore i metodi spicci e le crudeltà usate da Rahwana per vincere. Durante la battaglia finale Kumbokarno inizialmente rifiuta di aiutare il tiranno crudele. Di fronte però alla richiesta di fare onore ai giuramenti e al dovere di fratello, egli scende in battaglia, pur sapendo di dover morire per una causa sbagliata.



Fig.21 - Kimbokarno - Kraton di Yogyakarta.
Creato nel 1873 (datato).
Lato colore destinato al pubblico maschile.

La divinità Subali Resi

Questa divinità, conosciuta anche come *Guwarsi*, fu l'ultimo figlio di Resi Gotama. Il mito gli attribuisce la caratteristica di avere sangue bianco, acquisita per essersi immerso in un lago in cerca di una medicina magica. Prima di trasformarsi e assumere un aspetto umano, Subali si ritira nella foresta per meditare. Gli dei gli donano allora un mantra magico, il *Pancasona*, in grado di garantirgli l'invincibilità finché egli non toccherà il suolo e non si batterà per una causa ingiusta. Presto la notizia che Subali è in possesso di questo mantra che gli garantisce la vita eterna lo rende oggetto di insistenti e ripetute attenzioni da parte di Rahwana, che vuole in ogni modo carpirgli il segreto, usando ogni inganno e alleanza. Ne segue quindi un complesso e lungo conflitto, che termina con la morte di Subali e il suo ritorno definitivo in cielo.

Il *wayang* è stato creato intorno al 1890 dall'artista Lejan Bundu, attivo nella corte di Surakarta.



Fig.22 - Subali Resi – Kraton di Surakarta.
Creato dall'artista di corte Lejan Bundu nel 1890 circa.
Lato colore destinato al pubblico maschile.

La divinità Gatotkaca

Questa figura attiva nel *Rāmāyaṇa* è molto amata a Giava e Bali.

Figlio di Bima, è dotato di forza straordinaria e del potere di volare, di cui si serve per soccorrere gli amici e i bisognosi. In combattimento è leale, forte, coraggioso e risoluto. Gatotkaca è l'ideale del figlio devoto, fedele, coscienzioso, capace di grandi atti di coraggio come di atti di umiltà e generosità. Ancora giovane viene chiamato a difendere il cielo degli dei da un attacco di Pracoma, un orco terribile, re di Tasikwaja, che egli sfida a duello riuscendo a sconfiggerlo per sempre.

In particolare nel conflitto del *Bharata Yudha*, Gatotkaca viene nominato comandante delle armate dei *Pandawa*. Egli combatte con valore contro lo zio Adipati Karna, pur sapendo che questi è dotato di una potente spada forgiata in cielo. Nonostante il suo valore, viene ucciso e tagliato a pezzi dallo zio. Il suo copioso sangue cadrà sulla terra per renderla migliore e più generosa.



Fig.23 - Gatotkaca – Kraton di Surakarta.
Creato intorno al 1880.
"Ombra" destinata al pubblico femminile.

Oltre a queste figure citate a titolo di esempi significativi, il teatro delle ombre si popola di altre centinaia di *wayang*, tutti diversi uno dall'altro, tutti dotati di un proprio preciso ruolo nelle numerosissime storie che animano questa forma d'arte. Ogni *wayang* si caratterizza con proprie virtù e difetti, agisce con atti e gesta di diverso tipo.

Possiamo definirli con una vera miriade di aggettivi: belli, eroici, perfidi, coraggiosi, terribili, generosi, pavidì, nobili d'animo, irascibili, audaci, buoni, avari, compassionevoli, crudeli, gentili, golosi, arroganti, violenti, goffi e impacciati, giocherelloni, lussuriosi, idealisti, invidiosi, ignoranti, pacifici, traditori, riservati, sanguinari, fedeli, petulanti, allegri, sporchi, sognatori e molti altri aggettivi.

Questo lungo elenco, tra l'altro nemmeno esaustivo, li mostra del tutto identici agli uomini, evidenzia la vasta sfaccettatura delle attitudini dell'animo umano, mette in luce la totale rispondenza dei *wayang* alle caratteristiche più peculiari dell'uomo.

Finora il termine *wayang* è stato tradotto come "figura", mentre in realtà la traduzione più corretta e plausibile sarebbe "carattere".

In sintesi, il teatro delle ombre ci presenta centinaia di figure, diversissime tra loro, che altro non sono che le innumerevoli varianti dei caratteri umani. I *wayang kulit* quindi altro non sono che l'eroico, tragico, ironico e comico specchio dell'uomo e del suo animo.

L'Unesco ha dichiarato il teatro *Wayang kulit* come patrimonio intangibile dell'umanità. In realtà per potersi salvare questo enorme patrimonio deve vivere di vita propria, perché non è fatto solo di belle figure di cuoio inanimate, è fatto soprattutto di storie, di valori, relazioni, miti, spiritualità, cultura collettiva, memoria, sogni e passioni condivise dalla comunità.

I media contemporanei stanno pian piano appiattendò e massificando le culture e forse stanno uccidendo le avventure vere ed i sogni ad occhi aperti dell'uomo, creandone di artificiosi e slegati dalla vita. Forse tra una o due generazioni il *wayang kulit* sarà solo un prezioso oggetto da museo o un baraccone per turisti mordi e fuggi. Pochissimi si rendono conto dell'enorme perdita che il mondo intero avrà quando questa millenaria espressione della fede e della cultura arriverà a sparire per sempre dalla vita quotidiana degli indonesiani, quindi anche dalla nostra.

Noi cittadini del mondo tecnologico e della cultura globalizzata non ci rendiamo lucidamente conto di quanto sarà meno affascinante e meno avvincente e magico il mondo senza il *dalang* con la sua poesia ed il suo canto, senza il mistero delle ombre che si

muovono sullo schermo bianco del sogno, senza il sacro *gunungan* che annuncia l'ingresso nel mondo dello spirito e degli dei, senza gli eroi e gli orchi, i nobili d'animo e i buffoni, i regni antichi e le belle principesse, i demoni e i giovani principi generosi, tutti intimamente così simili a noi.

Non ci rendiamo conto che con la loro perdita noi uomini del mondo attuale e del futuro perderemo anche una parte di noi stessi.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

BAUSANI Alessandro, *Le letterature del Sud Est asiatico*, Milano-Firenze, Sansoni/Accademia, 1970

BRANDON James R., *Sui troni d'oro. Epica e cultura indonesiana nel teatro delle ombre di Giava*, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998 (ed. or. *On Thrones of Gold. Three Javanese Shadow Plays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970)

TAYLOR Jean Gelman, *Indonesia. Peoples and histories*, New Heaven & London, Yale University Press, 2003

ZOETMULDER Petrus Josephus, *Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature*, The Hague, Martinus Nijhoff Publishers, 1974

RECENSIONI

Jacques Bacot (a cura di), *Tre misteri tibetani*, Milano, ObarraO, 2019

di Marilia Albanese

Il repertorio del teatro tibetano è estremamente scarno, dodici “misteri” di tradizione buddhista, tre dei quali – i più noti - sono stati tradotti da Jacques Bacot, uno dei più autorevoli tibetologi della prima metà del Novecento. Durante il suo viaggio in Tibet nel 1906 ebbe modo di vederli rappresentati nei cortili dei monasteri da monaci e da laici che interpretavano le parti femminili.

Nessun apparato scenico: erano l’arte degli attori e la loro mimica che delineavano lo scenario.

Articolati in narrazioni in prosa e dialoghi in versi di nove o sette sillabe, si avvalevano di un narratore per raccordare le varie fasi della rappresentazione mentre gli attori leggevano le loro parti su foglietti stampati o manoscritti. Ruolo notevole aveva anche il coro, i cui appartenenti – mascherati – interpretavano parti secondarie e arricchivano con passi di danza i momenti salienti.

Nella prefazione Bacot descrive con grande partecipazione lo svolgersi dell’azione scenica. In merito al re dice:

“La fine delle sue frasi è in un certo senso balbettata. L’ultima sillaba (in tibetano il verbo che racchiude l’idea) non può uscire in maniera volgare dalla sua bocca e precipitarsi: ma essa cade, separata, preziosa, come un favore ansiosamente atteso. E tutta la corte, in sospenso durante il discorso, raccoglie quest’ultima parola del re e la canta con lui. L’effetto è stupendo”.

Nella versione letteraria dei misteri manca tutta la parte coreografica e soprattutto il linguaggio corporeo che tanta parte hanno nella rappresentazione. Per quanto riguarda poi la traduzione, la ricchezza di registri del parlare tibetano rende impossibile la resa precisa dei termini. Il verbo “dire”, ad esempio, in tibetano conta almeno undici differenti modi di essere espresso. La forma scritta dei drammi non è vincolante, è piuttosto un canovaccio campione che viene reinterpretato ogni volta dagli attori.

Il primo dramma – termine da non prendersi nell’accezione tragica, ma nel suo significato primario di rappresentazione teatrale – è il *Drime Kunden*, ascritto al XVII sec., che riprende la storia del principe Vessantara, incarnazione precedente del

Buddha storico. Animato da profonda compassione e carità, il principe distribuisce i tesori del padre, spalleggiato dalla virtuosa moglie e dal ministro buono, mentre quello cattivo si dispera. Alla fine, avendo regalato il miracoloso gioiello *cintāmaṇi* che esaudisce tutti i desideri a un re nemico, viene esiliato con moglie e figli, ma il suo spirito caritatevole lo induce a donare addirittura i suoi tre bambini e i propri occhi. Tutto finisce comunque per il meglio, con grande consolazione dei tibetani che hanno pianto per le sventure del principe mentre gli occidentali, nota Bacot, si sarebbero indignati per l'eccesso di carità: due letture diverse della rappresentazione che appartengono a due mondi culturali differenti.

Drowa Zangmo, più antico del precedente, è un racconto di fate, con la regina cattiva che è un'orchessa e quella buona che è una creatura divina la quale, tuttavia, non esita ad abbandonare i propri bambini tornando in cielo. I protagonisti della storia sono proprio i due fanciulli, perseguitati dalla regina orchessa e sfuggiti più volte alle sue insidie mortali, che alla fine la uccidono con il trionfo del bene sul male.

L'ultimo dramma, *Nang Sel*, è il più tardo dei tre, raffinato nella stesura, privo di personaggi o avvenimenti magici. È la storia di una fanciulla e della sua ricerca spirituale, in contrasto con la madre, pragmatica e terrena, che non comprende le esigenze mistiche della figlia. Sullo sfondo si delinea il paesaggio culturale e sociale del Tibet antico, che ancora permaneva agli inizi del secolo scorso, quando Bacot aveva visto e tradotto i drammi. La chiusura del commento che egli fa a *Nang Sel* stringe il cuore:

“*Nang Sel* è un'opera edificante, di edificazione della fanciulla in particolare. Ha tutto il fascino e anche la ricercatezza un po' piatta che hanno spesso da noi questo tipo di opere. Ma si troverà qui un sapore peculiare a questo genere, se si pensa che *Nang Sel* è nata, letta e rappresentata in un paese ritenuto barbaro, inaccessibile, isolato dal mondo, coperto da deserti e ghiacciai, dove sono penetrati, equipaggiati in modo formidabile, solo pochi esploratori”.

Trent'anni dopo la pubblicazione di questo testo il Tibet veniva invaso dall'esercito cinese.

ABSTRACT

Giulia Sala - Il Barong turistico: innovazione e tradizione

Obiettivo della ricerca è il rapporto tra innovazione e tradizione nel contesto del teatro balinese del Barong, indagato sull'orizzonte dello sfruttamento turistico e della collocazione rituale nelle pratiche di villaggio. Dove finisce la sfera del rito e inizia l'ambito del teatro è un argomento di dibattito, insieme al ruolo dell'attore e la sua professionalità in una economia in evoluzione, senza perdere le proprie origini e il rapporto con spiritualità e cultura locale. Lo scambio con professionisti delle arti da tutto il mondo ha costituito un'apertura per il mondo balinese, preso a modello di autenticità e reinterpretato in varie chiavi di lettura da esponenti degli studi sulla performance e da autori e interpreti del teatro occidentale del Novecento. È nei processi di adattamento e scambio continuo che il Barong può esistere, rinnovarsi e mantenere l'equilibrio tra le forze opposte di progresso e tradizione, senza che una soluzione prevalga sull'altra.

Marilia Albanese - Gli *tshechu* e le danze fra terra e cielo

Una delle maggiori attrazioni delle aree himalayane è lo *tshechu*, un festival articolato in danze rituali, *cham*, che celebrano le divinità e ricordano avvenimenti mitici e storici. Il *cham* è una forma di danza propria al buddhismo Vajrayāna, che si diffuse in Tibet a partire dall'VIII sec. e che ancora oggi è la religione dei tibetani rimasti nella loro patria e di quelli della diaspora, nonché del Bhutan, Sikkim e Ladakh. Parte integrante della vita di queste popolazioni, gli *tshechu* si tengono in diversi periodi dell'anno lunare presso moltissimi monasteri e sono seguiti con grande partecipazione. Assistere ai *cham*, vere e proprie preghiere in movimento, garantisce agli spettatori benefici materiali e spirituali ed è tradizionalmente considerato un mezzo di illuminazione. Gli esecutori, monaci e laici, incarnano durante lo *tshechu* forze divine che, incanalate nei loro corpi attraverso movimenti rituali, vengono effuse su coloro che partecipano con fede e animo puro alla discesa degli dei sulla terra.

Carmen Covito - Renato Simoni e le fanciulle del Takarazuka

Nel 1938 la compagnia di teatro musicale Takarazuka realizzò la sua prima tournée all'estero, in Germania e Italia. Incrociando le notizie fornite dai giornali italiani con quelle pubblicate dalla rivista mensile della compagnia, *Kageki*, possiamo ricostruire il percorso, il programma e la ricezione della tournée in Italia. La recensione di Renato Simoni sul *Corriere della Sera* fu l'unica a essere tradotta in giapponese su *Kageki*. Esamineremo perciò in particolare l'articolo di Simoni e la storia del suo interesse, non occasionale, per il teatro giapponese.

Bruno Gentili - Letteratura e teatro delle ombre a Giava

La letteratura indonesiana e il teatro delle ombre giavanese si sono formati nel corso di oltre un millennio attraverso un lungo e complesso processo di integrazione di diverse culture che si sono succedute nei secoli. Il teatro in particolare ha attraversato la storia senza mai perdere la sua preziosa funzione sociale, culturale e identitaria, arricchendosi ad ogni passaggio storico di contributi sempre nuovi, integrati ed accolti ogni volta senza mai rinnegare e snaturare le esperienze precedenti. Dopo aver esaminato brevemente la raffinata produzione letteraria da cui il teatro ha tratto alimento, questo articolo si sofferma sull'esperienza del teatro delle ombre *wayang kulit*, delineandone la struttura performativa, i soggetti, i temi e le modalità della rappresentazione, le tipologie, le caratteristiche e i ruoli delle principali figure. Ne viene evidenziata la fondamentale funzione di accumulo e di trasmissione dinamica di esperienze culturali e spirituali, sviluppate attorno al complesso tema del rapporto tra il mondo degli uomini e quello del divino.