AsiaTeatro

rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

www.asiateatro.it

anno 2024 fascicolo n. 1

https://doi.org/10.55154/at.M1285

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

Riccardo Tarricone, *Kagura, trance sciamanica e teriomorfismo: animali divini alle origini delle arti performative giapponesi* 5-22

Marialice Tagliavini e Alice Tediosi, *Lo yoga a supporto della performance artistica* 23-36

Rossella Marangoni, *"Onna tenka" e "Dorei": se in scena comandano le donne. Un contrappunto teatrale in Giappone fra Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926*) 37-60

Kagura, trance sciamanica e teriomorfismo: animali divini alle origini delle arti performative giapponesi

Riccardo Tarricone

Nel corso della loro longeva e mutevole esistenza, le arti performative giapponesi hanno incorporato al loro interno una quantità di livelli stratificati di sofisticazione tale da farne scaturire analisi approfondite che spaziano tra ambiti disparati. Ne è un caso emblematico il Nō, con l'abbondanza e la minuzia delle teorie estetiche prodotte soprattutto dai suoi stessi esecutori o promotori: ma ciò non significa che la riflessione non possa spostarsi anche in campi distanti dagli studi teatrali, artistici ed estetici. Il campo degli studi religiosi non è escluso, anzi vi ricopre un ruolo cruciale. Indipendentemente da quanto un determinato testo teatrale abbia mantenuto le caratteristiche primigenie del suo genere d'appartenenza, difficilmente si può negare che il retroterra culturale in cui affondano tutte le radici delle arti performative, tra loro imparentate, conservi – in misura più o meno forte, ma sempre presente almeno in parte – un DNA legato alla vita spirituale dell'arcipelago.[1] Con questo non ci si riferisce al carattere spiccatamente buddhista di alcuni testi Nō e Kyōgen, né alla numerosità di influenze sia continentali che autoctone confluite nel Kagura, per quanto sia importante riconoscerle.[2] Ciò che si intende affrontare è, piuttosto, qualcosa di più nascosto – come nascosti sono sempre, in una loro parte, i *kami*[3] – e che accomuna linguaggi in apparenza estremamente diversi, manifestandosi di volta in volta con le caratteristiche del caso. Lo si rintraccia nell'atmosfera di forte trasporto emotivo, talvolta quasi ultraterreno, che la performance di Nō intesse tra il primo attore (*shite*) immerso nell'atto metamorfico e il pubblico incantato;[4] nelle voci lanciate nei momenti di pathos (*kakegoe*) spesso in unisono ai colpi catalettici del tamburo nel Nō o nel Kabuki; nella volontà stessa di inscenare un atto di trasformazione o di discesa di una divinità servendosi di espedienti variegati (maschere, oggetti di scena, gestualità codificate, o anche la comparsa di una

[1] Immoos 1969, p. 404.
[2] Lancashire 2001, pp. 25-59.
[3] Breen e Teeuwen 2000, p. 43; Herbert 1967, p. 27.
[4] Immoos 1969, p. 411.

marionetta draconica nel mezzo di uno spettacolo di Ningyō Jōruri).[5] Estasi, metamorfosi, presenza divina in un altare sacro o in una maschera di animale o altro oggetto riferito a un'essenza naturale e ferina, pratiche quasi ascetiche in preparazione di una performance, tamburi sincronizzati a grida e stereotipia di gesti, e soprattutto, a permeare ciascuno di questi aspetti, la messa in scena dell'attraversamento di una soglia, l'atto umano che si pone a metà tra due mondi separati, ma attraversabili da specifici individui dotati di adeguate abilità[6] (che si tratti di attori o di officianti religiosi): tutto questo è parte dell'essenza dei fenomeni sciamanistici del Giappone,[7] presenti già in tutte le forme spirituali autoctone[8] che in seguito sarebbero state raggruppate nella categoria dello Shintō, e che avrebbero fatto trovare terreno fertile anche a tutti quegli aspetti analoghi appartenenti ai sistemi di pensiero continentali che esercitarono la loro influenza sul teatro e sull'intera vita socioculturale (principalmente Buddhismo, Tao, Onmyōdō, e tutte le forme di commistione armonica tra l'autoctono e il continentale, come nello Shugendō, corrente buddhista di asceti di montagna).

Può forse apparire strano paragonare il gesto di un attore, altamente codificato e analizzato da innumerevoli esegeti attraverso tutta la storia del teatro, a un elemento rituale di un'esperienza d'estasi presente sin dalle origini preistoriche della spiritualità giapponese e ormai (erroneamente) non più presentata nel discorso mainstream come aspetto cruciale nello Shintō; esistono tuttavia numerose ragioni per credere che il paragone non sia azzardato – e anche senza addentrarsi negli esempi, sarebbe sufficiente pensare alle radici comuni dell'esigenza umana di esprimersi attraverso l'arte performativa: "*the step from religious ritual to art is a small one*".[9] Molti dubbi poi si dissipano quando si osserva la forma che più esplicitamente ha preservato l'originaria natura sciamanica: il Kagura.

Kagura: natura mutevole, nucleo stabile

Il Kagura consiste in performance di danza a carattere rituale inscenate spesso nel corso dei *matsuri* (i festival che costellano la vita culturale dell'intero arcipelago dai santuari più piccoli fino al Santuario di Ise) dei quali potrebbe costituire una forma

[5] Immoos 1969, pp. 411-412.
[6] Blacker 1975, pp. 21-22.
[7] Blacker 1975, pp. 19-84, pp. 164-251.
[8] Averbuch 1998, p. 294.
[9] Immoos 1969, p. 404.

prototipale.[10] Le caratteristiche e le funzioni devozionali o apotropaiche della danza sono molto variabili, e anche i due termini giapponesi che la designano – *mai* e *odori* – possono avere significati scambievoli; a seconda dei casi osservati, si può ritenere che il vocabolo *mai* si riferisca alle danze fatte di movimenti circolari ed eleganti e che *odori* indichi uno stile opposto fatto di salti e movimenti agitati, o si può ritenere l'esatto contrario, ma entrambe le modalità, invariabilmente, sono riconducibili ai fenomeni di trance sciamanica (il primo caso corrisponde probabilmente alla differenza lessicale originaria).[11] È spesso possibile osservare nel Kagura una coreografia in due tempi: il primo avviene durante l'induzione del fenomeno di possessione coadiuvato da sciamane e sacerdoti addetti all'accompagnamento ritmico e musicale, e il secondo si manifesta a possessione avvenuta. Nel primo movimento, contemporaneo ai rituali di purificazione e invocazione delle divinità (le armi sorrette dagli officianti in questo momento[12] rientrano infatti tra i maggiori oggetti catalizzatori di discesa dei *kami*, in particolare quelli alpestri e boschivi[13]), la *miko* (sciamana) oscilla delicatamente finché non cade in trance, momento a partire dal quale la danza prosegue in maniera inconscia producendosi in salti e strattoni incontrollati. Si può parlare in questo caso di *kamigakari* (stato di trance sciamanica innescato dalla presenza di *kami* dotati di poteri di possessione spiritica) indotto, ma esiste anche la modalità completamente spontanea caratterizzata dalla sola *odori* (ed eventualmente da altre *odori* eseguite da uno dei sacerdoti accompagnatori, per purificare il luogo dagli spiriti maligni).[14] La struttura rituale sin qui descritta riflette certamente una modalità propria dei *kamigakari* quando avvenivano nei tempi in cui era assente l'elemento di espressione artistica, vale a dire quella di una progressiva perdita di controllo, ma è opportuno ricordare che, dal momento in cui questi fenomeni religiosi si sono evoluti in un'arte performativa, il fatto della "perdita di controllo" è diventato piuttosto una semplice rappresentazione della trance, che non necessariamente riflette uno stato alterato della *miko* che ne imita il movimento.[15] Occorre poi notare che si riscontrano forme di trance prive del processo di perdita di controllo, un altro fatto ereditato dal Kagura in particolari danze più "lievi" rispetto a quelle che intendono significare in maniera esplicita l'alterazione della coscienza;[16] quando però la scena della possessione

[10] Averbuch 1998, p. 294.
[11] Averbuch 1998, p. 297.
[12] Averbuch 1998, p. 297.
[13] Miyake 2009, pp. 74-75.
[14] Averbuch 1998, p. 297.
[15] Averbuch 1998, p. 298.
[16] Averbuch 1998, pp. 298-299.

è prevista, questa diventa il fulcro dell'intera performance e l'evento acquisisce significato in rapporto al momento fondamentale del *kamigakari* che viene anticipato e preparato da tutti gli altri momenti dell'evento attraverso lo sforzo collettivo.[17] Una reale alterazione di coscienza è comunque ritenuta perlopiù assente nei fenomeni contemporanei di Kagura, solo imitativi dei significati originari, pur sempre però calati in contesti di ritualità religiosa che riconoscono gli elementi sciamanici, per quanto mitigati.[18]

Anche a causa di quanto avvenuto a partire dall'epoca Meiji (1868-1912) fino al secondo dopoguerra, dunque nel contesto dell'istituzionalizzazione e supremazia del cosiddetto "Shintō di Stato", le caratteristiche della spiritualità giapponese che sarebbero potute apparire "primitive" agli occhi delle potenze mondiali furono ridimensionate, se non del tutto cancellate, e le pratiche originanti in maniera troppo esplicita dallo sciamanesimo dei primordi furono chiaramente tra le prime vittime di questo mutamento forzato[19] (ciò non significa che elementi ancor oggi messi in primo piano nella descrizione vaga dello "Shintō", quali le festività assai sentite dei *matsuri* e tutto ciò che ruota attorno ai santuari, non avessero avuto ugualmente origine nell'essenza primitiva che si tentò di cancellare). E se ciò vale per lo sciamanesimo in generale, è ancora più eclatante per quanto riguarda la forte componente di metamorfosi animale compresa in esso, un aspetto così primitivo da non poter trovare spazio nel contesto dei suddetti mutamenti storici. In tal senso ciò che è noto riguardo alle origini del Kagura costituisce un'eredità preziosa, un fossile intatto di quel mondo.

Questo mondo può essere conosciuto solo attraverso tentativi di speculazione, non essendo sufficienti le prove archeologiche che permetterebbero di far luce sui dettagli specifici della divinizzazione animale sviluppatasi nel corso dei periodi della preistoria giapponese. Analisi d'altro tipo – sul mito e sulla tradizione orale, per esempio – permettono però di immaginare determinate figure animali come particolarmente influenti dal punto di vista spirituale, e spesso in relazione totemica con i clan (*uji*).[20] Simili conoscenze possono essere integrate anche allo studio del Kagura, se si vuole ipotizzare quali categorie di animali potessero essere al centro delle danze d'estasi

[17] Averbuch 1998, p. 304
[18] Averbuch 1998, pp. 298-299.
[19] Breen e Teeuwen 2000, p. 41; Tanigawa 1986, pp. 4-5; Knight 2003, p. 217; Walker 2005, pp. 13-14.
[20] Shinto Symbols 1966, p. 12, p. 16; Tanigawa 1986, p. 17, pp. 203-204; Casal 1959, p. 89; Breen e Teeuwen 2000, p. 34; Nakamura e Miura 2009, p. 23, pp. 78-80, p. 91.

sciamanica che portarono alla nascita di questo genere performativo, contribuendo anche alla genesi delle altre forme teatrali. Conoscere di più sull'animale immaginato dagli antichi abitanti del Giappone colti in uno dei momenti di massima ispirazione e commistione con i *kami* permette di affacciarsi sul possibile significato di alcune performance e, in maniera più ampia, del genere teatrale nella sua interezza, giacché le divinità animali erano sempre rivestite di significati assai sentiti nel contesto della cosmologia percepita collettivamente al tempo.[21]

Danze di animali e zoolatria

Sappiamo che uno dei più antichi esempi di Kagura ancor oggi tramandati è quello della "danza del leone" (*shishimai*), che nel contesto dello Shugendō diventa un sottogenere,[22] tipico degli *yamabushi* (praticanti Shugendō) itineranti dell'area del monte Hayachine.[23] È indubbio che, nel caso dello Shugendō, i significati buddhisti aumentino esponenzialmente. La stessa figura del leone poi è un immediato richiamo al ruggito del

[21] Breen e Teeuwen 2000, p. 34; Nakamura e Miura 2009, pp. 1-10; Tanigawa 1986, pp. 3-5.
[22] Immoos 1969, pp. 408-409.
[23] Averbuch 1998, pp. 312-313.

Buddha,[24] all'India, e alle pratiche indiane che si è ipotizzato abbiano influenzato enormemente la diffusione estremorientale di siffatte "danze leonine", in concomitanza con l'espansione del Buddhismo.[25] Il caso del Giappone non permette tuttavia di dichiarare esaurita la questione dell'influenza contenuta in un fenomeno di costume solamente sulla base del fatto che questo sia associato a una determinata scuola di pensiero interna al Buddhismo, tanto più nel caso dello Shugendō che costituisce uno dei massimi esempi di come nella spiritualità giapponese il sincretismo abbia regnato incontrastato prima che una percezione di stampo più "accademico" (non popolare) contribuisse a separare esperienze religiose diverse, fenomeno poi esacerbato dallo Shintō di Stato.[26] Nello Shugendō si conservò molto di antiche divinizzazioni di montagne, litolatrie e religioni naturaliste, un fatto cruciale in rapporto allo sciamanesimo giacché è molto comune trovare la montagna come *axis mundi* nei sistemi di pensiero associabili al termine – ancor più nello sciamanesimo giapponese in cui, a differenza dello sciamanesimo "originale" della Siberia, sembra essere assente il concetto pivotale dell'albero cosmico, i cui ruoli e significati vengono tuttavia attribuiti in Giappone proprio nell'immagine della montagna.[27] Inoltre tutto ciò che ha a che fare con lo Shugendō presenta spesso un'unione armonica di mondi diversi, come esemplificano le emblematiche pratiche di sfruttamento dei poteri delle volpi del Monte Izuna, che vedono l'unione di divinità volpine indiane (Ḍākinī), di Inari, e di divinità volpine dell'arcipelago ancora più antiche.[28] Si può immaginare che quanto accaduto in rapporto alla "danza leonina" fosse molto simile: un fatto culturale continentale e buddhista si adagiò comodamente su un panorama preesistente di figure e simbologie affini, motivo per il quale l'associazione tra la danza e lo Shugendō, di per sé tendente a fenomeni di questo genere, è rimasta forte. Il fatto che la divinità celebrata presso il Monte Hayachine sia considerata "straniera"[29] passa in secondo piano se si pensa che nel far visita agli altri *kami* dei villaggi locali compie lo stesso movimento periodico associato a essi, consistente nella discesa dalla dimora di montagna suddivisa in tappe vicine ai nuclei abitati: le credenze associate ai comportamenti delle entità divine di qualsiasi tipo sono scivolate le une nelle altre amalgamandosi senza opporre resistenza. Considerato ciò,

[24] Iwamoto e Sakamoto 1991, p. 55. Questo esempio tratto dal sedicesimo capitolo del Sutra del Loto è solo uno tra tanti.
[25] Immoos 1969, p. 408.
[26] Blacker 1975, p. 33; Averbuch 1998, p. 294, p. 300, p. 306, p. 308.
[27] Blacker 1975, p. 27; Hori 1968, pp. 175-179.
[28] Blacker 1975, p. 55; Casal 1959, p. 22; Nakamura e Miura 2009, pp. 85-87.
[29] Averbuch 1998, p. 313.

riesce difficile negare che ci siano aree di significato comune tra le danze Kagura specificamente preposte alla celebrazione dei *kami* di montagna durante la loro discesa e la *shishimai* apparentemente soltanto buddhista, soprattutto quando si osserva che la divinità leonina del monte degli *yamabushi* compie un tragitto ugualmente suddiviso in visite, ugualmente richiedendo ai partecipanti non laici di sottoporsi a preparazioni rituali fatte di tabù e fasi cerimoniali rigidamente strutturate.[30]

Che tipo di creatura era dunque il "leone", interpretato nelle danze giapponesi eppure assente nell'arcipelago? Osservando raffigurazioni pittoriche giapponesi, molto lontane dal reale, di animali la cui esistenza poteva essere conosciuta solo attraverso la cultura continentale, si potrebbe credere che finissero per occupare, nella percezione collettiva, lo stesso scaffale dei dragoni e delle creature immaginarie, esotiche ed evocative di realtà lontane dall'esperienza concreta. È probabile che nell'immagine del "leone" fosse presente anche tale tendenza, ma l'identità della bestia in questione non poteva limitarsi a questo. Così come nel termine "*wani*" confluivano sia i coccodrilli sconosciuti del continente che i predatori delle acque giapponesi riveriti sin dalla preistoria in quanto divinità di primo piano,[31] la parola "*shishi*" indicava non soltanto il leone delle fonti indiane e cinesi, ma un insieme ampio e polimorfo di realtà concreta e di immaginario, il cui significato primario era legato all'area semantica delle bestie di terra, quadrupedi, spesso oggetto di caccia da parte delle popolazioni montane e forestali.[32] Ma come è testimoniato dai gruppi di cacciatori-raccoglitori dell'arcipelago (con esempi protratti fino a tempi relativamente recenti in aree come il Tōhoku), l'uccisione più o meno ritualizzata di un animale e la sua venerazione spesso coincidevano (e al tempo stesso esistevano casi contrari in cui vigevano proibizioni rituali sulle specie interessate).[33] La "danza del leone" preservata dal Kagura era di fatto un rito sciamanico di commistione umano-animale, e precisamente era una "danza delle bestie selvatiche", una danza in cui si rendeva omaggio all'animale venerato, spesso in relazione a un significato propiziatorio per la riuscita della caccia, particolarmente nei casi in cui "*shishi*" poteva riferirsi ad animali come cervi e cinghiali (ovvero i casi in cui le tradizioni di danze celebrative o metamorfiche dedicate a taluni mammiferi selvatici, analoghe alla *shishimai*,

[30] Averbuch 1998, p. 313, p. 318; Immoos 1969, p. 410.
[31] Nakamura e Miura 2009, pp. 20-33, pp. 39-40.
[32] Immoos 1969, p. 408; Nakamura e Miura 2009, p. 17, p. 80; Knight C. 2008, pp. 83-89.
[33] Knight C. 2008, pp. 83-89, p. 94.

palesano quanto quest'ultima sia provvista di un'ossatura autoctona, risalente alle epoche che ancora non avevano conosciuto il Buddhismo).[34]

La preparazione dell'attore che per settimane deve sottoporsi a un isolamento caratterizzato da pratiche intense di concentrazione e da precise regolamentazioni alimentari[35] – sempre presenti in misura più o meno incisiva nei totemismi[36] – coincide con quella di un officiante religioso, custode di particolari doti spirituali, che si prepara a fungere da perno tra due mondi, e far librare la propria anima in modo da attraversarli a proprio piacimento. [37] Una maschera viene poi collocata sull'altare, un tipico oggetto/spazio considerato idoneo alla discesa di un *kami*: sull'altare, è la maschera stessa, con le sue fattezze animali, a costituire il corpo della divinità, poiché il *tamashiro*, ricettacolo del *kami*, implica la presenza di quest'ultimo, e non una sua mera simbolizzazione.[38] Anche le maschere del Nō possono essere considerate "imparentate" a questi animali divini: non importa che non tutte presentino, come la maschera dello *shishi* diffusa anche nei testi del Nō, dei tratti animaleschi riconoscibili, poiché un certo grado di semplificazione è prevedibile in tutte le forme di espressione che attraverso degli oggetti rituali o scenici codificano forti simbolismi.[39] Ma è in quegli spettacoli di Kagura più vicini alle origini che il significato della maschera animale e del suo collocamento sull'altare si manifesta evidente, a partire dalla stessa etimologia, in entrambe le sue principali interpretazioni: Kagura è il seggio degli dei (神の倉), oppure il divertimento, il piacere degli dei, come rappresentato nei kanji 神楽 tipicamente impiegati.[40] Nel corso del rituale il *kami* ferino compie una discesa all'interno di un oggetto idoneo, come nella maggioranza dei rituali Shintō che prevedono la presenza del *kami*,[41] e ivi si fa venerare attraverso delle offerte.[42] Queste vengono recate presso l'altare decorato dalla maschera prima dell'atto finale del rituale durato diversi giorni, quando cioè il "divertimento" ricevuto consiste proprio nelle danze che lo omaggiano, ed è prevista l'entrata in scena dello *shishi* che fa sfoggio della sua natura animalesca con movimenti di fauci e muscolatura. [43] Secondo gli studi di Blacker che hanno approfondito le pratiche

[34] Immoos 1969, p. 408.
[35] Immoos 1969, p. 410.
[36] Knight C. 2008, p. 84, p. 94; Nakamura e Miura 2009, pp. 33-37; Levi-Strauss 1962, p. 23.
[37] Blacker 1975, p. 25, p. 35; Hori 1971, pp. 64-65.
[38] Immoos 1969, p. 407.
[39] Immoos 1969, p. 407.
[40] Averbuch 1998, pp. 294-296; Immoos 1969, p. 408.
[41] Miyake 2009, pp. 74-75; Blacker 1975, pp. 38-39.
[42] Immoos 1969, p. 408.
[43] Immoos 1969, p. 408.

sciamaniche del Giappone, uno degli impulsi principali che possano indurre un animale a farsi venerare consiste nel desiderio di ricevere offerte:[44] un appetito e bramosia da bestia selvatica che è presente nella stessa misura della natura divina. Qualsiasi *kami* è infatti una commistione armonica e non contraddittoria di più nature: un'anima pacificata e un'anima furiosa,[45] un'essenza ineffabile perennemente nascosta da un lato, e una forma assai concreta dall'altro (messaggero animale, oggetto sacro, albero, intera montagna, etc.),[46] soltanto per nominare alcune di queste apparenti dicotomie. Tale natura molteplice del *kami* può essere intercettata dallo sciamano che conosce i passaggi tra i due mondi, e dalla collettività[47] attraverso l'atto di inscenare ciclicamente il rituale: così un'arte performativa scaturisce dalla volontà di ripetere ciò che era appannaggio di singoli individui, in momenti assai significativi per la comunità in cui si contattavano mondi diversi, la cui armonia andava preservata affinché si preservasse con essa l'intero equilibrio cosmico secondo i principi di reciprocità e interconnessione radicati indistricabilmente nella spiritualità giapponese.[48] Questo ruolo dello spettacolo, sia cioè di rituale sciamanico che di performance collettiva sostitutiva dello stesso, è osservabile per il primo aspetto in uno degli scopi della danza, ovvero di pacificazione dell'anima del *kami*, e per il secondo aspetto in relazione alla diminuzione degli autentici fenomeni di *kamigakari* dovuta alla già accennata progressiva estirpazione di elementi "primitivi" dai riti e le arti giapponesi – da cui l'esigenza di trasformare il delirio visionario dell'antichità in una manifestazione artistica tradizionale che vede la partecipazione numerosa della comunità.[49] Ma in tutte le scuole di Kagura, nonostante la varietà, è possibile scorgere gli elementi sciamanici che l'avanzata del tempo e le circostanze storiche non sono riuscite a cancellare: anche in assenza di altare viene eretto un recinto e uno spazio rituale viene creato, anche in assenza di trance il momento in cui un danzatore indossa una maschera animale avrà il ruolo di imitare l'avvenuta possessione a opera della divinità discesa, e così via.[50] In tutto questo la musica di accompagnamento prevede sempre percussioni e flauti che custodiscono il potere di evocare le divinità[51], nonché la funzione di "maschera acustica",[52] vale a dire un segnale uditivo teofanico che precede la comparsa della

[44] Blacker 1975, p. 52.
[45] Blacker 1975, pp. 43-46.
[46] Shinto symbols 1966 pp. 3-39.
[47] Averbuch 1998, p. 302.
[48] Nakamura e Miura 2009, p. 6; Tanigawa 1986, p. 3, p. 13.
[49] Averbuch 1998, pp. 294-296.
[50] Averbuch 1998, p. 296.
[51] Averbuch 1998, p. 296.
[52] Immoos 1969, pp. 406-407.

maschera o raffigurazione animale (forse non solo nel rituale, ma anche storicamente)[53] e che, si potrebbe ipotizzare, costituisce un analogo sensoriale della parte "nascosta" insita nel concetto di *kami*: in un rito religioso e in tutti i generi teatrali, la musica, solo percussiva o adornata dai fiati, manifesta la presenza in quel luogo di un *kami* ancora non visibile, prima che appunto riveli l'altra sua parte, quella dotata di una forma (il flauto è certamente uno strumento importante, ma il tamburo è universale nelle esperienze di trance,[54] forse per l'influenza che la ripetizione ritmica esercita sulla mente: in ogni caso nel momento dell'evocazione della divinità non può mancare qualcosa che inneschi un suono ritmico ripetitivo, come anche una campana, o l'agitarsi frusciante e percussivo di un'asta rituale[55]). La maschera poi è un oggetto paragonabile alle pelli, le parti animali, i teschi[56] che i primi sciamani adoperavano a mo' di indumenti o accessori decorativi per impersonare l'animale con il quale occorreva ricercare un legame, per ragioni totemiche o contestuali al rito: non si può dimenticare che non si tratta soltanto di omaggiare le divinità, ma anche di diventare un *kami*, ed è suggestivo pensare a come questo sia imprescindibile anche nei generi teatrali lontani dal contesto rituale dei *matsuri*. Nel Nō l'attore diventa un dio, e il teatro è sempre in qualche misura devozione: "*the first role played by man was that of a god*".[57] È noto e di facile comprensione che, in una cultura sin dal principio devota all'equilibrio insito nei ritmi naturali, gli animali ispiratori di timore reverenziale o economicamente importanti fossero tra i più immediati oggetti di divinizzazione,[58] per cui non sarebbe azzardato immaginare un contesto storico ancestrale che consenta di estendere l'affermazione sopracitata: "il primo ruolo fu quello di un animale divino". Studiando le leggende e le pratiche giapponesi si incontrano le tracce delle lontane pratiche di teriomorfismo, in cui lo sciamano per esempio poteva trasformarsi in un uccello affinché ottenesse, grazie alla libertà di movimento rappresentata dal volo, la capacità di spostarsi fluidamente tra i piani esistenziali ed entrare in contatto con le anime dei defunti. Le "*torimai*", o danze degli uccelli, sono vestigia di questo: danze che imitano l'atto del volo, ma che un tempo non erano mera imitazione[59] (si riteneva inoltre che il volo così rappresentato fosse uno dei tratti distintivi

[53] Immoos 1969, p. 407.
[54] Blacker 1975, p. 25.
[55] Averbuch 1998, p. 297.
[56]Immoos 1969, p. 407; Knight J. 1997, p. 141.
[57]Immoos 1969, p. 411.
[58] Tanigawa 1986, p. 28; Breen e Teeuwen 2000, p. 34; Nakamura e Miura 2009, p. 23, pp. 78-80, p. 91.
[59] Nakamura e Miura 2009, pp. 18-19; Blacker 1975, p. 33.

del comportamento dei *kami*[60]). Anche il ricchissimo folklore relativo agli animali trickster e metamorfici come la volpe, il cane procione e il serpente – il più antico e importante degli animali divini – è indubbiamente imparentato a quell'ancestrale importanza del teriomorfismo, sebbene abbia accolto al proprio interno significati disparati.[61]

Shishimai nella cittadina di Sakurai, Nara-ken (Commons Wikimedia, autore: 663highland)

Che lo *shishi* ancora celebrato nel Kagura e a teatro sia imparentato ad animali sacri dell'antichità come il cervo e il cinghiale, o che lo si faccia risalire alla bestia leonina immaginaria mutuata dalle cronache buddhiste, ha importanza soltanto contestuale: il suo nucleo invariabile è una natura divina in cui confluiscono il mondo dei *kami* e quello degli animali, che ai primordi dello Shintō in epoca preistorica costituivano una delle manifestazioni più dirette della presenza divina, soprattutto nei casi di categorie di animali – piuttosto che di singole specie – connotate per una forte relazione con l'ambiente naturale in cui comparivano, di cui erano incarnazione, in modo tale che l'avvistamento

[60] Averbuch 1998, p. 311.
[61] Tanigawa 1986, pp. 3-4; Casal 1959, p. 24; Raveri 2006, p. 326; Blacker 1975, pp. 51-52.

di un cervo o un cinghiale bianco[62] si traducesse, nella percezione umana di allora, in un incontro con il dio della montagna. Probabilmente anche lo *shishi* immortalato nella danza e nel teatro giapponese ha molto in comune con le bestie selvatiche che corrispondono ai *kami* di montagna: ragionando sempre per categorie di animali ampie e internamente variegate, la "bestia di terra" incarnata dal termine *shishi* poteva corrispondere sia a divinità agricole risalenti al periodo Yayoi (circa 300 a.C.- 300),[63] sia a divinità di montagna risalenti al ben più antico periodo Jōmon (circa 10000 a.C.- 300) e sopravvissute anche nel corso dei periodi successivi. [64] Anche prendendo in considerazione le divinità campestri Yayoi, il cui emblema è la volpe di Inari, il legame con la montagna è innegabile per innumerevoli motivi; citandone soltanto due tra i più importanti, il campo semantico della fertilità era associato tanto ai campi quanto alle montagne intese come "grembo" e oltretomba al tempo stesso,[65] e, in secondo luogo, la pratica di divinizzare esseri campestri si assestò a partire dalla credenza che le divinità di montagna annualmente compissero un tragitto discendente dalle catene montuose più lontane dal villaggio – dimora degli spiriti per eccellenza – attraverso varie tappe negli scenari del microcosmo giornalmente vissuto, ultima delle quali nel campo coltivato nei pressi dell'abitato.[66] Le danze, che fossero propiziatorie di una buona caccia o di un buon raccolto invocando il potere generativo della fertilità, o che avessero tutt'altro scopo, si rivolgevano a una divinità che in ogni caso doveva calare dal suo mondo selvatico di spiriti e animali, dalla sua dimora di montagna o di foresta, per collocarsi infine su un altare, all'interno di un recinto, insomma in uno spazio sacro allestito per l'occasione dagli esseri umani, che avrebbero continuato, attraverso l'arte performativa, a inscenare ciclicamente quella sacra esperienza, anche nell'epoca in cui si sarebbero perse le tracce di quella profonda percezione compenetrata ai ritmi di un mondo naturale di essenze misteriose e spettri, in gran parte dimenticato. La danza dello *shishi* è soltanto un esempio di questo, e si potrebbero applicare gli stessi ragionamenti alle altre figure rappresentate nel corso di queste unioni di danza, messa in scena e rito religioso. Per esempio, la rappresentazione del serpente,[67] a causa della vastità sconfinata della simbologia che lo concerne, richiederebbe un'analisi separata, ma basti ricordare come innumerevoli

[62] Villani p. 106, p. 108.
[63] Nakamura e Miura 2009, p. 80.
[64] Nakamura e Miura 2009, pp. 80-81; Tanigawa 1986, p. 17.
[65] Miyake 2009, pp. 74-75; Hori 1968, pp. 164-166, p. 173, p. 178.
[66] Breen e Teeuwen 2000, p. 44;Tanigawa 1986, p. 205; Knight C. 2008, pp. 82-83; Hori 1968, p. 151.
[67] Averbuch 1998, p. 300, p. 303; Immoos 1969, pp. 411-412.

divinità di sorgenti montane e divinità campestri della fertilità prendano forma ofidica nelle leggende per comprendere che le stesse macroaree tematiche confluivano nelle figure animali percepite come divine e ritenute degne di essere rappresentate, spesso creature ispiratrici di timore reverenziale.[68] Non sorprende che in un particolare tipo di Kagura la trance venga rappresentata nel momento in cui la figura sacerdotale si ritrova sempre più addentro la stretta delle spire di un enorme serpente di panno, fatto strisciare in circolo dagli altri sacerdoti che lo sorreggono.[69] Indipendentemente dalle influenze Onmyōdō e buddhiste o dall'epoca di appartenenza, visti i personaggi coinvolti – serpente e figura sacerdotale – si può supporre che la scena sarebbe apparsa familiare anche ai popoli giapponesi di epoche molto più antiche, devoti com'erano all'aura spirituale emanata da determinate creature associate a simboli assai importanti (va da sé che col tempo si aggiungessero al pantheon celebrato dalle danze numerosissime figure, tra *oni*, divinità misteriose, spiriti ancestrali, figure continentali).[70]

Lo sciamano/attore e l'acquisizione di poteri

Si può prendere brevemente in esame un ultimo elemento, proveniente da un altro esempio di Kagura tra i più noti della variante Iwami originaria della prefettura di Shimane. Vi si osserva l'attore principale che brandisce un bastone e lo punta verso le cinque direzioni, di per sé una chiara influenza del pensiero cinese, e anche il gesto ricorda quello di un *onmyōji*, eseguito però mediante un oggetto che, calato in un contesto nipponico, non può non richiamare immediatamente anche le aste rituali[71] tipiche sia della religione popolare che dello "Shintō ufficiale". Lo spettacolo in questione, "Gojin" (五神, "le cinque divinità"), ha numerosi titoli, e tutti fanno riferimento al numero cinque che nel sistema di pensiero cinese è associato alle direzioni dello spazio e ai cinque elementi che costituiscono la materia[72]. Nello spettacolo inoltre vi è un'associazione tra quattro di queste direzioni e le quattro stagioni, poiché viene narrata una contesa tra un *kami* e i suoi quattro fratelli maggiori che presiedono alla gestione, tra loro equamente ripartita, dei giorni dell'anno, fisicamente collocati nei punti indicati dal bastone; alla fine

[68] Nakamura e Miura 2009, pp. 80-82; Tanigawa 1986, pp. 203-204.
[69] Averbuch 1998, p. 303.
[70] Averbuch 1998, pp. 306-307.
[71] Blacker 1975, pp. 38-39.
[72] Lancashire 2001, p. 25.

dello scontro il fratello minore ottiene i giorni "doyō", corrispondenti alla mezza estate.[73] Se imbattendosi in questa narrazione pantomimica la si volesse contestualizzare, ciò sarebbe possibile a partire da tradizioni religiose diverse: Onmyōdō, Shintō, Buddhismo (quanto a quest'ultimo, si pensi per esempio ai Cinque Buddha o ai Cinque Grandi Re della Saggezza 五大明王 della tradizione esoterica, noti anche come guardiani direzionali), ma, indipendentemente dal punto di riferimento scelto, rimane il fatto che nello spettacolo di Kagura sia presente un forte elemento di acquisizione di poteri. I quattro fratelli che siedono su quattro direzioni e quattro stagioni, infatti, siedono anche, per il sistema di associazioni culturali che fa da retroterra alla narrazione, sulle energie elementali. Non è strano che una danza di origine sciamanica metta in scena simili tematiche: lo sciamano è di per sé una figura che in virtù della propria speciale ricettività nei confronti di determinati fenomeni può ottenere dei poteri.[74] Nel caso giapponese il fattore della "acquisizione" (non predisposizione) è ancor più incisivo per quanto riguarda il tipo di estasi di origine buddhista, in cui sottoponendosi a pratiche ascetiche o di concentrazione si ottengono delle capacità accessibili solo attraverso siffatti percorsi di intensa autodisciplina spirituale.[75]

È bene ricordare a questo punto che, prima che le politiche dello Shintō di Stato imponessero a livello nazionale una separazione netta e violenta tra Buddhismo e Shintō, la percezione popolare non operava la stessa distinzione: per un individuo in difficoltà desideroso di rivolgere una preghiera a una divinità non esisteva sostanziale differenza ontologica tra, per esempio, un bodhisattva e un *kami* locale, dunque la scelta era condizionata soltanto da fattori contestuali;[76] allo stesso modo uno sciamano erede della tradizione più antica, uno *yamabushi* o un *onmyōji* potevano svolgere un'identica funzione di contatto con spiriti o entità di grande potere, fatto in ragione del quale è possibile parlare dell'esperienza sciamanica giapponese considerando come sue parti fondamentali tanto l'estasi delle *miko* quanto le esperienze di estasi extracorporea cui lo *yamabushi* accede attraverso un preciso allenamento.[77] Ciò che distingue l'officiante (sciamano o *yamabushi*) di un rito di possessione o di generale comunicazione con degli spiriti è la capacità unica di mettersi in collegamento con gli altri mondi, attraversando il

[73] Lancashire 2001, p. 25.
[74] Blacker 1975, pp. 21-22.
[75] Blacker 1975, pp. 21-23, pp. 235-251.
[76] Blacker 1975, p. 33.
[77] Blacker 1975, pp. 21-23, pp. 164-185.

"ponte".[78] È facile comprendere come la sua interconnessione – tra mondo umano e mondo spirituale, oppure tra vivi e morti, o in numerosi altri sensi – si potesse rappresentare attraverso la tematica della padronanza degli elementi, come avviene nel testo in questione.

Conclusioni

La modalità ancestrale di percepire il rapporto con la natura, per le popolazioni giapponesi dalla preistoria all'età premoderna, prevedeva la possibilità che mondi separati, pur sempre in eterna interconnessione, sfociassero l'uno nell'altro: lo si vede anche nelle cronache storiche, dove ciascun clan rivendica la discendenza da una divinità, poiché un essere umano illustre – o in possesso di poteri di visione e spostamento extracorporeo, come uno sciamano o, in un certo senso, un attore – può diventare un dio, e lo si vede nelle innumerevoli leggende di metamorfosi o di matrimoni interspecifici che danno origine a stirpi il cui sangue è condiviso da creature divine.[79] Queste tematiche, materiale dei pilastri sui quali si sorreggeva l'intera visione del cosmo, ritornano costantemente in tutti i fenomeni culturali assieme agli altri fondamenti del pensiero collettivo (quali la reciprocità e l'essenza inquinante dell'impurità, con annessa necessità di debellarla ritualmente). Esse naturalmente confluirono anche nell'insieme di pratiche all'origine delle arti performative e teatrali, messe in scena più volte con un preciso scopo di riaffermare tutte le necessità dell'essere umano in rapporto al suo posto intermedio nella cosmologia. Tenendolo a mente, anche in una modernità derubata dello spirito si potranno comprendere le ragioni della passata percezione di presenza divina assistendo a una danza e osservandone le maschere, e si potrà forse trovare un senso diverso a quel trasporto quasi trascendentale provato durante il climax di un dramma di teatro altamente sofisticato, un senso non limitato alla filosofia estetica della recitazione. Un senso attraverso il quale anche nell'attore, nella sua maschera e nella sua gestualità, si scorgeranno sacri animali della foresta, o una tra le innumerevoli ripetizioni dell'originaria ispirazione che colse la dea Ama no Uzume nell'occasione della sua prima

[78] Blacker 1975, pp. 19-33.
[79] Tanigawa 1986, pp. 14-15, p. 35; Herbert 1967, pp. 23-31; Blacker 1975, pp. 34-35; Nakamura e Miura 2009, pp. 22-23, pp. 33-37, pp. 79-80; Villani 2006, pp. 74-75; Yanagita e Hagin Mayer 1986, pp. 124-143.

danza, madre di tutte le arti performative;[80] in ogni caso, deve essere sempre possibile intravedere la presenza – o i suoi fugaci indizi – delle divinità che, discendendo da un mondo di spiriti e animali ispiratori di timorata devozione, prendono dimora temporanea negli umani e nel loro mondo.

Iwami Kagura: "Orochi" (Commons Wikimedia, autore: pattio)

[80] Villani 2006, p. 48; Immoos 1969, pp. 413-414.

Bibliografia

AVERBUCH Irit, "Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance", *Asian Folklore Studies*, vol. 57, no. 2, 1998, pp. 293-329. JSTOR, https://doi.org/10.2307/1178756 (visitato 2/12/2023)

BLACKER Carmen, *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, Allen & Unwin, Londra, 1975

BREEN John, TEEUWEN Mark, *Shinto in History: Ways of the Kami*, Curzon Press, Richmond (Surrey), 2000

CASAL U.A., "The Goblin Fox and Badger and Other Witch Animals of Japan", *Folklore Studies*, vol. 18, 1959, pp. 1–93. JSTOR, https://doi.org/10.2307/1177429 (visitato 4/12/2023)

HERBERT Jean, *Shinto at the Fountainhead of Japan*, Allen & Unwin, Londra, 1967

HORI Ichirō, *Folk Religion in Japan*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968

HORI Ichirō, *Nihon no Shamanizumu* (日本のシャマニズム), Kōdansha, Tōkyō, 1971

IWAMOTO Yutaka, SAKAMOTO Yukio (traduzione, a cura di), *Hokkekyō; ge* (法華経-下), Iwanami Shoten, Tōkyō, 1991

IMMOOS Thomas, "The Birth of The Japanese Theater", *Monumenta Nipponica*, vol. 24, no. 4, 1969, pp. 403-414. JSTOR, https://doi.org/10.2307/2383881 (visitato 2/12/2023)

KNIGHT Catherine, "The Moon Bear as a Symbol of Yama: Its Significance in the Folklore of Upland Hunting in Japan", *Asian Ethnology*, vol. 67, no. 1, 2008, pp. 79-101, JSTOR, http://www.jstor.org/stable/25135287 (visitato 4/12/2023)

KNIGHT John, "On the Extinction of the Japanese Wolf", *Asian Folklore Studies*, vol. 56, no. 1, 1997, pp. 129-59. JSTOR, https://doi.org/10.2307/1178791 (visitato 4/12/2023)

KNIGHT John, *Waiting for Wolves in Japan: an anthropological study of people-wildlife relations*, Oxford University Press, Oxford, 2003

LANCASHIRE Terence, "'Kagura' – A 'Shinto' Dance? Or Perhaps Not", *Asian Music*, vol. 33, no. 1, 2001, pp. 25-59. JSTOR, https://doi.org/10.2307/834231 (visitato 2 Dec. 2023)

LEVI-STRAUSS Claude, *Totemism*, Merlin Press, Londra, 1962, translated by Rodney Needham (edizione originale: *Le totémisme aujourd'hui*, PUF, Paris, 1962; trad. it. *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano, 1964)

MIYAKE Hitoshi et al., "Japanese Mountain Religion: Shrines, Temples and the Development of Shugendō", *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 18, 2009, pp. 73-88. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/44167433 (visitato 4/12/2023)

NAKAMURA Ikuo, MIURA Sukeyuki, *Shinkō no Naka no Dōbutsutachi* (信仰の中の物たち), Yoshikawa Kōbunkan, Tōkyō, 2009

RAVERI Massimo, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2006

TANIGAWA Ken'ichi, *Kami Ningen Dōbutsu: denshō wo ikiru sekai* (神・人間・動物: 伝承を生きる世界), Kōdansha, Tōkyō, 1986

VILLANI Paolo (a cura di), *Kojiki: un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia, 2006 [711-712, Ō No Yasumaro]

WALKER Brett, *JAPANimals: History and Culture in Japan's Animal Life*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2005

YANAGITA Kunio, HAGIN MAYER Fanny (a cura di), Nihon Hōsō Kyōkai (a cura di), *The Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tale*, Indiana University Press, Bloomington, 1986

"Shinto Symbols", *Contemporary religions in Japan*, vol. 7, no. 1, 1966, pp. 3-39. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/30232983 (visitato 4/12/2023)

Lo yoga a supporto della performance artistica

di Marialice Tagliavini e Alice Tediosi

1. Corrispondenze

È un istante sacro quello racchiuso fra il raccoglimento interiore – la fase di chiusura che precede l'ingresso sul palcoscenico - e l'apertura verso lo sguardo esterno di una platea. I piedi varcano la linea spesso invisibile di uno spazio Altro, lo spazio della scena, piedi allenati al radicamento, con piante che permettono di essere piante.

Quelle stesse piante che aspettano pazienti o impazienti di salire sul tappetino yoga, rettangolo di spazio in cui si scatenano le meraviglie del "qui e ora". Ecco la prima corrispondenza.

Prima di iniziare è opportuno puntualizzare che in questo articolo utilizzeremo il termine "performance" facendo riferimento alla performance artistica, nello specifico quella musicale e teatrale. Performance è un termine inglese ormai comunemente usato anche nella lingua italiana e significa letteralmente "compiere, eseguire". Un termine nobile a cui, soprattutto in questa epoca, è stato cucito addosso il vestito della produttività e della competitività, della fatica fisica o mentale fine a se stessa, del tempo come prodotto. Ma se si volesse invece essere clementi con questa parola, continuando a percorrere a ritroso la storia del termine si finirebbe per riconoscerne il lontano antenato nel verbo tardo latino *performāre*, il cui significato è «dare forma definitiva».

Dare forma, quindi. E qui è la seconda corrispondenza che incontriamo fra queste due pratiche per niente distanti che sono la performance e lo yoga. Dare forma a una frase musicale, dare forma a un testo o a un'immagine teatrale. Dare forma a un *āsana* (postura yoga). E dunque, in ogni caso, dare forma a un simbolo. E poi liberarlo, permettendogli di viaggiare nel corpo attivandolo, o consegnandolo ai sensi attenti di uno spettatore.

Cosa intendiamo per simbolo? Dal vocabolario Treccani "Simbolo è qualsiasi elemento (segno, gesto, oggetto, animale, persona) atto a suscitare nella mente un'idea diversa da quella offerta dal suo immediato aspetto sensibile, ma capace di evocarla

attraverso qualcuno degli aspetti che caratterizzano l'elemento stesso, il quale viene pertanto assunto a evocare in particolare entità astratte, di difficile espressione".

Così il simbolo agisce anche nello yoga, e in particolar modo nello Yoga Ratna. Lo Yoga Ratna è stato ideato dalla maestra Gabriella Cella, pioniera dello yoga in Italia, e si fonda sullo yoga classico, ma espande e porta ai massimi termini il piano simbolico insito nello yoga. Come spiega Enrica Rame, "Il cuore pulsante dello Yoga Ratna nasce dall'intuizione, confermata dall'esperienza quotidiana della pratica, che alla base dell'efficacia dello Yoga ci sia la potenza e la forza energetica del simbolo. Questa intuizione apre la via per un canale di comunicazione privilegiato con gli aspetti più profondi della nostra interiorità e ci permette di raggiungere tutti i livelli della nostra psiche".[1]

Il modo in cui il simbolo agisce nello Yoga Ratna può non essere di immediata comprensione per il neofita, tuttavia ogni *āsana* porta in sé un significato simbolico, una storia. Il praticante che assume quella forma e riesce a mantenerla per un certo tempo sentirà agire su di sé, a livello prevalentemente inconscio, la forza di quel simbolo. In altri termini farà esperienza, un'esperienza del tutto personale, individuale, di cosa quel simbolo significhi per sé.

Similmente, la musica è un sistema simbolico, in cui i suoni (così come i silenzi) sono mezzi per trasmettere Altro attraverso la sensibilità e l'espressività personali.

Anche nel teatro troviamo l'uso del simbolo, soprattutto nel teatro contemporaneo in cui la creazione di uno spettacolo può ruotare attorno a elementi della scena non necessariamente testuali, come le immagini, che lavorano nello spettatore in modo diverso, ma ugualmente efficace rispetto al testo teatrale.

Ed ecco che, attraverso il simbolo, arriviamo a una terza corrispondenza, quella del corpo come veicolo. La spiritualità propria dello yoga la ritroviamo, in modo diverso, anche nel terreno della performance.

Vorremmo soffermarci su questo aspetto, iniziando dal teatro: la rappresentazione teatrale è presente fin dalle origini della storia dell'essere umano, quando ancora era inestricabilmente legata alla musica. Il suo uso catartico è noto sia nel teatro occidentale, che in quello orientale. Gli stessi pitagorici avevano mostrato l'efficacia di musica e teatro proprio in questo senso, e di questo motivo si avvalse Aristotele in un noto passo della

[1] Rame 2018.

Poetica in polemica con Platone. Mentre questi infatti condannava la poesia, soprattutto drammatica, come rappresentazione ed esaltazione di "perniciose passioni", Aristotele, ferma restando la definizione dell'arte come imitazione della natura (*mimesi*), sostenne che la tragedia attraverso quella *mimesi* induce negli spettatori una purificazione delle passioni.

In epoca moderna, il regista russo Andrej Tarkovskij lega la funzione dell'arte con lo sconvolgimento e la catarsi e definisce l'arte come pretesto per un'esperienza spirituale.[2]

Un concetto simile è espresso in India con il *rasa*. Scrive Marilia Albanese nel suo articolo *Bhāva e rasa, il sapore delle emozioni*: "Secondo la visione indiana nove sono le principali emozioni, *bhāva*, e da esse scaturiscono altrettanti sentimenti, *navarasa*. […] Nella rappresentazione scenica l'artista riproduce attraverso un preciso linguaggio corporeo il sentimento prescelto con tale precisione psicofisica da indurre per risonanza (oggi diremmo per contagio emotivo) la stessa emozione nello spettatore. Grazie alla comunicazione non verbale e ai significati impliciti dell'operazione artistica, si realizza l'ineffabile esperienza del *rasa*. Tale termine ha come significato primario quello di "succo, spremitura, quintessenza" e si applica ad un processo di alchimia spirituale, ove si assaporano le essenze universali delle emozioni umane con intento non tanto estetico, quanto salvifico. La fruizione del *rasa* trasporta su un piano mistico. L'opera d'arte – poesia, pittura, musica, teatro, danza che sia – allude alla perfetta bellezza eterna sottesa al mondo caduco e imperfetto e ne fa godere l'esperienza."[3]

Si instaura quindi una profonda relazione tra artista e spettatore: entrambi devono avere determinate qualità e abilità; è un rapporto bidirezionale e in tale legame è iscritto, appunto, il concetto di *bhāva* e *rasa*.

Viene spesso ricordato l'effetto delle prime rappresentazioni drammatiche (risalenti al VI secolo a.C.) sui cittadini che vi assistevano, ma raramente il pensiero si ferma su coloro che erano chiamati a compiere questa catarsi: gli artisti.

Cosa c'è dietro questa responsabilità? E come ci si prepara a questo movimento?

Da sempre l'essere umano incaricato di compiere questa impresa ha trovato strategie, soluzioni o pratiche per gestire questa sfida.

[2] Tarkovskij 1988.
[3] Albanese 2011-2021 https://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/bhava-e-rasa/

2. Yoga a supporto della performance

Per molti artisti, una pratica efficace è tuttora lo yoga. Ci prendiamo dunque un momento per raccontare come la pratica yoga sia per noi un sostegno necessario alla performance artistica.

Il fare teatro, così come il fare musica, implica intrinsecamente il dover affrontare emozioni e tensioni fisiche che nascono quando si è messi di fronte alla performance in pubblico. Nel caso della pratica musicale è necessario menzionare anche le lunghe sessioni di studio e i limiti fisici e tecnici dei musicisti, che possono causare dolori, infortuni e tensioni fisiche o emotive. In generale la performance richiede anche un grosso lavoro su di sé per la gestione delle emozioni e, di conseguenza, delle tensioni nel corpo. Ciò rende ancora più evidente il bisogno di sentirsi rilassati e ben radicati a terra, pur mantenendo un livello ottimale di attivazione che è indispensabile per una performance soddisfacente sia per l'artista che per il pubblico.

Lo yoga migliora le facoltà fisiche e mentali allo stesso tempo. Secondo la violinista Lauryn Shapter l'unione che si verifica nello yoga tra mentale, spirituale e fisico aiuta a gestire lo stress, migliorare la concentrazione e creare equilibrio.[4] Vorremmo specificare che quando parliamo di spiritualità legata allo yoga, intendiamo semplicemente che questa disciplina, esattamente come la musica o il teatro, se praticata in modo consapevole e profondo, continua a rivelarci qualcosa di noi che prima non conoscevamo, che non era accessibile.

Ci sentiamo di potere affermare che una pratica assidua può avere i seguenti benefici:

A livello fisico:

Attraverso le sue innumerevoli posture, tonifica, elasticizza e rafforza il corpo: lo yoga include *āsana* che favoriscono lo stretching e quindi la flessibilità e posture che richiedono una maggiore attivazione muscolare, il che favorisce il rafforzamento e aumenta il tono muscolare.

Nel caso della pratica musicale, lo yoga può contribuire alla riduzione del dolore fisico causato dalle lunghe ore di studio (per esempio dolore al collo e alle spalle, mal di

[4] Shapter 2007.

schiena) e nella prevenzione degli infortuni (sindrome del tunnel carpale, infortuni alle spalle, tendiniti).

Il lavoro fisico, soprattutto riferito alla parte inferiore del corpo (gambe, caviglie e piedi), può favorire il radicamento a terra. Questo può essere di grande aiuto in quanto consente una maggiore stabilità e un maggior *grounding*, che in Bioenergetica indica la possibilità di sentirsi ancorati al suolo, radicati nella terra e anche nel proprio corpo e nel proprio sentire.

Gli esercizi di respirazione o *pranayama* allenano la capacità respiratoria.

A livello energetico:

Lo yoga può aiutare a riequilibrare le energie corporee: le diverse tecniche yoga possono contribuire a regolare la propria energia in base alle necessità del momento, che possono essere di rilassamento o di energizzazione.

Nel caso dello Yoga Ratna, è anche possibile fare un lavoro specifico riguardo all'energia maschile e femminile (che sono presenti in ognuno di noi). Con energia maschile intendiamo un'energia propositiva, vigorosa, diretta verso l'esterno e solare; mentre con energia femminile intendiamo un'energia accogliente, ricettiva, lunare e interiore. Il contatto con queste due diverse tipologie di energia e di manifestazione dell'essere può rivelarsi uno strumento molto utili per realizzare una performance ricca e profonda.

A livello di connessione mente-corpo:

Lo yoga aumenta la consapevolezza corporea: questo aspetto, insieme ad altri (come per esempio il radicamento a terra) ha ricadute positive riguardo all'organicità del movimento e a una corretta postura. Nel caso dei musicisti, la pratica dello yoga aiuta a portare consapevolezza al modo in cui si suona e in cui si regge lo strumento, aiutando a suonare con maggiore agio.[5]

Inoltre affina la consapevolezza del respiro: questo aspetto contribuisce a calmare la mente e ad allenare al «qui e ora», che è alla base della performance. Nel caso dei musicisti la consapevolezza del respiro porta un beneficio musicale fondamentale, ossia migliora il controllo del suono e il fraseggio.

[5] Olson, 2009.

A livello mentale:

Lo yoga può aumentare la forza e la chiarezza mentali e favorire la memoria.

Può migliorare la concentrazione e la focalizzazione.

Può avere effetti positivi sull'umore.

Alla luce di tutti questi aspetti e ai fini della performance, possiamo sottolineare anche che:

Lo yoga aiuta corpo e mente ad entrare in uno stato extra-quotidiano, necessario per le prove e per la scena: il lavoro su respiro, corpo e mente consente di mobilizzare l'energia e raggiungere uno stato psico-fisico ottimale, quel punto critico in cui attivazione e rilassamento sono al giusto livello.

Lo yoga può aiutare ad accettare i sintomi fisici dell'ansia da palcoscenico come qualcosa di naturale. Questa accettazione di per sé può già ridurli. Tuttavia le tecniche corpo-mente (es. respirazione, *āsana*) e quelle mente-corpo (es. visualizzazioni, rilassamento) possono avere un effetto concreto sulla riduzione dei sintomi.

La disciplina dello yoga ci ricorda l'importanza del metodo e del rito, così cari alla creazione di uno spazio dedicato al raggiungimento di un buon risultato artistico, che si fonda necessariamente sulla dedizione e sulla pratica quotidiana, principi che rafforzano e confortano l'artista, dandogli un'ancora di sostegno.

Negli ultimi decenni, grazie alla nascita e allo sviluppo della Performing Arts Medicine (talvolta tradotta in italiano come "medicina dell'arte") si è anche ampliata la mole di studi scientifici e di pubblicazioni che attestano i benefici dello yoga sia per i musicisti,[6] sia per gli attori.[7]

3. Esempi eccellenti

Nel mondo della musica occidentale il primo esempio riguarda la collaborazione tra il violinista Yehudi Menuhin e lo yogi B.K.S. Iyengar.

[6] Khalsa et al., 2017; Lee Soen, 2016; Stern et al., 2012; Leska, 2010; Su et al., 2010; Shapter, 2007; Dawson, 2006; Winding, 1982.

[7] Verma, 2018; McCaw, 2016; Kapsali, 2013; Aronson, 1999.

Yehudi Menuhin (1916-1999) fu il bambino prodigio del violino nel XX secolo. Iniziò a studiare all'età di cinque anni e debuttò con la San Francisco Simphony solo due anni più tardi. Ne seguì una lunga carriera come virtuoso e solista. Come ben descritto da Hannah Murray, fu a seguito di problemi personali e dell'estenuante tournée di concerti per le truppe dell'esercito durante la Seconda Guerra Mondiale, che Menuhin si ritrovò esausto e con problemi fisici e dolori che influivano negativamente sulle sue performance musicali.[8] Intuì che il movimento era l'essenza del problema. Nel 1952, durante un tour in Nuova Zelanda, Menuhin trovò, nello studio di un osteopata, un libro di yoga e subito ebbe la sensazione che questa disciplina avrebbe potuto migliorare la sua comprensione della pratica musicale con il violino. Prese il libro con sé e iniziò a praticare gli esercizi ogni giorno. Così lo yoga diventò una parte essenziale della sua routine quotidiana per il resto della sua vita. Alla fine di febbraio del 1952, soltanto alcuni mesi dopo la sua scoperta dello yoga, Menuhin partì per un tour di concerti in India, dove cercò attivamente uno yogi. Ormai convinto del valore dello yoga in quanto pratica che aumenta contemporaneamente il potenziale mentale e quello fisico, incontrò Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengar (1918-2014).

[8] Murray 2017.

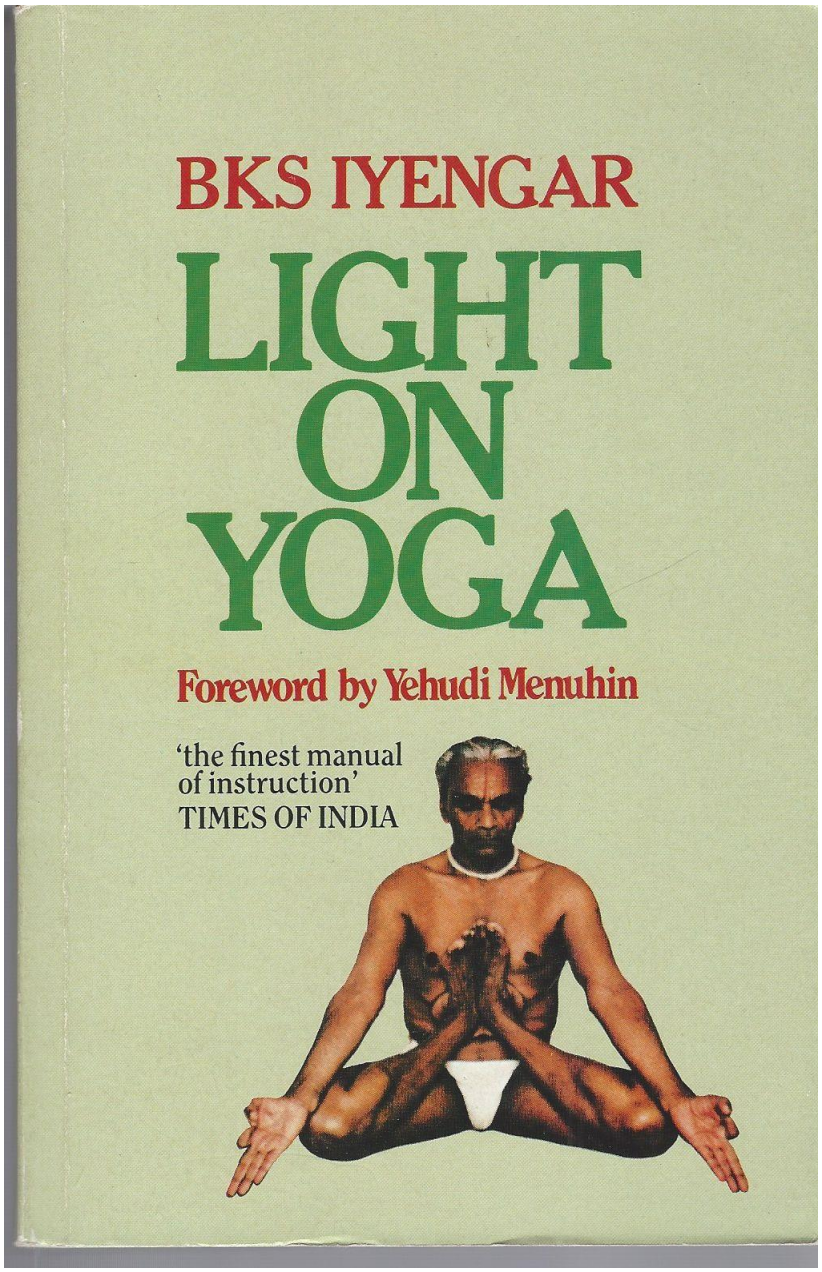
Iyengar nel 1948 aveva già lavorato con il filosofo indiano Jiddu Krishnamurthi. Questa collaborazione gli aveva portato fama e rispetto, ma il suo sogno di rendere lo yoga popolare fu accelerato principalmente dall'incontro con Yehudi Menuhin. Infatti fu su invito del violinista che Iyengar viaggiò in Gran Bretagna, poi in Europa Occidentale e infine negli Stati Uniti. In seguito lavorò con svariati altri musicisti classici, come la violoncellista Jacqueline DuPré ed i pianisti Clifford Curzon e Witold Makuzynski.[9].

Menuhin parlava apertamente della sua affinità con lo yoga, ritenendo questa disciplina uno strumento per migliorare la pratica violinistica e l'insegnamento. Quando l'insegnamento divenne parte centrale della sua vita, fondò la Yehudi Menuhin International School (1963), una scuola residenziale per giovani talenti.[10] Fin dall'inizio Menuhin insistette particolarmente su un'alimentazione sana e sull'esercizio fisico, con lezioni di yoga più volte alla settimana. [11]

Nel 1971 Menuhin pubblicò sei video intitolati *Violin*, accompagnati da un libro (*Six lessons with Yehudi Menuhin*). La prima lezione della serie, intitolata "General preparatory exercises", include *āsana* per la postura ed esercizi di respirazione (*pranayama*). Il violinista era solito insistere che la forma fisica gioca un ruolo significativo nel migliorare la consapevolezza e che porta a migliori performance e a una più autentica musicalità.[12]

Per Menuhin l'incontro con Iyengar fiorì in un'amicizia che durò tutta la vita e spesso si riferì a lui come al suo più importante insegnante di violino. La collaborazione tra i due fu il primo tentativo, da parte di un musicista occidentale, di incorporare lo yoga nella pratica musicale. Il tentativo di Menuhin fu rudimentale, ma molto significativo per il mondo della musica in generale, perché ispirò molti altri musicisti a usare lo yoga per alleviare i problemi legati alla pratica strumentale e per migliorare lo studio, la performance. [13]

[9] Murray 2017; Goldberg 2016.
[10] Burton 2001
[11] Ancora oggi la Yehudi Menuhin School propone lezioni di yoga due volte alla settimana: https://www.menuhinschool.co.uk/school/academic/sport.
[12] Menuhin 1986.
[13] Murray 2017.



Le opere di B.K.S. Iyengar hanno attraversato anche la ricerca di uno dei padri del teatro contemporaneo: il polacco Jerzy Grotowski (1933-1999).

Nonostante l'enorme influenza che lo yoga ebbe nella visione artistica di Grotowski e, conseguentemente, nel training del suo gruppo di ricerca teatrale *Teatr Laboratorium*, Grotowski si allontanò in seguito da questa disciplina decretando che lo yoga era inappropriato per la recitazione e per il training degli attori.

Dal suo testo *Per un teatro povero*: "Ci chiedevamo: è vero che lo yoga può dare agli attori una grande capacità di concentrazione? Osservammo che nonostante tutte le nostre speranze avveniva esattamente il contrario. Si raggiungeva un certo grado di concentrazione, ma era di tipo introverso. Una concentrazione così distrugge l'espressività: è un sonno interiore, un equilibrio inespressivo".[14]

Grotowski si avvicinò allo yoga perché affascinato dalla disciplina in sé (nella sua forma originaria e tendenzialmente idealizzata), e questo indipendentemente dalle sue applicazioni teatrali.

Tuttavia, fino alla sua applicazione nella ricerca teatrale, gli studi di Grotowski sullo yoga furono quasi esclusivamente teorici. Due scritti lo segnarono profondamente: *Search in Secret India* di Paul Brunton, un libro autobiografico sul viaggio dell'autore in India e sul suo incontro con il maestro Ramana Maharshi, e *The life of Ramakrishna* di Romain Rolland.

Una revisione critica dei libri di Rolland e Burton chiarisce però un fatto, che poi è anche la questione principale del rapporto di Grotowski con lo yoga: entrambi i volumi sono permeati da un atteggiamento a-storico nei confronti della disciplina e tradiscono una visione del mondo orientalista profondamente radicata, che identifica e idealizza

[14] Grotowski 1970, p. 289.

l'India unicamente come la "Terra della spiritualità universale". Tutto questo senza tenere conto di una visione più moderna della yoga che era in atto e che lo riteneva una pratica accessibile a molti e non riservata ai soli asceti. È ipotizzabile che l'uso da parte di Grotowski e la conseguente rinuncia alla disciplina per scopi teatrali fosse permeato da una serie di preconcetti su cosa fosse tale disciplina e sui risultati che avrebbe dovuto produrre.

Infatti quello che Grotowski di fatto fece a un certo punto è ben descritto in un passo contenuto nel suo libro *Per un teatro povero*: "Osservammo però che alcune posizioni yoga sono di grande aiuto nelle reazioni naturali della colonna vertebrale; portano a un senso di sicurezza fisica, un naturale adattamento allo spazio. Perché dunque sbarazzarsene? Si trattava unicamente di *cambiare il loro orientamento*."[15]

Così Grotowski affidò a Ryszard Cieślak (il suo più stretto collaboratore ed attore) il libro di B.K.S. Iyengar *Teoria e Pratica dello Yoga*, chiedendogli di imparare le posture in esso contenute e di trasmetterle al resto del gruppo. Il libro di Iyengar fu dunque la fonte principale per Cieślak, sia nell'esecuzione che nella modalità di trasmissione. Gli attori della troupe impararono a sperimentare gli *āsana* con uno o più partner, con il suono, in relazione allo spazio o, ancora, improvvisando con indicazioni teatrali (con/contro, lento/veloce, con un'emozione, immaginando di essere un animale etc.). Gli esercizi creati utilizzando gli *āsana* vennero infine presentati da Grotowski come "posizioni yoga con correnti mutate", e come tali non vennero considerate parte della disciplina yoga. Questi esercizi sono presenti tutt'oggi in quello che viene conosciuto come il training di Grotowski.

Lo yoga dunque inibisce l'attore? Alcuni insegnanti e registi pensano di sì. In realtà noi crediamo che debba esser messo in discussione solamente l'approccio che essi hanno o hanno avuto con lo yoga e il loro volerlo considerare una disciplina che isola, che chiude. Un approccio che appunto non tiene conto dei cambiamenti che lo yoga ha attraversato negli ultimi secoli. Lo Yoga Ratna, con le sue pratiche sottili che arricchiscono l'esecuzione degli *āsana*, ritiene lo yoga una pratica completa che comprende anche l'estroversione e una forte connessione con le emozioni e la propria interiorità.

[15] Ibidem.

4. Conclusione

Menuhin e Grotowski sono stati tra i precursori di qualcosa che è in continuo aumento: la diffusione di un dialogo costante tra lo yoga e la performance artistica. Negli ultimi decenni anche la ricerca scientifica nel campo della Medicina dell'Arte ha attestato i benefici di questa pratica attraverso numerosi studi e pubblicazioni. In questo contesto, e anche alla luce dell'esperienza di Grotowski, non possiamo tralasciare il fatto che lo yoga, come qualsiasi strumento o metodo, debba essere utilizzato con sapienza in modo che possa supportare gli artisti e favorire il raggiungimento dei propri obiettivi. È dunque chi si affida ad esso che è chiamato a dare una direzione alla propria pratica, con o senza l'aiuto di un esperto di yoga. Non è mai superfluo ricordare che uno strumento è di per sé cieco e che è compito di chi lo utilizza farne un uso positivo. In caso contrario si rischia di non trarne alcun beneficio, o, ancor peggio, di ottenere effetti negativi.

È giunto il momento, finalmente, di entrare in scena: chiudiamo gli occhi per un istante, facciamo un respiro profondo e, con piedi ben radicati a terra, facciamo il primo passo per salire sul palco.

Bibliografia

ALBANESE Marilia, «Bhāva e rasa, il sapore delle emozioni», *AsiaTeatro, rivista di studi online*, annate 2011-2021, fascicolo n.2, India. (https://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/bhava-e-rasa/)

ARONSON Robin, *Yoga and actor training*, Dissertation, University of Oregon, 1999.

BARBA Eugenio, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Il Mulino, Bologna, 1998.

BRUNTON Paul, *A Search in Secret India*, Rider & Co., London, 1934.

BURTON Humphrey, *Yehudi Menuhin: A Life*, Northeastern University Press, Boston, 2001.

CELLA Gabriella, *Respirazione distacco concentrazione meditazione. Esercizi pratici di yoga*, Manuali Pratici Sonzogno, Milano, 1992.

CELLA Gabriella, *Yoga-Ratna. Il gioiello dello yoga*, Feltrinelli, Milano, 1998.

CELLA Gabriella, *Fai un bel respiro*, Rizzoli, Milano, 2016.

COMOTTI Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, collana *Storia della Musica,* a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 1, EDT, Torino, 2018.

DAWSON William J., «Playing without Pain: Strategies for the Developing Instrumentalist», *Music Educators Journal* 93, n. 2 (November 2006), pp. 36–41. http://www.jstor.org/stable/3878469

DE MICHELIS Elisabeth, *Una storia dello yoga moderno. Patanjali e l'esoterismo occidentale*, Tlon, Roma, 2004.

GOLDBERG Elliott, *The Path of Modern Yoga: The History of an Embodied Spiritual Practice*, Inner Traditions, Rochester, 2016.

GROTOWSKI Jerzy*, Per un Teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

IYENGAR Bellur Krishnamachar Sundararaja, *Teoria e pratica dello yoga*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983.

JUNG Carl Gustav, *Tipi psicologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

KAPSALI Maria, «The 'ancient' body of modern Yoga: The influence of Ramanuja on Iyengar Yoga and the use of Yoga in actor training», *Studies in South Asian Film & Media*, Vol. 5, Issue 1, Apr 2013, pp 11-23. https://doi.org/10.1386/safm.5.1.11_1

KAPSALI Maria, «"I don't attack it, but it's not for actors": the use of yoga by Jerzy Grotowski», *Theatre, Dance and Performance Training* vol. 1, n. 2, pp. 185-198 https://doi.org/10.1080/19443927.2010.505002

KHALSA S.B.S., SHORTER S.M., COPE S. et al., «Yoga Ameliorates Performance Anxiety and Mood Disturbance in Young Professional Musicians», *Applied Psychophysiology and Biofeedback* 34, n. 4 (August 6, 2009), pp. 279-289. https://doi.org/10.1007/s10484-009-9103-4

LEE SOEN Evelyn, «Yoga Within the Music Studio», *American Music Teacher* 54, no. 1 (September 2004), pp. 36–40. http://www.jstor.org/stable/43547531

LESKA Malgorzata, *Violin and Yoga: Benefits of Yoga for Violinists*, D.M.A. Dissertation, The University of Alabama, 2010. https://search.proquest.com/docview/851889190

MCCAW Dick, «Yoga and actor training», *Theatre, Dance and Performance Training* vol. 7, n.1, 2016, pp. 124-126. https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1148933

MENUHIN Yehudi, *Violin: Six Lessons with Yehudi Menuhin*, Faber Music Ltd, London, 1971.

MENUHIN Yehudi, *The Compleat Violinist*, Summit Books, New York, 1986.

MURRAY Hannah, *Using Iyengar Yoga to enhance violin playing*, D.M.A. Dissertation, University of Oklahoma, 2017.

OLSON Mia, *Musician's Yoga: A Guide to Practice, Performance, and Inspiration*, Edited by Jonathan Feist, Berklee Press, Boston, 2009.

RAME Enrica, *Yoga Ratna – Un felice incontro tra Oriente e Occidente*, Futura Edizioni, Perugia, 2018.

ROLLAND Romain, The Life Of Ramakrishna, Translated from the original French by E. F. Malcolm-Smith, Advaita Ashrama, Mayavati, Calcutta, 1930 (ed. orig. *La vie de Ramakrishna: Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante*, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1929)

SHAPTER Lauryn, «Injury Prevention and Healing Through Yoga», *Healthy String Playing: Physical Wellness Tips from the Pages of Strings Magazine*, pp. 139-147, String Letter Publishing, Milwaukee, 2007.

STERN Judith R.S., KHALSA Sat Bir S., & HOFMANN Stefan G., «A Yoga Intervention for Music Performance Anxiety in Conservatory Students», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 27, n. 3 (September 2012), pp. 123-128.

SHAPTER Lauryn, «Injury Prevention and Healing Through Yoga», in *Healthy String Playing: Physical Wellness Tips from the Pages of Strings Magazine*, String Letter Publishing, Milwaukee, 2007, pp. 139-147.

SU Yu-Huei et al, «Effects of Using Relaxation Breathing Training to Reduce Music Performance Anxiety in 3rd to 6th Graders», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 25, n. 2 (June 2010), pp. 82–86.

TARKOVSKIJ Andrej, *Scolpire il tempo*, a cura di Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano, 1988.

VERMA Deepak, «The Yoga of Acting: "Building the Charismatic Body"», *Stanislavski Studies*, 6 (1), 2018, pp. 91-104. https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1446273

WINDING Eleanor, *Yoga for Musicians and Other Special People*, Alfred Publishing Co., Sherman Oaks, 1982.

Onna tenka e *Dorei*: se in scena comandano le donne. Un contrappunto teatrale in Giappone fra Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926).

di Rossella Marangoni

Nel Giappone dei primi anni del XX secolo il dibattito sulla Nuova Donna (*atarashii onna* 新しい女) aveva iniziato ad infiammare gli animi.

Ma già con la Restaurazione Meiji (1868) e l'accelerata modernizzazione in ogni campo richiesta per affrontare alla pari il confronto con le potenze europee la società giapponese tutta, donne comprese, aveva subito un'inesorabile trasformazione.

Con il periodo Meiji, il Movimento per la libertà e i diritti del popolo (Jiyū minken undō), principale gruppo di opposizione al governo, costituitosi attorno al 1874, chiedeva per tutti i cittadini nuovi diritti e nuove libertà. Le donne che vi aderirono denunciavano le restrizioni imposte a tutte dalla struttura familiare tradizionale e chiedevano un cambio di passo che il governo Meiji era restio a concedere, pur convinto che fosse importante migliorare lo status femminile per far accettare il Giappone nel consesso delle nazioni moderne. Ma il ruolo subalterno delle donne, quell'ideale di buona moglie e madre saggia (*ryōsai kenbo* 良妻賢母) che si era andato imponendo e che relegava l'attività della donna all'interno della casa, era uno dei fondamenti dello stato: rinunciarvi era impossibile. Alle richieste di riforma il governo Meiji rispose emanando leggi volte a impedire alle donne di prendere parte a qualsiasi attività politica (unirsi a partiti politici, partecipare a riunioni politiche o persino seguire corsi di scienze politiche) mentre il Codice Civile del 1898 conferiva al capofamiglia l'assoluta autorità sui membri della famiglia e assimilava le donne ai minori.

Ciò nonostante, la modernizzazione e l'ingresso di correnti di pensiero europee avevano portato in Giappone anche le istanze dei movimenti femminili e se nell'arcipelago il suffragismo ha meno presa che in Gran Bretagna, pure le richieste delle donne di autonomia e indipendenza economica sono sufficienti a creare ansietà. Le donne, all'inizio del XX secolo, in Giappone, sono quindi al centro delle tensioni sociali e culturali. La loro insofferenza, nella percezione delle autorità e dell'opinione pubblica

benpensante, mina la stabilità della famiglia, nucleo di quello Stato-famiglia (*kazoku kokka* 家族国家[1]) che è il fondamento della società. Eppure, che lo si auspicasse o meno, con l'istruzione superiore estesa alle fanciulle, l'inevitabile ingresso delle donne nel mondo del lavoro in ambito urbano (nel mondo rurale le donne avevano sempre lavorato a fianco degli uomini nei campi e nelle risaie), l'arrivo di nuove idee di emancipazione e lo sviluppo del movimento per i diritti dei cittadini, il ruolo della donna all'interno della società giapponese stava già mutando.

È una nuova donna, quella che avanza, che cerca di abbattere i vecchi modi di pensare e i costumi tradizionali per vedere migliorata la sua condizione, per liberarsi dalla subordinazione che il modello di femminilità forgiato per lei e a lei imposto, quello di buona moglie e madre saggia, comportava.
Se i rapporti fra i generi sanciti dalla tradizione erano ora minacciati da queste nuove donne, questo pericolo incombente si riverberava nei prodotti della cultura di massa in una sorta di pratica di esorcismo che aveva lo scopo di scongiurare la catastrofe che l'uomo giapponese vedeva profilarsi all'orizzonte.

Due testi teatrali che vedono la luce in questo periodo mi sembrano creare un interessante contrappunto attorno al tema della donna che comanda. *Onna tenka* 女天下(1907) e *Dorei* 奴隷 (1914) – la prima scritta da un uomo, la seconda da una donna – sono opere che rappresentano due visioni della coppia contrapposte ma complementari, appartengono a generi diversi (commedia l'una, dramma l'altra) e esprimono due modi differenti di intendere il teatro nel Giappone dei primi anni del XX secolo: quello dello *shinpa* 新派 il primo, quello dello *shingeki* 新劇 il secondo. Per queste ragioni entrambi questi testi possono, a mio avviso, costituire un interessante punto di partenza per una riflessione sulla percezione della donna moderna nel Giappone dell'epoca.

[1] Il concetto di *kazoku kokka* è una delle basi ideologiche dello stato Meiji; postulava un monarca semidivino, padre di una grande famiglia costituita dai suoi sudditi. Il sovrano (tennō) era al contempo sommo sacerdote della stirpe del Sole, di ascendenza divina, e sovrano moderno che "presiedeva" ma non era "coinvolto" nell'effettiva amministrazione dello Stato. L'armonia organica e l'integrazione patriarcale si trovavano così a prevalere su qualsiasi nozione conflittuale del sistema politico.

Tarōkaja

Il ribaltamento parodico è da sempre un mezzo ideale per denunciare una minaccia temuta facendo appello al comico.

Lo sapeva bene Masuda Tarō 増田太郎 (1875-1953), uomo d'affari con studi presso l'Università del Commercio di Anversa che, appassionatosi alle scene europee, rientrato in Giappone e dopo aver svolto attività imprenditoriale per un certo periodo, si era dedicato al teatro iniziando a scrivere commedie satiriche. Allo scopo aveva assunto lo pseudonimo di Tarōkaja 太郎かじゃ mutuandolo da un personaggio molto amato del *kyōgen* 狂言, il servitore buffo e pasticcione Tarō Kaja, sorta di Arlecchino scaltro e pigro, vero e proprio trickster del teatro giapponese. I lunghi soggiorni in Europa (Gran Bretagna e Belgio) avevano esercitato senz'altro una grande influenza nella formazione della passione teatrale di Masuda, orientandolo verso il teatro leggero, il vaudeville, l'operetta e il musical e trasformando il compassato uomo d'affari in un personaggio chiave di quella che sarà conosciuta come opera Asakusa 浅草オペラ. A partire dal 1904 Masuda, ormai Tarōkaja, si dedica totalmente al teatro sotto molteplici vesti: autore di commedie satiriche, impresario e direttore di teatro, persino compositore di canzoni popolari come la celebre *Korokke no uta* コロッケの歌 (Canzone della crocchetta, 1917), che iniziava così: "Sono felice d'essermi sposato ma la sola cosa che lei mi prepara sono quelle *korokke*…".[2] Secondo lo studioso delle scene giapponesi Nakano Masaaki le commedie e i musical scritti da Tarōkaja anche dopo essere diventato uno dei direttori esecutivi del Teikoku Gekijō 帝国劇場 (Teatro Imperiale) erano sofisticati e si rivolgevano al pubblico della classe media, a differenza delle commedie proposte dai fratelli Soganoya[3] la cui comicità era rivolta a un pubblico per lo più composto da cittadini della classe operaia: "Le commedie di Masuda erano molto più moderne, interpretate e cantate da attrici istruite all'Accademia Teatrale Imperiale, modellate sulle operette europee e sul repertorio del music hall".[4]

[2] TAKADA Masatoshi, "*Naissance et évolution de la cuisine occidentale japonisée: Meiji, Taishō et début Shōwa*", in *Ebisu-Études Japonaises*, n. 35, Printemps-Été 2006, p. 70.

[3] I fratelli Soganoya, i cui nomi Gorō e Jūrō evocano gli eroi popolari della vendetta dei fratelli Soga, avvenuta nel 1177 e ripresa in innumerevoli drammi teatrali, a partire dal 1903 si impegnarono nell'ideazione di un genere moderno di commedia che chiamarono *shinkigeki* e, se pur dapprima con alterne fortune, riuscirono nell'impresa di proporlo stabilmente guadagnando al genere un pubblico entusiasta e sempre numeroso.

[4] NAKANO Masaaki, "Interlude: modern comedies and early musicals" in SALZ Jonah (ed.), *A History of Japanese Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 227.

Non tutti i critici concordano con questo giudizio ma è indubbio che all'inizio dell'era Taishō, Tarōkaja era il più importante autore di teatro comico in Giappone, anche se forse non il migliore, ed è evidente che le sue opere contribuirono a stabilire la commedia quale parte integrante del teatro giapponese del ventesimo secolo.[5]

Masuda Tarōkaja

È risaputo che Tarōkaja avesse idee molto personali sul concetto di comico,[6] ancora strettamente legate alla tradizione farsesca della vittimizzazione di manchevolezze fisiche o morali. Queste sue concezioni erano accompagnate da un evidente gusto per la parodia e lo sberleffo che lo portò, evento inedito in Giappone, a ideare una riscrittura comica dell'Otello shakespeariano, trasformandolo in una commedia umoristica capace di rendere familiare al grande pubblico il mondo di Shakespeare, un autore fino ad allora presentato come intoccabile, un genio a cui si doveva massimo rispetto, icona dell'Europa modernizzata e per questo espurgato, in Giappone, delle scurrilità e del *wit* propri del teatro elisabettiano. Il *Nuovo Otello*,[7] presentato da Tarōkaja nel 1907 come il contraltare comico dell'*Otello* adattato per il pubblico giapponese da Emi Suiin 江見水蔭 (1869-1934) e prodotto nel 1903 da Kawakami Otojirō 川上 音二郎 (1864-1911) che tanto successo aveva riscosso al botteghino, mostra l'abilità del suo autore nel creare nuovi generi di intrattenimento intercettando i gusti del pubblico e lo spirito dei tempi.

[5] WELLS Marguerite, *Japanese Humor*, Basingstoke and London, Macmillan, 1997, p. 99.
[6] Cfr WELLS Marguerite, "Tarō Kaja and the Dark Woman with Hairy Legs", in *Japanese Humor*, cit., pp. 96-100.
[7] OKI-SIEKIERCZAK Ayami, HSU Yi-hsin, "Humorous Othello: Tarokaja Masuda's New Othello (1907) and the Value of Comedy", in *Tamkang Review*, n. 1, vol. 50, 2019.

L'*Onna tenka* di Tarōkaja, parodia di uno scenario temuto

Ed è proprio seguendo questo spirito del tempo che Tarōkaja, in quello stesso 1907, compone la pièce *Onna tenka* ossia *Il regno delle donne*, commedia in un atto e 3 scene incentrata sulla quotidianità di tre coppie in cui è la moglie a tiranneggiare il marito. Il debutto avviene nel giugno di quell'anno, nella storica sala dello Shintomiza[8] a Tōkyō. A metterla in scena è la compagnia di Ii Yōhō 伊井蓉峰 (1871-1932), attore di *shinpa*, capocomico e regista di spettacoli preoccupato particolarmente della questione del realismo e intenzionato a dar risalto ai testi seguendo l'esempio del teatro europeo. Aveva fatto epoca la sua messinscena, nel 1902, di alcuni drammi di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) in cui aveva imposto ai suoi attori l'abbandono della declamazione tradizionale propria del *jōruri* per privilegiare un approccio più naturalistico alla recitazione.

Una ripresa di *Onna tenka* si avrà dal 1° al 25 novembre del 1913 presso il Teikoku Gekijō (Teatro Imperiale)[9], e poi ancora dal 16 al 31 luglio 1920. Se risulta difficoltoso ricostruire il cartellone delle rappresentazioni del 1907, sappiamo però che sia nel 1913 che nel 1920 il ruolo femminile principale, quello della moglie del bancario Haruki, Momoyo, era sostenuto da Mori Ritsuko 森律子(1890-1961), una delle attrici più amate dell'epoca.

Mori si era diplomata brillantemente alla Scuola Superiore Femminile Atomi (Atomi jogakkō), ma aveva deciso di diventare una *joyū*, un'attrice professionista. Fu una delle prime apprendiste della scuola che la celebre Kawakami Sadayakko 川上 貞奴(1871-1946) aveva fondato a Tōkyō il 15 settembre 1908, il Teikoku Joyū Yōseijo (Centro Imperiale di formazione per attrici), la prima scuola del genere nella storia del teatro

[8] Successore del Teatro Moritaza 森田座 di Edo, lo Shintomiza 新富座 fu costruito nel 1872 (Meiji 5) da Morita Kan'ya, appartenente alla dodicesima generazione, a Shintomi-chō, quartiere Kyōbashi, Tōkyō. Andò a fuoco nel 1923 (Taishō 12).

[9] Nel 1911, il Teikoku Gekijō (Teatro Imperiale) aprì a Tōkyō come il primo teatro in stile occidentale del Giappone: era una struttura in cemento armato e acciaio, aveva poltroncine quali posti a sedere e servizi in stile europeo come ristoranti, sale fumatori e guardaroba. Nonostante il nome possa far intendere diversamente, si trattava di una struttura privata. Oltre a mettere in scena spettacoli di Kabuki, la compagnia fondò una scuola d'arte affiliata per formare attrici, invitò importanti artisti stranieri a esibirsi e mise in scena le prime nuove produzioni teatrali, contribuendo così allo sviluppo del teatro giapponese. Fu ricostruito nel 1966.

giapponese e che, come fa osservare Carmen Covito nel suo studio su Sadayakko,[10] costituiva una novità assoluta in un ambito, quello delle arti tradizionali, nel quale la trasmissione degli insegnamenti era sempre avvenuta rigorosamente secondo il sistema degli *iemoto* 家元.[11]

A causa di questa scelta di carriera, coraggiosa per l'epoca, il nome Mori Ritsuko fu cancellato dal registro delle ex studentesse della Atomi jogakkō e il fratello minore si suicidò per la vergogna di avere un'attrice per sorella.[12] Per contro, il padre, un rinomato avvocato e uomo politico, organizzò una grande festa per celebrare il debutto teatrale della figlia. Ritsuko iniziò così una brillante carriera arrivando a diventare una stella acclamata del Teatro Imperiale, a dispetto dei pesanti pregiudizi contro le attrici che ancora erano diffusi all'epoca. Che Mori fosse molto ammirata lo dimostra il fatto che già nel 1923 l'educatrice e missionaria Charlotte Burgis DeForest (1879-1973) la sceglieva, per la sezione *Fields Where Women Have Succeeded* del suo libro sulle donne giapponesi, come esempio di donna che eccelleva nel campo delle arti della scena e poteva scrivere: "Forse l'attrice vivente più popolare in Giappone è la signorina Ritsuko Mori, il primo esempio di rilievo di una donna istruita che sale sul palcoscenico. Nacque nel 1890 e, dopo essersi diplomata alla Atomi Girls' School e poi alla prima classe della Actresses' Training School annessa al Teatro Imperiale di Tokyo, allargò ulteriormente i suoi orizzonti andando all'estero nel 1912 e studiando il teatro occidentale. Ora è una delle attrici direttrici del Teatro Imperiale".[13]

È indubbio che essere un'attrice significava presentarsi come una *atarashii onna*, una "nuova donna", oggetto di scandalo di per sé. Mori, con il suo innato talento per il registro comico, rappresentò l'interprete ideale per il personaggio di donna moderna al centro della pièce di Tarōkaja. Con l'autore, del resto, costituì un sodalizio artistico destinato a deliziare il pubblico del Teatro Imperiale della capitale per lungo tempo.

Il 2 novembre 1913 fu pubblicata a Tōkyō, per i tipi di Zuansha shuppanbu, una seconda edizione riveduta dell'opera, probabilmente affinché gli spettatori potessero acquistarla e leggerla. Il frontespizio mostra un uomo che si inchina così profondamente da toccare

[10] COVITO Carmen, *Sadayakko, la Duse del Giappone*, Bologna, Clueb, 2023, pp. 275-276.

[11] La struttura *iemoto-sei* nelle arti tradizionali prevede che al vertice di una scuola vi sia uno *iemoto*, o caposcuola, il cui posto viene trasmesso per via ereditaria e in cui, quindi, l'insegnamento viene trasmesso di padre in figlio (sia naturale che adottato).

[12] Cfr. IKEUCHI Haruko, *Joyū no Tanjō to Shuen: Pafōmansu to Gendā* [The Birth and the End of Actress: Performance and Gender], Tōkyō, Heibonsha, 2008, pp. 24-25.

[13] DEFOREST Charlotte Burgis, *The Woman and the Leaven in Japan*, West Medford (Mass.), The Central Committee on the United Study of Foreign Missions, 1923, p. 143.

terra con la fronte. Sopra il disegno si legge in inglese: “Her Royal Highness Woman”, mentre sotto compare il titolo giapponese *Onna tenka* 女天下. Inserita all’inizio del libretto è anche una fotografia della prima attrice, Mori Ritsuko, ritratta mentre legge un quotidiano, abbigliata all’europea con un enorme fiocco sul petto e i capelli raccolti da un nastro bianco. La didascalia in lingua inglese dichiara: “Mrs Haruki by Miss Ritsuko Mori”.

Mori Ritsuko

Mrs Haruki
By Miss Ritsuko Mori.

Yamamura Toyonari, L'attrice Mori Ritsuko, maggio 1915

Onna tenka: va in scena il dominio delle donne

Il titolo della commedia di Tarōkaja è di per sé autoesplicativo. Ma, se il termine *onna* 女 non necessita di ulteriori precisazioni, forse vale la pena ricordare che *tenka* 天下 può essere reso in italiano con "regno", ma anche con "dominio" e, per traslato, con "potere", come è inteso nella pièce, il cui tema è la sottomissione imposta dalle donne ai loro mariti, in un evidente ribaltamento parodico della realtà delle relazioni fra coniugi nel Giappone dell'epoca.

Sei sono i personaggi che si muovono sulla scena, tre coppie di coniugi: il pescivendolo Yagorō e la moglie O-Shō, il suo cliente e impiegato di banca Haruki Teijirō con la moglie Momoyo e infine l'autorevole Iwayama Tetsunojō, anziano di ascendenza samuraica le cui opinioni sono tenute in gran considerazione e la moglie di lui, O-Kane. Qualche battuta l'hanno anche la domestica di casa Haruki e quella di casa Iwayama.

La scena I si svolge in una casa presso una pescheria. La moglie del pescivendolo Yagorō, O-Shō, rimprovera il marito per essere tornato a casa due ore più tardi del solito e per averla fatta attendere con la cena pronta che gli aveva preparato. L'uomo si scusa con il pretesto di un incontro di lavoro, ma sua moglie non sembra intenzionata ad accettare la giustificazione mentre l'uomo alla fine si rassegna ad ammettere di avere torto.

Nella scena II, che si svolge a casa degli Haruki, Yagorō, con la scusa di andare al *sentō* (bagno pubblico), per il quale ha graziosamente ottenuto dalla consorte mezz'ora di tempo, si reca da un cliente, un tale Haruki Teijirō, impiegato di banca qualificato, con l'idea di chiedergli consiglio su come trattare sua moglie. Arrivato nella casa in stile occidentale degli Haruki, Yagorō è testimone involontario di una conversazione fra questi e la moglie Momoyo, 23 anni, più giovane del marito di dieci anni. La donna lo accusa di essere rientrato a casa solo alle 8 e 30 senza averla informata del ritardo come invece avrebbe dovuto, se non altro con una telefonata. Si viene a scoprire che Haruki aveva cenato in un ristorante di lusso in compagnia di geisha, e che, trattandosi a suo dire di una cena di lavoro, non avrebbe in nessun caso potuto evitare di parteciparvi. La giovane donna fa partire una filippica di rimproveri in cui, avendo frequentato il college negli Stati Uniti, mescola al giapponese invettive in lingua inglese, seppur maldestramente semplificata: "Look at your watch!" ripete. Indi, con riferimento al termine *shinshi* 紳士 (uomo raffinato, colto e cortese, in pratica un gentleman) citato più volte dal marito

(sarebbe lui il gentiluomo): "Oh! Be done with your *shinshi*! A *shinshi* is one who loves his wife and respect her and not the slave of painted geishas!".[14]

Frastornato dagli improperi di Momoyo il marito si rassegna ad ammettere di aver sbagliato ad agire in quel modo.

Dopo che la consorte è andata a coricarsi accusando un mal di testa, Haruki decide di far visita a Iwayama Tetsunojō, un anziano di origine samuraica reputato per la sua saggezza, allo scopo di chiedergli di far ragionare sua moglie. Yagorō, rendendosi conto che Haruki Teijirō ha i suoi stessi problemi (*Otoko wa shimijimi tsurai naa*. Essere uomo è davvero dura![15] afferma), invece di confidarsi con lui direttamente lo accompagna a casa di chi, credono, darà loro buoni consigli.

La scena III è ambientata quindi presso l'abitazione di Iwayama.

Tetsunojō, un uomo sui settant'anni, è per fortuna a casa da solo e, sentito il loro racconto, rimprovera i due uomini per non essersi comportati da veri giapponesi quali sono. In quanto tali, non dovrebbero tollerare alcuna angheria dalle loro mogli. In Giappone vige ancora il principio secondo cui "nei tre mondi una donna non ha casa" (*onna wa sangai ni ie nashi*[16]), ossia non sarà mai padrona nella sua casa e le donne devono, di conseguenza, obbedire al padre mentre sono giovani, al marito una volta sposate e al figlio una volta vecchie.[17]

Tetsunojō ha appena finito la sua lunga tirata quando rientra a casa sua moglie O-Kane (descritta come una donna di 67/68 anni con i capelli bianchi), la quale si chiede cosa mai possano volere quei due uomini da suo marito a un'ora così tarda. Una volta scoperta la raccomandazione di farsi valere che questi hanno appena ricevuto da Tetsunojō, li caccia malamente di casa prima di voltarsi e pretendere spiegazioni dal marito. Ed è su questo che cala il sipario.

I tre uomini, pur appartenendo a classi sociali diverse, ben sottolineate sulla scena sia dalla progressione delle ambientazioni, via via più altolocate, sia dalla precedenza che la domestica degli Iwayama accorda a Haruki rispetto al pescivendolo Yagorō quando i due si presentano all'ingresso della residenza degli Iwayama, alla fine risultano essere mariti

[14] [MASUDA] Tarōkaja, *Onna tenka*, Tōkyō, Zuansha shuppanbu, 1913, p. 29.
[15] Ivi, p. 67.
[16] Ivi, p. 86.
[17] Si tratta della nozione patriarcale di matrice confuciana delle Tre Dipendenze (*sanju* o *sanshō*) precedente al buddhismo e presente non solo in Cina ma anche nell'India antica. Ci si aspettava che le donne vivessero in completa sottomissione al padre durante l'infanzia, al marito dopo il matrimonio e al figlio una volta diventate vedove. Un principio che ebbe molto successo a partire dal Giappone medievale con l'arrivo dell'aristocrazia guerriera al potere.

dominati dalle rispettive mogli, ridotti a un balbettio sottomesso quando devono giustificare le proprie azioni, deboli, capaci solo di mugugnare e di chiamare ripetutamente la moglie *danna sama*, appellativo onorifico che in genere era usato dalle donne per rivolgersi rispettosamente ai mariti.

Più che lo sberleffo della realtà, in *Onna tenka* a suscitare il riso è il suo manifesto rovesciamento, un pericolo ipotetico messo in burla: è mai possibile che dei mariti si facciano tiranneggiare così dalle loro consorti? Si è mai visto? Potrà mai essere?

Mi sembra di poter vedere, in questo capovolgimento parodico della quotidianità che Tarōkaja mette in scena in *Onna tenka,* un riferimento palese a un procedimento farsesco classico riscontrabile nel *kyōgen* e per il quale si utilizza il termine *gekokujō* 下剋上 (lett. "il basso vince l'alto").

L'espressione, applicata in campo storico alle epoche Nanbokuchō 南北朝 (1336-1392) e Azuchi-Momoyama 安土桃山 (1568-1600) caratterizzate da profondi capovolgimenti sociali, indicava il fenomeno dei guerrieri di rango inferiore che occupavano posti un tempo ricoperti da personaggi di alto lignaggio, dei vassalli che diventavano *daimyō*. Analizzando il procedimento della canzonatura ribelle delle classi superiori da parte di quelle inferiori, Sugiura Minpei osserva: "Nelle risate del Medioevo... i contadini e gli abitanti delle città medievali... avendo visto la struttura dell'ordine e della classe crollare a causa di conflitti interni, stavano iniziando a conoscere il proprio potere. L'umorismo del *kyōgen* non è altro che l'umorismo del *gekokujō*".[18]

Anche in *Onna tenka* il capovolgimento della realtà quotidiana in cui sono gli uomini a comandare e tiranneggiare le donne le quali, relegate per lo più all'interno della casa, vivono in una condizione di totale subordinazione, è destinato a suscitare una risata liberatoria. Il procedimento del *gekokujō*, un ribaltamento che deve necessariamente essere di durata limitata, giusto il tempo della commedia, permette così una liberazione catartica. Usciti dal teatro tutto ritorna come prima e ci si sente sollevati dallo scampato pericolo.

Siamo ancora dalle parti della farsa. Nessuna critica sociale sembra esserci all'orizzonte. Si può cogliere solo un lungo sospiro di sollievo.

Come spiega Jessica Milner Davis che si domanda quali siano le qualità che giustificano il pubblico che ride di una vittima nel *kyōgen*, e che tendono a rafforzare nei loro effetti

[18] SUGIURA Minpei, *Gekokujōteki no shakai no katami: kyōgen,* cit. in MILNER DAVIS Jessica, *Understanding Humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 145.

lo spirito spensierato della farsa o lo spirito critico della satira: "Nella farsa, in genere, i difetti delle sue vittime comiche sono superficiali e comuni e le loro sofferenze non sono così dure da provocare una critica implicita della società che consente i patimenti di questi personaggi. Nella satira, d'altro canto, le imperfezioni delle vittime sono più gravi e in genere provocheranno parecchia sofferenza e commenti amari da parte loro e/o di altri sì da incoraggiare il pubblico a criticare seriamente la società che li produce".[19]

Fin dal debutto *Onna tenka* godrà da subito di un notevole successo ed è lecito ipotizzare che la felice vena comica del testo, con buona probabilità ben servita dal talento degli interpreti, andasse a solleticare un sentimento misogino diffuso fra il pubblico maschile mentre, al tempo stesso, mostrava a quello femminile benpensante l'aberrazione di un comportamento che doveva apparire come innaturale, minaccioso per la status quo: quello della nuova donna che pretendeva di comandare. La parodia sottolineava il pericolo per la società rappresentato dalla donna che non si lascia guidare, che non si sottomette.

Quello della commedia di Tarōkaja è un successo destinato a perdurare,[20] andando a originare altri prodotti della cultura di massa: i monologhi del *rakugo*, il cinema,[21] la canzone sentimentale (*enka*), e sarà sottolineato da una massiccia produzione di cartoline con vignette umoristiche sul tema che invaderanno il Giappone negli anni Venti, le cosiddette *saikun tenka* 細君天下.[22]

Uomini che si inchinano offrendo con deferenza l'ombrello alla moglie che sta uscendo con le amiche, mariti che puliscono il pavimento o pestano il riso nel mortaio cullando un neonato sulla schiena mentre la moglie legge il giornale e fuma. Chiamate anche *nyōbō tenka* o *kākā tenka*, ossia "il regno delle spose", questo genere di cartoline satiriche, studiato da Sepp Linhart dell'Università di Vienna, che ne ha individuato circa cinquecento, mostra mogli tiranniche che regnano su mariti deboli e li obbligano a

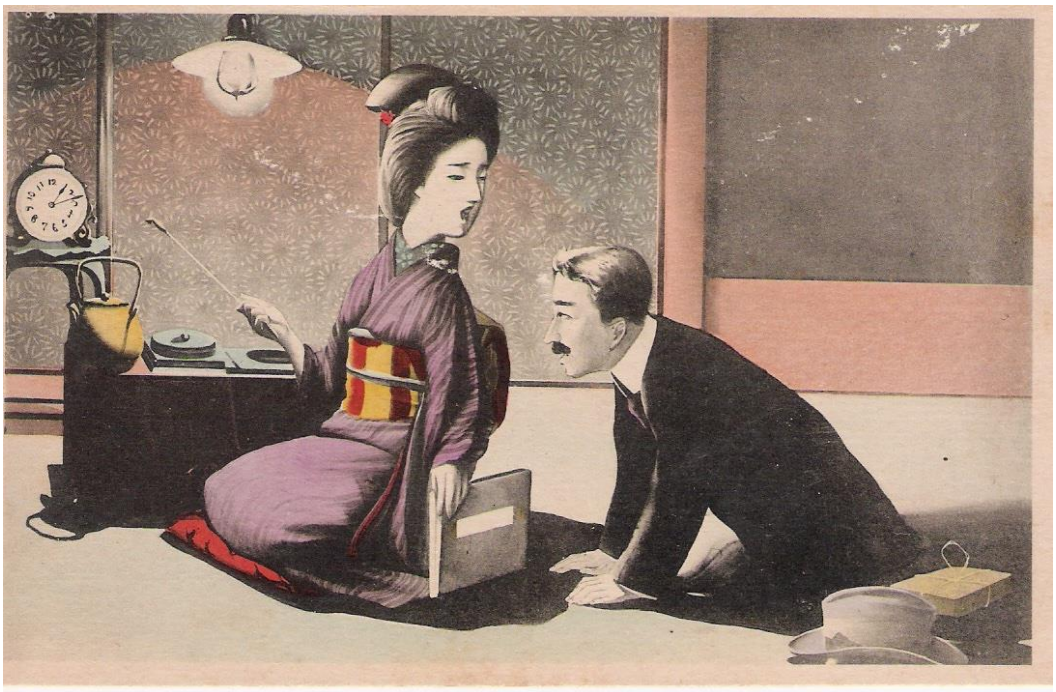
[19] Ivi, p. 140.

[20] Come si può dedurre dal fatto che dopo ben più di trent'anni dal debutto la pièce venisse rappresentata nell'Indocina occupata dal Giappone: "Nel novembre 1940, la compagnia 'Umeima Gekidan' presentò tre spettacoli al teatro municipale di Hanoi: *Zembu Seishin Ijoari* (Manicomio) [sic], una commedia la cui azione si svolge in un manicomio; *Yamato damashi* (L'anima di Yamato) racconta la storia di un ufficiale dell'aeronautica giapponese che, nonostante le tragiche circostanze, riesce a mantenere intatti il buon nome dell'esercito giapponese e lo spirito giapponese; *Onna Tenka* (Donna Leonessa) [sic] raffigura la vita quotidiana, lo spirito e le usanze del popolo giapponese". Cfr NANBA Chizuru, *Français et Japonais en Indochine, 1940-1945: colonisation, propagande et rivalité culturelle*, Éditions KARTHALA Editions, Paris, 2012, p. 232. La commedia era presentata così: "*Onna Tenka* (Femme lionne), est une comédie écrite il y a quarante ans mais qui reste toujours d'actualité", su Indochine, hebdomadaire illustré, n° 11, 21 novembre 1940, p. 17.

[21] Un film con questo titolo, di cui purtroppo non ci è pervenuta alcuna copia, fu prodotto dalla casa Yoshizawa shōten e girato nel 1909. La prima risale al 10 gennaio 1910 al Torigoe Denkikan di Tōkyō.

[22] *Saikun* è un termine usato con scarso rispetto per riferirsi alla moglie di qualcuno di rango inferiore o di un proprio pari e anche un termine umile per indicare la propria moglie.

occuparsi delle faccende domestiche e della prole: un'inversione di ruoli destinata a suscitare il riso ma che molto dice di una visione generalizzata decisamente maschilista e delle ansie che le donne moderne del Giappone ingeneravano: la minaccia di una rivolta incombente.



Cartoline satiriche *saikun tenka*

Cartoline satiriche *saikun tenka*

Tamura Toshiko e il teatro

Nel 1914, quando Tamura Toshiko 田村俊子 (née Satō Toshiko 佐藤俊子, 1884-1945) dà alle stampe il suo atto unico *Dorei* (*Schiavo*) è già una scrittrice affermata che vive del suo lavoro. Allieva per un breve periodo del celebre scrittore Kōda Rohan 幸田露伴 (1867-1947) da cui si è allontanata perché stanca di guardare alla tradizione, Toshiko ha ottenuto un premio prestigioso per la sua novella *Akiram*e あきらめ (*Rassegnazione*, 1910, pubblicata nel 1911) e ha ormai alle spalle una brevissima carriera di attrice. Ora, però, è molto critica nei confronti del mondo teatrale della sua epoca.

Tamura non ne apprezza né la drammaturgia né l'utilizzo delle attrici e non lo nasconde. Esprime anzi tutta la sua insoddisfazione in una serie di interventi su varie testate e in un saggio dell'aprile 1914 dal titolo *Shibai wa wakaranai* (Non capisco il teatro), scritto per la rivista *Engei gahō*, arriva ad affermare: "Il teatro di questi tempi non è per niente interessante",[23] con riferimento a non ben specificate nuove opere teatrali, a suo avviso banali (*bakabakashii*) e incomprensibili. Entra inoltre con decisione nella polemica sulla permanenza della figura dell'*onnagata* nel teatro giapponese dell'epoca e sul ruolo delle "nuove" attrici, denunciando una tradizione a suo avviso artificiale e che non aveva più alcuna ragione d'essere. Toshiko credeva che la missione delle attrici moderne sarebbe dovuta essere quella di abbattere i modi convenzionali degli *onnagata* e, al tempo stesso, quella di realizzare opere teatrali nuove adatte a loro poiché l'allontanamento dalle scene le aveva private di un'eredità tradizionale e quindi spettava ora a loro creare una prassi interpretativa.[24]

Naturalmente la dura presa di posizione di Toshiko nei confronti della tradizione degli *onnagata*, pervasa com'è di essenzialismo, non è scevra di criticità.[25]

La frequentazione di Toshiko con il teatro era di lunga data: risaliva, infatti, alla sua infanzia. Nipote di un grossista di riso della *shitamachi* di Tōkyō che aveva conservato del periodo Edo la passione per il teatro, Toshiko era figlia di una giovane donna che dopo essersi separata dal padre della scrittrice quando questa aveva tre anni, si manteneva insegnando *nagaut*a (canzoni per *shamisen*) e canto *gidayū*. Nel saggio *Mukashi banashi*

[23] Citato in YAMAMURA Tim, "Forging 'Home' on the Stage: Tamura Toshiko, Shingeki, and the New Woman", in *U.S.-Japan Women's Journal*, n. 28, 2005, p. 20.

[24] L'interdizione alle donne di salire sui palcoscenici risaliva al 1629. Per una disamina della posizione di Tamura Toshiko sul tema, cfr YAMAMURA Tim, op. cit., pp. 18-20.

[25] Per un approfondimento sul tema in questione rimando a KANO Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001, p. 8 e segg.

昔話 (*Storie del passato*), del 1914, racconta di come suo nonno la trascinasse a teatro sin da bambina e di come sua madre avesse una passione per gli attori del kabuki – dentro e fuori dai teatri – e rievoca l'atmosfera di quei giorni con queste parole: "Fin da quando ero piccola la mia casa era un luogo in cui c'erano sempre geisha, narratori di *rakugo* e *taikomochi* (intrattenitori maschi) che andavano e venivano. La casa era sempre rumorosa perché in qualsiasi giorno c'era qualcuno che cantava o persone impegnate in una qualche accesa discussione".[26] Come osserva Tim Yamamura: "L'influenza della passione di sua madre per la performance, così come i ricordi dei molti attori che conosceva, rimasero con Tamura per tutta la sua vita e contribuirono a plasmare la sensibilità estetica riscontrabile nella sua arte".[27]

Ma ora, spirito indipendente e scrittrice già affermata, Tamura Toshiko è per tutti un esempio di *atarashii onna* e questa sua adesione a un modello inedito di femminilità fa sì che i suoi personaggi incarnino, sulle pagine o sulla scena, quello che l'illustre critico e uomo di teatro Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) considerava impossibile da realizzare: la presenza delle nuove donne nella letteratura giapponese. Ufficialmente era stato proprio Tsubouchi, nel 1910, a teorizzare per primo il concetto di "nuova donna" o almeno a diffonderlo durante un ciclo di conferenze dal titolo *Kinsei geki ni mietaru atarashiki onna* (*La Nuova Donna nelle opere teatrali moderne*),[28] solo per affermare che i Giapponesi avrebbero dovuto rivolgersi alla letteratura occidentale per trovarne degli esempi. Tsubouchi partiva infatti dall'analisi dei personaggi femminili dei drammi europei che di lì a poco sarebbero stati allestiti sui palcoscenici giapponesi: Nora in *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, 1879) e Hedda Gabler (1890) di Ibsen (1828-1906), Magda in *Paese natale* (*Heimat*, 1893) di Sudermann (1857-1928), sostenendo la scarsa verosimiglianza di azioni come quella di Nora e mettendo in dubbio la possibilità che fossero poste in essere dalle donne giapponesi. E concludeva chiedendosi: "Esiste davvero una cosa come la Nuova Donna?". Mentre è proprio sulla scorta di quegli esempi teatrali che le donne moderne giapponesi a poco a poco avrebbero iniziato in quegli anni a far sentire la propria voce.

[26] Citata in SOKOLSKY Anne E., *From New Woman Writer to Socialist: The Life and Selected Writings of Tamura Toshiko from 1936–1938*, Leiden, Brill, 2015, p. 7.
[27] YAMAMURA Tim, op. cit, p. 17.
[28] Conferenze tenute a Kōbe, Ōsaka e Kyōto. Furono raccolte in volume edito da Seibidō nel 1912 sotto il titolo *Iwayuru atarashiki onna* (*La cosiddetta Nuova Donna*).

Tamura Toshiko

Matsui Sumako

Sotto molti aspetti quel 1911 era stato un anno spartiacque per il Giappone, e in particolare per le donne. Le rappresentazioni di *Casa di bambola* (in giapponese *Ningyō no ie*), con l'attrice Matsui Sumako 松井須磨子 (1886–1919) nel ruolo della protagonista, avevano avuto un effetto dirompente, suscitando reazioni, dibattiti, prese di posizione e alterando per sempre la concezione tradizionale del ruolo della donna nella società giapponese.

In settembre era poi stata fondata *Seitō* 青鞜 (*Calze blu*),[29] la prima rivista letteraria creata e redatta esclusivamente da donne, che avrà una precisa vocazione, negli intenti del gruppo di giovani fondatrici capeggiato da Hiratsuka Raichō 平塚雷鳥 (1886–1971): "La nostra società ha per scopo di promuovere la letteratura femminile, di incoraggiare l'originalità di ogni talento e di rivelare, un giorno, dei grandi genii femminili".

[29] Il titolo della rivista fa riferimento alle Blue Stockings, salotto intellettuale femminile organizzato a Londra da Elizabeth Montagu (1720-1800), nel quale si discuteva di tendenze artistiche e di progresso scientifico. In un'epoca in cui non si indossavano che calze nere, la scelta delle calze blu, provocatoria, indicava che le donne di questo salotto di dedicavano ad attività giudicate poco femminili poiché intellettuali.

Seitō dedicherà a Nora e alle altre protagoniste femminili del teatro europeo un numero (ottobre 1911) e alcuni speciali (gennaio 1912, giugno 1912) ricchi di prese di posizione anche contraddittorie, ma sempre appassionate. Gli effetti di questi accesi dibattiti saranno poi rintracciabili nei lavori delle giovani intellettuali, sconosciute o già affermate, che graviteranno attorno alla rivista nei suoi cinque anni di esistenza (settembre 1911-febbraio 1916, per un totale di 52 numeri).[30]

L'anno in cui *Onna tenka* viene rappresentata per la prima volta, il 1907, è quello in cui Tamura Toshiko fa il suo debutto di attrice in una piccola produzione. Quando, l'anno successivo, è fondato il Teikoku Joyū Yōseijo, proprio come Mori Ritsuko, vi si iscrive ed è nel primo gruppo delle diplomate. Nell'ottobre del 1910, poco dopo aver vinto il concorso letterario dell'*Ōsaka Asahi Shinbun* 大阪朝日新聞 con *Akirame*, è di nuovo sul palcoscenico dove interpreta un personaggio di *atarashii onna* nella pièce *Nami* 波 (Onde), di Nakamura Kishizō 中村吉蔵 (1877-1941), utilizzando lo pseudonimo di Hanabusa Tsuyuko all'interno della troupe dello Shinshakai Gekidan (Gruppo teatrale della nuova società) dello stesso Nakamura Kishizō, che, insieme alla Bungei kyōkai (Associazione delle arti, 1906-1913) di Tsubouchi Shōyō cercava di introdurre il teatro moderno europeo in Giappone. La sua interpretazione fu ben accolta da importanti critici come Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918), il celebre regista che di lì a pochi mesi avrebbe messo in scena per la prima volta in Giappone *Casa di bambola*, ma Toshiko fu criticata per l'aspetto fisico (forse non abbastanza graziosa?) e, dopo qualche altro tentativo e una rinoplastica che avrebbe dovuto renderla più sicura di sé sul palcoscenico, decise di abbandonare la carriera di attrice per dedicarsi totalmente alla scrittura. Era e restava una donna moderna e come tale lo *Yomiuri shinbun* la incluse come secondo personaggio nella serie di venticinque speciali che, a partire dal maggio 1912, dedicò alle *atarashii onna* dell'epoca, serie inaugurata dalla poetessa, letterata e intellettuale Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942). Se, nella fotografia di prammatica che corredava l'articolo, l'illustre poetessa era presentata nelle vesti alquanto tradizionali di donna modesta e riservata, Toshiko era invece ritratta in un atteggiamento rilassato e sorridente appoggiata in modo sensuale alla sua scrivania, una posa che certo risentiva della disinvoltura acquisita sul palcoscenico, esperienza che del resto era sottolineata dai titoli che accompagnavano i testi, con ripetuti riferimenti alla sua carriera di attrice.

[30] Sul ruolo centrale di Nora nel panorama culturale di epoca Taishō rimando a prossimo intervento.

Ma lasciare le scene non significò per Tamura abbandonare totalmente il teatro. Fu anzi dopo l'abbandono che scrisse gli unici due lavori per il palcoscenico che le si devono: *Yakimochi* 焼餅 (*Gelosia*), pubblicato nel dicembre 1910 su *Bungei kurabu* e ascrivibile al genere della commedia (*kigeki* 喜劇) e *Dorei* 奴隷 (*Schiavo*),[31] pubblicato da *Chūōkōron* nel luglio 1914.

Tamura Toshiko

Dorei e la difficoltà dell'essere una Nuova Donna

L'atto unico *Dorei* rappresenta il secondo elemento nell'ideale contrappunto che individuo nel panorama teatrale fluido e complicato di epoca Taishō. La breve opera è stata vista come una risposta di Tamura Toshiko alla sua insoddisfazione per il teatro del suo tempo, con i personaggi femminili stereotipati e artificiali e il tentativo di esprimere, con voce di donna, le preoccupazioni di una donna moderna, che vive del proprio lavoro,

[31] Di *Dorei* esiste una traduzione in lingua inglese, *Slave*, a opera di Anne Sokolsky e Tim Yamamura: "*Dorei (Slave*): A Play by Tamura Toshiko", in *Asian Theatre Journal*, vol. 27, n. 2, 2010, pp. 203-245.

che vuole costruirsi una vita indipendente, che vuole realizzare un modo nuovo di vivere le relazioni con gli uomini, non più subordinato ma su basi paritarie e che ne vede tutte le difficoltà.

Ambientata in un'unica serata di inizio estate, l'azione si svolge in un quartiere suburbano di Tōkyō nel 1914, all'interno della casa di una coppia di intellettuali: la scrittrice Funai Fujiko, all'apice della sua carriera, e il suo compagno Hoshizaki Shinnosuke, disoccupato, sfiduciato, in apparenza privo di energie e incapace di badare a se stesso. Sulla scena compaiono brevemente due altri personaggi: la cameriera Otomi (a volte chiamata Tomi) e la giovane Okuda Tsuyuko che, secondo una prassi consolidata dell'epoca, vive con la coppia quale allieva (*shosei*) della scrittrice ma che, a dispetto di un ruolo subordinato che prevede anche un aiuto nella gestione della casa, sembra più interessata a cercarsi un marito, approfittando delle conoscenze della coppia e di nuove amicizie.

Sembra una sera come tante, al secondo piano della casa, nello studio dove troneggia la scrivania di Fujiko su cui è sistemato tutto l'occorrente per scrivere. L'uomo, non ancora quarantenne, seduto in un angolo, indossa un kimono lacero, il suo aspetto, definito nervoso, è quello di un mendicante, un uomo che si lascia andare. Seduto sul tatami si abbraccia le ginocchia e ogni tanto alza la testa. Fujiko è una trentenne dal viso espressivo ma malato, non certo una bellezza, ma la cui personalità di donna moderna si evince da alcuni particolari esteriori, come il vestito e gli anelli.

La conversazione fra i due inizia con osservazioni su Tsuyuko appena uscita indossando abiti all'ultima moda occidentale per andare a incontrare un pretendente.

L'uomo poi inizia a lamentarsi del suo kimono invernale a brandelli. Vista la stagione, avrebbe ormai bisogno di un kimono sfoderato, estivo. È a questo punto che interviene Fujiko: chi altri potrà cucirglielo, questo nuovo kimono, se non lei, che in quella casa è costretta a far tutto, senza nessuno che la aiuti. Dovrà trascorrere la notte confezionandoglielo, privandosi del sonno, perché non può permettere che suo marito vada in giro per la città con un kimono sdrucito ma, oltre a ciò, deve pur scrivere, per evitare che vivano in miseria, e preparare i pasti. Shinnosuke sembra volersi prendere gioco di lei quando la sente ripetere di essere l'unica a lavorare in quella casa. Allora perché non smette? La accusa di essere patetica.

Inizia così un gioco al massacro alimentato da un rimpallo di battute senza esclusione di colpi. Fujiko: "Passo le mie giornate così immersa nella scrittura che ho a malapena il tempo di riemergere per respirare. Sono senza fiato, senza fiato. Lavoro così duramente

ogni giorno, ogni giorno che persino io sono stupita di quanta energia abbia il mio corpo. E sì, sto soffrendo. Sto soffrendo così tanto che non so nemmeno più quanto. Eppure lo sopporto e lavoro".[32] Fujiko accusa Shinnosuke di essere un ingrato: "Perché non smetti di vivere in questo modo? Tutto ciò di cui ho bisogno è una parola di compassione, un riconoscimento di ciò che sto attraversando per te, invece, tutto ciò che ottengo è ingratitudine. Bene, se non significo nulla, allora perché non smetti di vivere alle spalle di qualcuno che non significa nulla per te? Perché non inizi a lavorare tu stesso?".[33] E Shinnosuke promette, promette, ma sembra il primo a non crederci. Invece, accusa la donna di aver trovato il tempo di una relazione con un uomo più giovane di lui. Lei allora gli rinfaccia di essere attratto da Okuda Tsuyuko che vive con loro. Si gettano addosso l'un l'altra un'idea contrapposta di amore e di coppia, allontanandosi a poco a poco.

Shinnosuke cade nel baratro dell'autocommiserazione accusando Fujiko di averne ostacolato la carriera mettendo a nudo, davanti al pubblico dei suoi lettori, la loro relazione: "a causa di ciò che hai scritto, mi vergogno come uomo. A causa tua, sono diventato una persona indecisa. Quindi non riesco a trovare in me la forza di affrontare il mondo".[34] La accusa di trattarlo come un cane e lei ribatte che forse è lui che dovrebbe comportarsi da uomo. Se non altro, i cani non mordono la mano che li nutre e sono grati per tutta la vita.

Fujiko osserva amaramente: "Eppure tu, sebbene tu sia mantenuto da una donna, cerchi di indossare la faccia del padrone, senza fare o dire una sola volta nulla che suggerisca che hai pensato a cosa significhi per noi vivere insieme come persone".[35]

Shinnosuke per lo più risponde a monosillabi, tranne quando esprime la sua gelosia e dichiara il suo dolore per il tradimento che non riesce a dimenticare.

Infine Fujiko gli intima di andarsene, si sente soffocare, non ne può più. Lo allontana facendogli giurare che non tornerà come invece ha fatto altre volte. Non lo vuole vedere mai più. E lui, così com'è, raccattando dalla scrivania alcuni libri, indossa il cappello e se ne va, giurando di vendicarsi.

È quasi notte. Fujiko piange. Otomi, la cameriera, la consola ma, al tempo stesso, sembra instillarle un senso di colpa: il padrone aveva un aspetto orribile, quando lui è a casa lei sembra più felice. Avrà venduto i libri che si era portato con sé? Sarà andato da sua sorella

[32] SOKOLSKY Anne E., YAMAMURA Tim, op. cit., p. 223.
[33] *Ibidem.*
[34] Ivi, p. 226.
[35] Ivi, p. 227.

a Yokohama? Bisognerà fargli avere del denaro… Quella di Otomi sembra la voce della donna educata secondo la tradizione, secondo il modello ideale *ryōsai kenbo*: la voce, insomma, del "buon senso" di una donna remissiva, passiva, educata ad essere al servizio dell'uomo.

Nel frattempo rientra Tsuyuko che, al contrario, rappresenta qui la voce della donna moderna, assertiva e sicura di sé: "Che stupido! Tuo marito ha perso la testa. Tuo marito è geloso di te. Se perdi il tuo status a causa sua, non metterai tutto a repentaglio? Non capisco come lui pensi di trarre beneficio dalle sue azioni".[36] Meglio, molto meglio per la *sensei* essersi liberata di lui che non fa altro che creare problemi, che complicarle la vita. Da sola la *sensei* le sembra più felice. Tsuyuko esprime un'opinione diametralmente opposta a quella di Otomi perché è una Nuova Donna.

Fujiko però è tormentata e preoccupata. Sento di dover in qualche modo provvedere a Shinnosuke, facendogli arrivare degli abiti, dei libri, del denaro.

Si fa notte e poi, alle prime luci dell'alba un risciò si ferma di fronte alla casa. Ne smonta Shinnosuke. Fujiko scende all'ingresso in camicia da notte. Shinnosuke è tornato ma non osa entrare senza il suo permesso. Non sa dove andare. Non ha risorse. È disperato. Sulla soglia le giura che sarà il suo schiavo. Le obbedirà e lei sarà la sua padrona. È lei ad avere il potere. Fujiko prende tempo, riflette, poi annuisce: Shinnosuke può entrare. Su questo cala il sipario.

Nessuna relazione è libera dal potere: è questa la conclusione, non scevra da amarezza, verso cui Tamura Toshiko sembra accompagnare il pubblico. Forse la sua protagonista non avrebbe voluto questa relazione sbilanciata, il suo non è il trionfo della dominatrice bensì la consapevolezza che la realtà è complessa, che nulla è facile e semplice in una relazione e che la strada da intraprendere è ancora molto lunga.

Quello di *Dorei* è stato definito come un finale ambiguo ma l'ambiguità risiede nella vita stessa e Tamura rende perfettamente questa sua consapevolezza. Non più silhouette di cartone come quelle di *Onna tenka* in cui i personaggi obbediscono a una legge deterministica, quella del loro autore, che li muove meccanicamente in una realtà priva di sfumature, i due protagonisti di *Dorei* sono entrambi complessi: innamorati, disamorati, gelosi, incapaci, ognuno a modo suo, di stare lontani e impossibilitati a costruire una coppia di esseri eguali. Ma la colpa della situazione a chi attribuirla? Come gestire il dissidio creato dalle aspettative della società e la necessità interiore di essere fedeli a se

[36] Ivi, p. 233.

stessi? Shinnosuke non può smettere di comportarsi come l'uomo giapponese si è sempre comportato, da padrone, eppure è il primo a rendersi conto della propria fragilità, della propria inutilità, della propria miseria. Fujiko non può smettere di amarlo, di preoccuparsi per lui, per la casa, per il benessere di tutti, come alle donne giapponesi è stato insegnato. Anche lei fa fatica a liberarsi delle catene in cui la consuetudine ha rinchiuso le donne. Eppure lei è una donna moderna, che vive del suo lavoro, che mantiene delle persone, una casa: una realtà che Tamura Toshiko doveva ben conoscere, visto che nella *pièce* e nelle altre opere di questo periodo ritorna il ricordo della relazione tormentata e distruttiva con il marito Tamura Shōgyo 田村松魚 (1874–1948).[37]

Pure, questa breve opera teatrale di Tamura Toshiko sembra segnare alcuni punti fermi per la moderna donna giapponese. Non più schiava nella casa, relegata in quell'*oku*, il fondo della residenza a cui sembrava destinata per sempre dalla tradizione, la donna nuova di Toshiko afferma la propria indipendenza cacciando il marito, asserendo quindi di poter vivere nella casa sola, liberandosi così della tutela a cui ancora il Codice Civile di epoca Meiji l'assoggetta. Al tempo stesso Fujiko capovolge il destino di Nora: lei non se ne va, chiudendo la porta di casa dietro di sé, come fa l'eroina di Ibsen. No, è lei a restare. Vero, alla fine dell'atto concede a Shinnosuke di rientrare in casa, ma lo farà alle sue condizioni, facendolo sottomettere alle regole che lei imporrà. Non più una sottomissione da burla, come quella dei mariti angariati in *Onna tenka*, quella che impone Fujiko è una presa di coscienza, un richiamo alla maturità, all'assunzione di responsabilità che ogni relazione di coppia deve prevedere.

Pur coi tempi lunghi che si osservano nel mutare di una mentalità diffusa, le cose a poco a poco stavano cambiando e il teatro, vero specchio di ogni età, era lì, pronto a registrare e a restituire al suo pubblico, ancora una volta, lo spirito dell'epoca.

[37] Come spiega Anne Sokolsky: "Mentre la carriera di Tamura decollava perché scriveva in un nuovo stile su nuovi temi per i lettori, e in particolare per le lettrici, la carriera di suo marito vacillava perché insisteva nello scrivere nel vecchio stile classico sostenuto da Kōda Rohan. Ciò portò a una tensione nel matrimonio di Tamura. La loro relazione tumultuosa e spesso violenta divenne la fonte di molte delle storie di Tamura nei primi anni del Novecento". Cfr SOKOLSKY Anne E., op. cit., p. 13.

Bibliografia

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

FOWLER Edward, Tamura Toshiko (1884-1945), in COPELAND R., ORTABASI M. (eds.), *The Modern Murasaki: writing by women of Meiji Japan*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 339-374.

LINHART Sepp, "Le Japon était-il vraiment tellement moderne? Quelques réflexions sur les rapports de genre tels que représentés sur les cartes postales du type saikun tenka des années 1920", in SCHAAL S. (a cura di), *Modan. La ville, le corps et le genre dans le Japon de l'entre-deux-guerres*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2021, pp. 153-185.

[MASUDA] Tarōkaja, *Onna tenka*, Tōkyō, Zuansha shuppanbu, 1913. Consultabile online: https://dl.ndl.go.jp/en/pid/912990/1/2

MILNER DAVIS Jessica, *Understanding Humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

OKI-SIEKIERCZAK Ayami, HSU Yi-hsin, "Humorous Othello: Tarokaja Masuda's New Othello (1907) and the Value of Comedy", in *Tamkang Review*, n. 1, vol. 50, 2019.

SALZ Jonah (ed.), *A History of Japanese Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

SOKOLSKY Anne E., *From New Woman Writer to Socialist: The Life and Selected Writings of Tamura Toshiko from 1936–1938*, Leiden, Brill, 2015.

SOKOLSKY Anne E., YAMAMURA Tim, "Dorei (Slave): A Play by Tamura Toshiko", in *Asian Theatre Journal*, vol. 27, n. 2, 2010, pp. 203-245.

TAMURA Toshiko, "Dorei", *Chūōkōron*, vol. 29, n. 7, luglio 1914, pp. 101-123.

WELLS Marguerite, *Japanese Humour*, Basingstoke and London, Macmillan,1997.

YAMAMURA, Tim, "Forging 'Home' on the Stage: Tamura Toshiko, Shingeki, and the New Woman", in *U.S.-Japan Women's Journal*, n. 28, 2005, pp. 11-31.

RECENSIONI

Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze (a cura di), *Mishima Yukio e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista*, Bologna, Clueb, 2023

di Carmen Covito

In un articolo pubblicato nel 1955 dal titolo *Gikyoku no yūwaku* (*La tentazione della drammaturgia)*, Mishima Yukio affermò: "Ho cominciato a scrivere teatro come fa l'acqua di una cascata. In me, la topografia della drammaturgia sembra collocarsi ben più a valle della narrativa. In un luogo più istintuale, affine alle recite dell'infanzia". In effetti, se scrisse ben trentaquattro romanzi, le sue opere teatrali sono addirittura sessantasette: undici drammi in più atti, nove atti unici, otto "*nō* moderni", otto opere *kabuki*, un'opera per le marionette bunraku e ancora libretti per il balletto e l'operetta e drammi radiofonici, per un totale di circa mille pagine. Nella famosa mostra celebrativa organizzata a Tokyo nel 1970, pochi mesi prima della morte, Mishima riaffermò l'importanza del teatro nella sua vita e nella sua opera indicandolo come uno dei quattro "fiumi" che l'avevano percorsa e guidata: il fiume della prosa, quello del corpo, quello dell'azione, e, non ultimo, quello del teatro.

Ora quattordici studiosi italiani e giapponesi indagano l'ampiezza e la profondità di questo *butai no kawa* ("fiume del teatro") in un libro che sottolinea la sua importanza anche per avere una visione più completa della personalità di Mishima come artista poliedrico, interessato a numerose arti e nutrito da suggestioni ed esperienze che fondono tradizione e avanguardia. Il volume si intitola *Mishima e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista* (a cura di Giovanni Azzaroni, Matteo Casari e Katja Centonze, CLUEB, Bologna, 2023, pp. 263) ed è dedicato alla memoria del compianto Bonaventura Ruperti, storico del teatro giapponese, di cui troviamo in apertura del libro un saggio che rilegge la carriera teatrale di Mishima attraverso gli occhi di un suo contemporaneo e amico, Takechi Tetsuji, che fu regista e critico e come Mishima spaziò dal *kabuki* al *bunraku*, dal *nō* alla danza e al cinema, "in sperimentazione libera e senza limiti".

Altri interventi contenuti nel libro, quelli di Luciana Cardi, Stefano Casi, Samantha Marenzi, esaminano le relazioni creative di Mishima con attori, drammaturghi e artisti visivi giapponesi e occidentali; mentre il danzatore *butō* Kasai Akira e il coreografo Massimo Moricone raccontano gli influssi che ne hanno ricevuto per le loro creazioni.

Gli intrecci tra letteratura, teatro e cinema sono esplorati in varie direzioni da Doi Hideyuki, Giorgio Amitrano, Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, e i poco noti rapporti di Mishima con il Brasile sono oggetto del saggio di Donatella Natili. In una dettagliata analisi, Virginia Sica ricostruisce poi il percorso dello scrittore nel mondo del *kabuki* partendo dalla sua formazione teatrale negli anni dell'infanzia e dalle suggestioni, citate nel romanzo *Confessioni di una maschera*, che il giovane Mishima ricevette dagli spettacoli di illusionismo dell'attrice Shōkyokusai Tenkatsu.

Oltre ai più noti "*nō* moderni" del 1956 e a raffinati drammi storici come *Madame de Sade*, che si possono far rientrare nell'ambito del teatro in stile europeo *shingeki*, Mishima infatti scrisse testi innovativi per il *kabuki*, con audaci contaminazioni tra il teatro tradizionale e le esigenze moderne. La collaborazione con il grande interprete di ruoli femminili Nakamura Utaemon VI ispirò il celebre racconto *Onnagata* e si tradusse in varie opere del "nuovo *kabuki* mishimiano" come *Iwashiuri koi no hikiami* (*Il venditore di sardine. Rete d'amore)*, tuttora rappresentato dalle successive generazioni di attori *kabuki*. Nel contempo, avveniva l'incontro di Mishima con la danza d'avanguardia, incontro che offre un interessante campo d'indagine per le brillanti analisi di Katja Centonze e Maria Pia D'Orazi. Nel 1959 Mishima si entusiasmava della nuova antidanza di Hijkata Tatsumi, l'inventore del *butō*, che aveva dato scandalo con una performance ispirata al suo romanzo *Colori proibiti*, e iniziava a stringere quella rete di relazioni creative tra le arti del corpo, la parola e l'immagine da cui emerse come prodotto più vistoso il libro fotografico *Barakei – Killed by Roses* realizzato con Hosoe Eikō, teatralissima opera pop che mescola Oriente e Occidente, decadentismo e avanguardia.

Nel volume pubblicato a Bologna il rapporto di Mishima con il corpo è indagato in maniera approfondita, rivelandosi una chiave fondamentale per analizzarne l'opera e la filosofia di vita. Dal *nikutai* (il "corpo di carne") nasce la lotta per trasferire nella parola la sua realtà ontologica, irriducibile per definizione: l'ossessione di Mishima per la bellezza del corpo è al tempo stesso ossessione per la perfezione della scrittura, la forma diventa performance e reciprocamente il teatro entra nella costruzione letteraria. Mishima drammatizza se stesso, arrivando a teatralizzare la propria morte, prima nella finzione del film *Patriottismo* di cui fu sceneggiatore, regista e interprete ispirandosi alle atmosfere del teatro *nō*, poi nella realtà del suicidio rituale. E mentre i suoi testi teatrali esplorano tutte le strategie per dare performatività alla parola, nei romanzi traspare una struttura drammatica: i personaggi agiscono come sul palcoscenico del mondo.

ABSTRACT

Riccardo Tarricone – Kagura, trance sciamanica e teriomorfismo: animali divini alle origini delle arti performative giapponesi

L'articolo si propone di integrare analisi condotte nell'ambito degli studi religiosi, con particolare attenzione al ruolo degli animali divinizzati nello Shintō dei primordi e nella religione popolare da esso derivata, allo studio delle arti performative giapponesi, affrontando soprattutto esempi provenienti dal Kagura. Vengono presi in esame alcuni aspetti della danza e del teatro giapponesi più facilmente riconducibili alle origini sciamaniche, soprattutto nel loro aspetto zoolatrico, attraverso riflessioni generali sui significati degli animali divini e della loro presenza all'interno della narrazione pantomimica e teatrale, nella quale si possono scorgere, nonostante i mutamenti d'epoca e contesto, le tracce di antiche pratiche rituali di metamorfosi ed estasi, che condividono anche con i drammi giunti ai nostri giorni più di quanto possa apparire a un esame superficiale.

Marialice Tagliavini e Alice Tediosi – Lo yoga a supporto della performance artistica

Dalla metà del XX secolo, ossia da quando ha iniziato a diffondersi nel mondo occidentale, lo yoga ha attirato l'attenzione di diversi artisti come strumento per supportare la performance e anche lo studio quotidiano. Un caso celebre è quello del violinista Yehudi Menuhin, che nel 1952 incontrò lo yogi B.K.S. Iyengar. La collaborazione tra i due fu il primo tentativo, da parte di un musicista occidentale, di incorporare lo yoga nella pratica musicale. Il tentativo di Menuhin fu rudimentale, ma molto significativo perché ispirò molti altri musicisti ad usare lo yoga per alleviare i problemi legati alla pratica strumentale e per migliorare la performance e lo studio musicale. Le opere di Iyengar hanno attraversato anche la ricerca di uno dei padri del teatro contemporaneo: Jerzy Grotowski, il cui rapporto con lo yoga fu controverso: da un lato lo yoga ebbe un'enorme influenza nella sua visione artistica, dall'altro lato Grotowski decretò che era inappropriato per la recitazione e per il training degli attori, in quanto portatore di una concentrazione troppo introversa, che nuoceva all'espressività. Di fatto

però egli continuò ad usare alcune posizioni yoga, sia durante il training che in scena, facendo sperimentare agli attori diversi āsana.

Rossella Marangoni – *Onna tenka* e *Dorei*: se in scena comandano le donne. Un contrappunto teatrale in Giappone fra Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926).

Nel Giappone dei primi anni del XX secolo si accende il dibattito sulla Nuova Donna (atarashii onna). Due opere teatrali che vedono la luce in questo periodo costituiscono un interessante contrappunto sulla percezione del tema nella cultura di massa. "*Onna tenka*" (1907) e "*Dorei*" (1914) – la prima scritta da un uomo, la seconda da una donna – rappresentano due visioni della coppia contrapposte ma complementari, appartengono a generi diversi (commedia l'una, dramma l'altra) e esprimono due modi differenti di intendere il teatro nel Giappone dell'epoca: quello dello *shinpa* e quello dello *shingeki*.