

MATTEO CASARI

*Improvvisazione italiana, codificazione giapponese:
un percorso interculturale tra kyōgen e Commedia dell'Arte*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MATTEO CASARI

*Improvvisazione italiana, codificazione giapponese:
un percorso interculturale tra kyōgen e Commedia dell'Arte*

Pur senza essere mai venuti in contatto diretto, almeno fino al '900, Kyōgen e Commedia dell'Arte mostrano interessanti analogie strutturali. Da questo sostrato muove i suoi passi lo En-nen Project, percorso teatrale a forte carattere interculturale teso a ripristinare nel kyōgen, nei suoi interpreti, quella tensione creativa – persa in secoli di codificazione e stilizzazione – fondata sul ruolo dell'improvvisazione. Il kyōgen guarda alla Commedia dell'Arte che, in un gioco di rispecchiamenti incrociati, si trova ad integrare l'immagine di ritorno che il kyōgen le offre.

L'intercultura come orizzonte epistemologico e prassi esperienziale rappresenta una realtà sempre più diffusa – e per certi versi necessaria o, almeno, auspicabile – che la riflessione teatrale e la pratica attorica hanno da tempo dimostrato di saper assimilare e mettere a frutto. La storia delle relazioni e delle mutue influenze tra generi e esperienze sceniche appartenenti alle tradizioni occidentali e orientali lo esemplifica palmarmente, certo con gradi di consapevolezza e approfondimento diseguali a seconda dei casi e, non da ultimo, del periodo storico considerato. A mano a mano che ci si approssima all'oggi i casi divengono meno episodici, meno epidermici e sempre più identificabili in percorsi legati a performer specifici: i generi teatrali di appartenenza forniscono lo sfondo, e il presupposto tecnico-espressivo, sul quale si staglia il percorso di appropriazione e incorporazione dell'alterità teatrale scelta dal performer per arricchire sé stesso in quanto professionista del proprio ambito di specializzazione e in quanto professionista della scena *tout-court*.

Il riferimento sotteso a questo breve quadro introduttivo è all'insorgenza di una peculiare categoria di interpreti teatrali che potremmo definire performer interculturali:

What initially were the actions of a few individuals has developed into a steady traffic. [...] even eccentric individuals but examples of a new species of intercultural performer able to mediate between cultures and, in some case, even to challenge established genre boundaries.¹

I performer interculturali, chiosando, sono artisti che, dopo essere divenuti maestri nel proprio genere di formazione, si aprono a esperienze altre rendendo porosi, attraversabili, i confini delle proprie identità artistiche. Da un lato le preservano, divenendone preliminarmente maestri, dall'altro le sollecitano a mutare o a rinnovarsi dall'interno.² Il caso di studio offerto dallo *En-nen Project*, un ponte teatrale teso tra *kyōgen* giapponese e Commedia dell'Arte, è dunque paradigmatico, anche se limitato nelle sue dimensioni e ancora non concluso, perché riferibile a un fenomeno che investe la scena teatrale nel suo complesso. Gli impatti su ampia scala rispetto la produzione e ancor più la creazione teatrale che è possibile già ora presagire si mostrano con maggior vividezza nei generi ad alta codificazione: il *kyōgen* e, a suo modo, la Commedia dell'Arte rientrano in tale categoria rendendo l'esempio scelto ancor più pregnante.

Lo *En-nen project* è avviato nel 2009 su impulso di Ogasawara Tadashi, attore professionista di *kyōgen* afferente alla blasonata Scuola Izumi, e Taki Yosuke, regista teatrale, scrittore e eclettico

¹ S. SCHOLZ-CIONCA-C. BALME, (eds), *Nō Theatre Transversal*, München, Iudicium, 2008, 9.

² Sul tema, riferito al caso giapponese del teatro *nō*, si veda M. CASARI, *Il nuovo nō: continuità di discontinuità*, «Prove di drammaturgia», XVII, 1, 2012, 6-11.

intellettuale.³ Con loro, in fasi diverse e a più riprese, hanno collaborato gli attori italiani di Commedia dell'Arte Angelo Crotti e Andrea Brugnera.⁴ Occasione propizia di incontro tra i quattro e innesco del lavoro che ne è derivato, è la partecipazione di Ogasawara – grazie ad un contributo della Japan Foundation – ad un progetto di Andrea Brugnera il quale nel 2008, da direttore artistico del Teatro Boni di Acquapendente, ha permesso al maestro di tenere workshop e dimostrazioni tra la cittadina viterbese, Roma e Orvieto. Nel cartellone delle iniziative figurava un workshop di Commedia dell'Arte tenuto da Angelo Crotti, già compagno di Taki alla Scuola Teatro Arsenale di Milano. Taki e Ogasawara, a metà degli anni '80, frequentavano come amatori la scuola del maestro *kyōgen* Nomura Kosuke, maestro che Ogasawara avrebbe poi continuato a seguire entrando nel professionismo. Un intreccio profondo, fatto di vecchie amicizie e sensibilità affini, ha dato luogo all'alchimia giusta affinché si immaginasse la possibilità di un percorso di ricerca condiviso:

Tadashi, già molto interessato alla commedia dell'arte attraverso l'amicizia con Ehrhard Stiefel, l'autore delle maschere del Théâtre du Soleil a Parigi, non aveva però mai avuto esperienze dirette di recitazione della Commedia dell'Arte. Entusiasta di quella prima esperienza con Angelo, decise subito di invitarci a Osaka l'anno seguente.⁵

Nel 2009 si è tenuta a Osaka una settimana di workshop di Commedia dell'Arte, con Angelo Crotti, chiusa da una piccola rappresentazione che ha visto in scena i partecipanti assieme a Crotti stesso e Ogasawara. L'entusiasmo suscitato da questo primo passo ha aperto il lavoro vero e proprio dello *En-nen Project. La ricerca delle radici del kyōgen nella Commedia dell'Arte*. *En-nen* indica un genere performativo diffuso nel Giappone medievale – tra i periodi Heian (795-1185) e Muromachi (1338-1568) – connesso alle pratiche funebri dei templi buddhisti: i caratteri di cui è composto possono significare estensione della vita e gli attori *sarugaku*, schiatta dalla quale sarebbero poi usciti gli attori *kyōgen* e *nō*, vi prendevano parte. Il suo uso, qui, rinvia ad un periodo nel quale il mestiere attorico non si era ancora specializzato secondo gli stili e i principi tecnici canonici del *kyōgen* e del *nō*, quando l'elaborazione del codice era in corso e i due generi non erano giunti ancora alla loro separazione e rispettiva codificazione. Il sottotitolo del progetto, *La ricerca delle radici del kyōgen nella Commedia dell'Arte*, esplicita l'obiettivo perseguito alludendo alla possibilità rivitalizzante di un innesto tra i generi teatrali chiamati in causa. La metafora botanica è utilizzata da Taki per illustrare l'ipotesi al fondo della sperimentazione:

³ Ogasawara Tadashi si forma nel *kyōgen* sotto la guida di importanti maestri: Nomura Man I (designato Tesoro Nazionale Vivente), Nomura Manzō VIII (nome postumo di Nomura Kosuke) e Nomura Manzō IX. Oltre a recitare negli spettacoli del repertorio *kyōgen* classico, ha creato e messo in scena diverse opere nuove in stile *kyōgen*. Ha insegnato all'Università di Chiba (Chiba) e alla Momoyama Gakuin (Osaka). Taki Yosuke è regista teatrale, artista, scrittore. Ha conseguito a Tokyo il master in Storia del teatro nel 1987. Ha studiato per alcuni anni *kyōgen* con il maestro Nomura Kosuke e dal 1988 vive e lavora in Italia, dove oltre a operare in campo teatrale e artistico, cura e allestisce mostre espositive ed è autore di libri e saggi.

⁴ Angelo Crotti si forma negli anni '80 alla Scuola Teatro Arsenale di Milano con Kuniaki Ida e Marina Spreafico. Entra in contatto con il mascherai Stefano Perocco di Meduna divenendone per un periodo assistente in Francia. Nel 2000 incontra a Montpellier la Compagnia dell'Improvviso iniziando la sua esperienza nella Commedia dell'Arte. Arlecchino e Zanni sono i personaggi a lui più vicini ma nei molti workshop internazionali che conduce spazia con maggior ampiezza tra i vari tipi della Commedia. Andrea Brugnera si forma a metà degli anni '70 al Teatro a l'Avogaria con Giovanni Poli. Da quest'ultimo mutua l'interesse per la ricostruzione filologica della Commedia dell'Arte dai testi del '500 fino a Goldoni. Ha esperienze all'estero operando nell'ambito del teatro ragazzi e come cantastorie. Oggi si interessa dell'arte dei giullari e del comico nelle Sacre Rappresentazioni prima della nascita della Commedia dell'Arte.

⁵ Y. TAKI, *Rivernando le radici del kyōgen II*, «Teatri delle diversità», n. LVI-LVII, 2011, 9-13: 10.

Come recuperare la linfa vitale della creatività nella tradizione? [...] Se paragoniamo la totalità delle attività umane di produzione a un grosso albero, queste arti tradizionali raffinate e spesso molto specializzate le troviamo in alto, troppo elevate da risultare isolate nelle sottili punte estreme di ramoscelli dove la linfa arriva a stento. La 'trasmissione' non è più buona. Nonostante la parola 'tradizione', queste arti così specializzate ed elevate non sanno più come attingere la linfa dalle loro radici. Probabilmente non sanno più connettersi nemmeno con le parti immediatamente inferiori, né con i grossi rami né con il tronco. Senza un rifornimento sufficiente di linfa, queste punte di ramoscello rinsecchiranno e cadranno.⁶

Il sottotitolo, letto anche alla luce della metafora botanica adottata da Taki – che trasla una modalità di nutrimento e sviluppo dal piano della Natura a quello della Cultura – potrebbe suscitare alcune perplessità. In primo luogo, come sarà chiarito a breve, il legame tra *Kyōgen* e Commedia dell'Arte si è prodotto in tempi recentissimi, collocandosi quindi in una prospettiva storica di corto respiro che non lascia margine alla eventualità di un intreccio tra le rispettive origini, ossia le radici del *kyōgen* non allignano né hanno mai allignato in quelle della Commedia dell'Arte. Mirabile, da questo punto di vista, il paradosso che vede un genere giunto all'oggi senza soluzione di continuità – il *kyōgen* – affidarsi per trovare la via smarrita delle proprie origini ad un altro – la Commedia dell'Arte – che restaura la propria tradizione fondandone l'odierna autorevolezza, se è concessa la brutale semplificazione, sul mito di se stessa costruito del corso del XX secolo:⁷ una straordinaria rivincita del Mito sulla Storia o, nella prospettiva levistraussiana, un fulgido esempio di continuità dell'uno nell'altra.⁸ In secondo luogo sembrerebbero affiorare ipotesi discutibili sulla possibilità di riconoscere uno stadio originario, autentico, puro del *kyōgen* in confronto ad una sua odierna corruzione, e di poter procedere lungo un asse filogenetico da percorrere a ritroso fino a rinvenirne il punto irradiante o la biforcazione dalla quale ripartire.⁹ Tali criticità sono state fortunatamente fugate dalla metodologia di lavoro, aperta anche al confronto con studiosi,¹⁰ che ha visto le necessità attoriche prevalere su tutte le altre: entrando nel laboratorio pratico degli interpreti si è potuto, così, cogliere l'esigenza degli stessi e il senso della ricerca che i termini e le immagini usate per indicarla in certo grado tendono a mistificare.

Il presente contributo si basa sulla personale partecipazione ad alcune fasi del progetto a partire dal 2012, anno durante il quale si è svolta una tappa italiana ospitata dall'Università Ca' Foscari di Venezia, quindi sulla ulteriore tappa tenutasi a Bologna nell'ambito delle iniziative CIMES 2014 del

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Lo spettro della Commedia dell'Arte: mitologie, restauri e re-invenzioni* è l'eloquente il titolo assegnato da Roberto Tessari al suo sguardo sulla reviviscenza primonovecentesca del genere nel volume che ne ricostruisce la storia: R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 2013, 209-246.

⁸ C. LÉVI-STRAUSS, *Myth and Meaning*, Toronto, Toronto University Press, 1978 (trad. it., *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni*, Milano, NET, 2002, 55).

⁹ L'antropologia, in particolare, ha contribuito a smantellare l'illusione dell'autentico e dell'originario. Per alcune riflessioni generali si vedano R. ROSALDO, *Culture and Truth*, Boston, Beacon Press, 1989; J. CLIFFORD, *The predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1988; M. AIME, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004. Su questi temi riferiti al caso teatrale giapponese si veda M. CASARI, *I teatri puri impazziscono: scene di sconfinamento teatrale dal Giappone e ritorno*, in WADA T.-S. COLANGELO, *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Tokyo, Tokyo University of Foreign Studies Press, 2015, 47-57.

¹⁰ Necessario ricordare che lo *En-nen Project* è stato integrato nel progetto pluriennale della prof.ssa Waguri Juri (Momoyama Gakuin University, Osaka) intitolato *Genesis e sviluppo dei teatri comici con maschera nel Giappone medievale e in Italia e le loro pratiche contemporanee*.

Dipartimento delle Arti¹¹ e, infine, su alcune interviste a Taki Yosuke, Angelo Crotti e Andrea Brugnera condotte nel corso del 2018. Date le premesse, e data la volontà di restituire la componente esperienziale del progetto, sarà privilegiata la prospettiva degli attori che prevarrà, necessariamente, su quella degli studiosi.

Considerando il *Kyōgen*¹² il meno noto tra i due poli teatrali in gioco sarà utile proporre un sommario *excursus* su tale genere a partire, però, da un cenno alle sue relazioni con la Commedia dell'Arte. Una tendenza abbastanza diffusa, nelle comparazioni *kyōgen*-Commedia dell'Arte, pone in risalto le loro somiglianze o similitudini. Più prudente e fruttuoso sarebbe, invece, porre la questione sul piano delle analogie. Limitandoci solo agli elementi messi maggiormente in rilievo da queste letture parallele troviamo richiamati, in entrambi i generi, la coppia complementare di servo-padrone quale perno drammaturgico e stura del meccanismo comico di una estesissima porzione del repertorio, la matrice popolare, la centralità della maschera – da intendersi sia nella sua accezione di strumento scenico, sia di tipo fisso –, l'iniziale assenza di una drammaturgia articolata a favore di canovacci o scenari e, conseguentemente, l'improvvisazione come dispositivo privilegiato di rappresentazione. Per poter condurre una comparazione scevra da facili accostamenti esornativi sarebbe necessario porre tutto in una corretta prospettiva storica e in una altrettanto opportuna cornice antropologica: andrebbe rimarcato, perlomeno, che quasi due secoli corrono tra l'apparire del *kyōgen* (XIV secolo) in Giappone e della Commedia dell'Arte (XVI secolo) in Italia e che non sussistono basi per istituire contatti diretti o segnalare contaminazioni, come anticipato, prima del XX secolo. Così facendo le somiglianze richiamate inizierebbero a mostrare una certa fragilità, le prossimità apparirebbero plausibili solo in superficie. Maschere di legno le une, di cuoio le altre, intere le prime, mezze le seconde senza contare le irriducibili variabili somatiche e tipologiche che ne *kyōgen* comprendono animali, vegetali, spiriti, demoni e divinità. I tipi fissi come forma di specializzazione attorica nella Commedia dell'Arte, catalogo di categorie umane, animali, divine e infere a disposizione di un attore non specializzato nel *kyōgen*. A voler fare i pignoli l'elenco potrebbe continuare a lungo aprendosi alla presenza o assenza, e alle conseguenti implicazioni, delle attrici in scena e via dicendo.¹³ Abbandonando i crucci del filologo e abbracciando la sconfinata libertà dei corpi e delle voci degli attori, però, lo *En-nen Project* si distingue e trova senso nella sua dimensione di percorso esperienziale e nella sua capacità seminale e maieutica.

Parlare di *kyōgen* obbliga a chiamarne in causa l'inestricabile simbiosi con il *nō*,¹⁴ il suo gemello diverso, nobile e aulico genere teatrale che lo ha a lungo tenuto in una posizione ancillare pur

¹¹ Il progetto, a cura di chi scrive e di Cinzia Toscano, era intitolato *Kyōgen, per una tradizione attiva della comicità teatrale giapponese* e ha visto la partecipazione di Ogasawara Tadashi e Taki Yosuke. Realizzato in collaborazione con la Momoyama Gakuin University di Osaka si articolava in un workshop per attori, una conferenza-dimostrazione e una tavola rotonda. Maggiori dettagli sono disponibili su: <http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/cimes/14-15/teatro/calendario/kyogen> (ultima consultazione 13 aprile 2019).

¹² Per una più ampia introduzione al *kyōgen* si vedano: G. AZZARONI, *Teatro in Asia. Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, vol. I, Bologna, CLUEB, 285-310; B. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, 91-103.

¹³ Opportuno, con Siro Ferrone, segnalare i tanti stereotipi e fraintendimenti circa la Commedia dell'Arte, sovente ridotta a “genere teatrale popolato da maschere che fanno salti e smorfie, si bastonano e si innamorano con parole esagerate e gesti acrobatici [...]” mentre “[...] la celeberrima etichetta «Commedia dell'Arte» descrive un campo di esperienze assai vasto che coincide con tanta parte della storia dello spettacolo di Antico Regime”. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, 3.

¹⁴ Per una breve discussione sul rapporto tra *nō* e *kyōgen* si veda M. CASARI, *Dal riso sacro al comico teatrale: il kyōgen*, in AA.VV., *Bi no michi. La via della bellezza*, Venezia, Polo Museale del Veneto, 2018, 105-111.

originando dalla stessa matrice: *nō* e *kyōgen* condividevano, come accennato, i medesimi attori e solo tra il XIV e il XV secolo si preciserà la differente specializzazione e si produrrà quello scarto di *status* appianatosi poi, almeno sulla carta, nella seconda metà del Novecento, frangente storico di grande vitalità e sperimentalismo nelle arti sceniche tradizionali dell'arcipelago nipponico e momento del cosiddetto *kyōgen buumu* (*kyōgen boom*).¹⁵ *Kyōgen* e *nō* possono funzionare come generi autonomi ma è nel loro dialogo e intreccio scenico che realizzano la performance ideale conseguendo l'armonia ritmica del *jo-ha-kyū* (traducibile, alla larga, con preludio, sviluppo, finale) teorizzata già da Zeami all'inizio del XV secolo. Zeami Motokiyo (1363?-1443?) è il riconosciuto padre fondatore del *nō* e l'estensore di una superba trattatistica teatrale¹⁶ che nei primi quattro decenni del XV secolo fissa i principi estetici ed etici dell'arte. Una giornata *nō* classica prevedeva, e prevede, l'alternanza di *nō* e *kyōgen* per intessere una progressione ritmico-drammatica che ai picchi emotivi suscitati dalle tese e raffinate opere *nō* facesse seguire un azzeramento degli stessi per mezzo delle farse a volte caustiche, a volte sanguigne, altre ancora parodiche del *kyōgen*.

Il *kyōgen*, sebbene possieda un ampio repertorio scritto, è un teatro d'attore per eccellenza. Le opere vedono in scena un numero minimo di interpreti, di frequente solo due o tre, che agiscono su un palco totalmente spoglio, privo di scenografie e praticabili. L'attore, che può maneggiare qualche piccolo oggetto – il più delle volte solo un ventaglio che nelle sue mani diviene un bastone, un bicchiere, un vassoio, un pennello e ogni altro utensile sia necessario allo svolgimento della vicenda – ha su di sé la responsabilità totale della rappresentazione. Non può disporre che del proprio corpo e della propria voce, ovviamente del costume e, se prevista, della maschera, per creare la relazione col pubblico tramite l'allusione. Le tecniche corporee e vocali, quindi, non potevano che giungere ad un elevato grado di complessità e formalizzazione essendo ad esse riconducibile il cuore stesso di quest'arte.

Nell'economia di queste pagine mette conto ricordare che già al tempo di Zeami la specializzazione attorica aveva originato quei percorsi autonomi e paralleli che avrebbero poi prodotto Scuole distinte in seno alle tradizioni del *nō* e del *kyōgen*. Le Scuole aggregano ancor oggi compagnie di attori che si riconoscono in una peculiare tradizione tecnica e disciplinano il sapere e la sua trasmissione di generazione in generazione. La fissazione del sapere tecnico e del repertorio è avvenuta, per i due generi, in periodi differenti. Momento nodale di tale fissazione è stato, però, il XVII secolo allorché la temperie culturale e i valori del periodo Tokugawa (1600-1867) portarono all'esaltazione dei rispettivi codici, alla rigida applicazione dello *iemoto seido* (sistema *iemoto*) nel quale i capifamiglia (*iemoto*) erano posti a tutela del canone tradizionale e ne disciplinavano l'eredità tramite un sistema di licenze che doveva garantire il mantenimento delle forme.¹⁷

Il *kyōgen*, riprendendo le fila del discorso, è "incentrato principalmente sul *warai* (riso), su un dialogo vivace secondo un linguaggio comune, quotidiano, sulla mimesi del reale, sul gioco di parole, sul racconto popolare".¹⁸ Etimologicamente il vocabolo *kyōgen* può significare espressione folle,

¹⁵ L'espressione è del drammaturgo e artista teatrale Iizawa Tadasu (1909-1994). Si veda A. Zalewska, *Kyōgen in 20th and 21st Centuries. The Possibilities and Difficulties of the Modern Kyōgen Texts*, in T. Majtczak (ed), *Language and Literary Traditions of Japan*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014, 171–185: 176.

¹⁶ ZEAMI MOTOKIYO, *La Tradition Secrète du Nō*, René Sieffert (a cura di), Paris, UNESCO, 1960 (trad. it. di Gisèle Bartoli, *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966); ZEAMI MOTOKIYO, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu*, Princeton, Princeton University Press, 1984; ZEAMI, *Performance Notes*, Translation by Tom Hare, New York, Columbia University Press, 2008.

¹⁷ M. CASARI, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, CLUEB, 2008.

¹⁸ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, 94.

parola burlesca, contro logica, ingannevole, con sfumature che tendono all'anomalo fino a designare l'arte teatrale in generale. Tentando un sunto del gradiente semantico lo si potrebbe definire uno straordinario gioco di parole per far vivere la scena. L'affabulazione, la rotonda presenza della parola detta, si esalta nella corporeità della sua esplicitazione fisica e si riverbera nell'abbondante presenza di onomatopée, allitterazioni, pronunce speciali, tormentoni linguistici e peculiari vocaboli o modelli di parlato detti *butaigo* (letteralmente, parole di palco).¹⁹

Il rilievo della parola detta, la sua fresca immediatezza, si esaltava nell'improvvisazione – su esili e consolidati canovacci o temi di attualità suggeriti dalla cronaca – del primo *kyōgen*. Quella che potremmo definire la grande stagione dell'improvvisazione del *kyōgen* si estende dalle origini fino alla metà del XVII secolo quando il genere diventa parte del cerimoniale di corte della classe militare al potere in Giappone: necessità di decoro, controllo politico, clima censorio e l'opera fondamentale del teorico e drammaturgo Ōkura Toraakira (1597-1662) – l'omologo di Zeami nel *nō* – che fissa il primo canone su carta fanno del *kyōgen* un teatro di repertorio fondato su drammaturgie scritte e modalità di messa in scena codificate al pari dei modelli interpretativi detti *kata*. L'improvvisazione come capacità o attitudine esce così dalle pertinenze degli attori e con essa sbiadisce anche la carica umoristica, satirica e graffiante propria del *kyōgen* antico. La valentia dell'attore comincia ad essere misurata sulla perizia tecnica, sulla padronanza del repertorio e sulla capacità di far trasparire la personale cifra interpretativa attraverso le maglie strette di modelli fissi sanciti dalla tradizione più che sulla creatività e le doti istrioniche.

L'improvvisazione, fulcro operativo e vero *trait d'union* tra la sponda giapponese e italiana dello *En-nen Project*, denominatore comune assunto dai protagonisti del progetto, è sicuramente la leva sulla quale il mito della Commedia dell'Arte si è riaccessato nel secolo scorso:

Un solo elemento attraversa sempre apparentemente uguale i disparati fenomeni e i diversi momenti di teatro raccolti nell'idea di Commedia dell'Arte: l'improvvisazione. Sembra essere questo il nocciolo reale di quell'immagine ideale di teatro emanata – soprattutto nell'emigrazione – dalle multiformi attività dei comici italiani.²⁰

Nel corso del XX secolo, soprattutto dopo il secondo conflitto mondiale, la scena tradizionale nipponica ha cominciato ad ospitare vari progetti sperimentali tesi a rinnovare, in maniera più o meno radicale, i propri linguaggi e repertori. L'incontro-scontro con l'Occidente, iniziato già sul finire del XIX secolo, ha prodotto interessanti sperimentazioni e aperto una breccia nel coriaceo mondo delle arti teatrali di tradizione come nel caso dello straordinario e controverso allestimento del 1955 di *Tsuki ni sukareta Piero*²¹ basato sul *Pierrot Lunaire* di Schönberg. In una scena simbolista agivano Hamada Yōko (Colombina), attrice del nuovo teatro di ispirazione occidentale (*shingeki*), l'attore *kyōgen* Nomura Mansaku (Pierrot) e l'attore *nō* Kanze Hisao (Arlecchino). I personaggi in scena, solo

¹⁹ Sulla teatralità della lingua del *kyōgen* si veda L. MORETTI, *Il progetto Italo Kyogen e il processo di definizione della sua lingua scenica come mezzo per un'esperienza immersiva nel teatro comico tradizionale giapponese*, «Antropologia e Teatro. Rivista di studi», VIII, 2017, 169-191.

²⁰ Ferdinando Taviani in F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa usher, 1992 (I ed. 1986), 309. L'improvvisazione, puntualizza Taviani, va intesa quale capacità di applicare alla necessità scenica opzioni che emergono dall'esperienza, un qualcosa di preordinato dalla propria tradizione tecnica e non, come spesso frainteso, uno spazio offerto alla spontaneità e all'espressione non organizzata.

²¹ M. TEZUKA, *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*, «Art Journal», LXX, 3, Fall 2011, 64-85.

per alludere al recupero della Commedia dell'Arte nella Russia di inizio Novecento, sono i medesimi del *Balagančik* (*La baracca dei saltimbanchi* di Block) allestito da Mejerchol'd nel 1906.

Ma lo *En-nen Project* non ha natura iconoclasta, non intende scardinare un genere, tentare commistioni, contaminazioni o ibridazioni per mero sperimentalismo. Più ambiziosamente esso vuole rinnovare dall'interno il *kyōgen*, conducendo gli interpreti di professione ad una maggiore consapevolezza del loro fare per riattivare l'attitudine creativa sopita attraverso un salutare straniamento che renda eccentrica alla tradizione la sperimentazione perché possa esserne concentrato il frutto. Così Taki sull'approccio di lavoro di Ogasawara nello *En-nen Project*:

[...] Tadashi prese la decisione di non ricorrere mai alle sue tecniche stilizzate, scegliendo di affidarsi completamente al modo della Commedia dell'Arte. Fino ad oggi molti attori del Nô e del Kyôgen si sono cimentati in diverse collaborazioni con altri generi tradizionali o con il teatro contemporaneo, ma quasi sempre [...] essi hanno utilizzato il loro stile e le loro tecniche per affrontare queste sfide per esempio per mettere in scena Shakespeare, Beckett o altri. [...] Ma in questo modo, in realtà, non si raggiunge mai il ramo più grosso dell'albero, perché non si esce mai davvero dalle punte più sottili del proprio ramoscello. Perché non si mettono in discussione le forme attuali, elaborate sì nel tempo e tramandate, ma non nelle sue vere origini. Le forme tramandate in questo modo potrebbero risultare vuote, e per riempirle veramente bisogna scavare sotto le forme e raggiungere la sostanza invisibile.²²

Le questioni di fondo indagate nello *En-nen Project*, tra loro connesse e consecutive, possono essere ridotte a due: 1) sviluppare senso critico verso la propria arte interrogandosi su di essa piuttosto che accettarla *sic et simpliciter* scardinando la tendenza dominante nelle discipline tradizionali giapponesi all'ortoprassia.²³ Essendo i modelli codificati d'interpretazione (*kata*) delle forme vuote che necessitano di essere riempite di senso da parte dell'interprete ogni volta che le utilizza, la loro incorporazione diviene scenicamente più efficace se l'attore stempera la rigidità della mera esecuzione tecnica con il calore della propria consapevolezza emotiva connessa al senso recondito del *kata* eseguito; in tal modo è possibile: 2) da un lato cogliere il senso originario del repertorio e della sua interpretazione così da aggiornarlo per la sensibilità del presente, dall'altro creare le condizioni per l'apparire di opere nuove che rispettino il canone del genere e ne mantengano l'efficacia scenica beneficiando di nuovi *kata* distillabili secondo un procedimento assimilabile a quello in uso agli albori del genere.

Entrambi i punti mirano a restituire al *kyōgen* e ai suoi interpreti la capacità di raccontare il presente e di criticarlo, anche attraverso testi e stili che appartengono ad un passato irrimediabilmente altro rispetto all'oggi. Ogasawara e Taki si sono chiesti come scrivere una nuova opera e come mettere a punto nuovi modelli rappresentativi che arricchissero quelli della tradizione non in grado, ad esempio, di restituire in modo efficace l'utilizzo di un terminale informatico o lo scoppio di una centrale nucleare. Insomma, come risvegliare la creatività delle origini quando il vocabolario e la grammatica dell'arte erano da inventare, selezionare e mettere a punto. Ogasawara, nella tavola rotonda *Riprogettare il kyōgen tra tradizione e creatività* tenutasi a Bologna il 29 Ottobre 2014, puntualizza:

Il *kata* odierno è 'perfetto', già epurato da tutto ciò che è superfluo. Come attore contemporaneo sono escluso dal processo che ha portato alla selezione e alla scelta. Non posso comprendere le

²² TAKI, *Ricercando le radici...*, 11.

²³ Taki, nell'intervista rilasciata in data 9 luglio 2018, insiste particolarmente su questo tema. Cita, in particolare, gli attori Nomura Kosuke e Yamamoto Tōjirō. Il primo era "tra i pochi a chiedersi il perché delle cose e nell'insegnamento forniva agli allievi le sue spiegazioni, intuizioni e motivazioni", il secondo "criticava l'adesione pedissequa e acritica alla tradizione".

logiche e tesaurizzare le conoscenze e esperienze frutto di quel processo. Non voglio rivoluzionare il *kyōgen*, l'esperienza con la Commedia dell'Arte mi aiuta a ricostruire quel percorso e a creare *kata* efficaci per nuove opere.²⁴

Non essendo più possibile riferirsi, nonostante l'ininterrotta trasmissione del sapere da maestro ad allievo, alle prassi interne al genere, Ogasawara e Taki hanno individuato una possibile risposta nelle tecniche improvvisative della Commedia dell'Arte – usata come specchio per riflettere su se stessi – pervenendo a stimolanti risultati e a esiti scenici che avvalorano la bontà della sperimentazione. I quattro spettacoli ad oggi prodotti, da considerare non solo per la loro qualità estetica ma per il loro valore di indagine, hanno affrontato temi dedicati alla piaga odierna dei suicidi in Giappone, ai soprusi del capitalismo selvaggio e al problema, emerso dal disastro nucleare di Fukushima, della contaminazione alimentare.²⁵

Sul piano operativo, generalizzando per necessaria concisione, le produzioni ad oggi realizzate sono il frutto di un processo di stratificazione, sintesi e riduzione. Ogasawara e Taki individuavano le opere del repertorio da riattualizzare: quale contesto o vicenda, con quali protagonisti, è possibile oggi affrontare il tema originario vivificando l'accento satirico che è andato completamente perduto? Scelto il titolo su cui operare ne stendevano una puntuale drammaturgia trasponendo in periodo Meiji (1868-1912) la vicenda così da: mantenere un minimo di stacco storico; poter giocare sui molti dialetti che si parlavano prima della nascita della lingua giapponese standard richiamando la ricchezza idiomatica della Commedia dell'Arte; poter introdurre la figura dello straniero e il suo idioma linguistico e corporeo data la presenza sul palco di attori italiani. Nel Meiji il Giappone si apre all'Occidente dopo un lungo periodo di isolamento nazionale (*sakoku*) e l'alterità diventa una presenza sempre più pervasiva. Nella fase seguente Andrea Brugnera ricercava possibili canovacci analoghi della Commedia dell'Arte che potessero fornire un modello da cui derivare il canovaccio della drammaturgia di partenza. Successivamente Angelo Crotti proseguiva dando il via alle fasi di improvvisazione sul canovaccio per giungere ad una partitura stabile e condivisa nel montaggio finale. Alle parti recitate nei dialetti giapponesi si aggiungeva, con parsimonia, la ricca lingua della Commedia dell'Arte: Crotti aveva imparato alcuni termini e espressioni in giapponese per consentire nessi logici altrimenti incomprensibili al pubblico. Simmetricamente, le risposte in giapponese alle sue battute in italiano fornivano elementi per capire il senso di quanto avesse detto e rendere intelligibile lo sviluppo della rappresentazione. I corpi e le maschere, esclusivamente di Commedia dell'Arte, rivestivano comunque un ruolo primario ed erano loro a parlare in via prevalente. Il pubblico giapponese, l'unico che abbia fruito gli spettacoli, ha sempre dimostrato di apprezzare la proposta.

Il lavoro sull'improvvisazione, snodo delle elaborazioni teatrali e nucleo dell'indagine attoriale dell'*En-nen Project*, è stato lo scoglio principale per Ogasawara: uscire dai modelli codificati del *kyōgen*

²⁴ La tappa bolognese del 2014 è stata prevalentemente dedicata alla questione del *kata*. Nel workshop per attori tenuto da Ogasawara si è svolto un esercizio dedicato alla risata che ha fornito interessanti stimoli e ipotesi di lavoro. I partecipanti sono stati invitati a comparare la risata del quotidiano con il *kata* codificato nel *kyōgen* immaginandone e misurandone la distanza e i possibili percorsi di connessione. Altro esercizio con finalità analoghe è stato quello di ridurre a *kata* semplici azioni riferite ad una sequenza desunta da un'opera *kyōgen*. Ogasawara ha prima descritto a parole l'azione (un eremita di montagna, affamato e assetato, cerca di cogliere un cachi da un ramo assai alto), poi ha osservato le improvvisazioni dei partecipanti, quindi ha riprodotto la scena tramite la codificazione tradizionale evidenziando i costituenti essenziali di una *kata* affinché li si potessero applicare alle improvvisazioni avviandole a progressiva codificazione.

²⁵ Le opere, adattamenti da testi classici, sono: del 2011 *Harakirezū* (*Non ce la fa a fare harakiri*) e *Ijinsumo Hakke Yoiyoi* (*Sumo con lo straniero, pronti via!*), del 2012 *Umoute shinuru* (*Buono da morire*) e *Kenkō gan-nen* (*L'anno zero della salute*).

per imparare una nuova lingua scenica lo ha messo a dura prova. Sebbene Angelo Crotti affermi²⁶ che Ogasawara fosse molto aperto alle sue sollecitazioni, curioso di addentrarsi nel metodo e tutto sommato veloce ad immergersi nel vivo delle sessioni di improvvisazione, è capitato all'inizio dell'esperienza che giungesse a veri e propri stati di afasia fisica poiché le sollecitazioni offerte da Crotti non trovavano immediati sbocchi corporei. Ogasawara, allora, sommergeva l'irrigidimento del corpo – raggelato in una sorta di contrazione tetanica – in un profluvio di parole che descrivevano l'emozione in quel momento per lui prevalente o che l'improvvisazione voleva richiamare: un singolare riaffiorare dell'etimo di *kyōgen*. Negli anni Ogasawara ha frequentato, sia in Europa che in Giappone, vari workshop di Commedia dell'Arte dovendo in prima battuta svuotarsi, rinunciare alle abilità e alle conoscenze della propria maestria per fare spazio a nuove tecniche e modalità di approccio all'interpretazione e alla creazione attorica. La moltiplicazione delle abilità (tecniche) e la loro coesistenza devono condurre per il maestro ad una semplificazione e ad un ammorbidimento delle forme codificate del *kyōgen*. Nelle sue parole:

So che tanti colleghi hanno già tentato varie ricerche, ma il nostro progetto consiste nel trovare/ritrovare le origini del *kyōgen*. Per questo è importante condurre un'indagine sulla Commedia dell'Arte studiandone la stilizzazione. Tutto ciò consiste in una vera e propria sfida, si tratta di rimettere in discussione lo stile convenzionale del *kyōgen*, e degli artisti che lo hanno tramandato, la cui tradizione è molto solida e difficile da modificare; tuttavia si possono scoprire nuovi significati. Si può provare a 'togliere', ad 'ammorbidire' questa forma, collaborando per esempio con gli attori italiani. Ora sento il bisogno di semplificare.²⁷

Taki precisa queste parole, chiarendo che Ogasawara non intende modificare la via tradizionale del *kyōgen* ma, piuttosto, rivitalizzarla e aprirla ad una nuova fase di creatività e ricerca temperando gli aspetti positivi della codificazione e della libertà creativa poiché “la vita ha bisogno di forma per esistere, ma se la forma diventa troppo rigida, la vita muore”.²⁸ Emerge una sotterranea richiesta di autonomia e distanza rispetto il modello tradizionale e Ogasawara, forse inconsciamente, sembra invidiare la libertà che è derivata ai comici dell'arte contemporanei dal fatto di non essere gli eredi diretti di una tradizione vivente.

Difficoltà logistiche e, prevalentemente, economiche stanno rallentando un processo sperimentale dal grande potenziale che – forse lo si poteva presagire fin dall'inizio – ha avuto ricadute di rilievo anche sul versante nostrano. Lo *En-nen Project* si trova ancora al suo primo stadio, quello della riattivazione della creatività. Il secondo, teso a creare nuovi *kata*, è solo agli inizi e rappresenta forse la sfida più ostica e radicale. Se lo *En-nen Project* ha presupposti e obiettivi, tende quindi con una certa consapevolezza verso i propri esiti, i due attori italiani coinvolti come maestri hanno sperimentato un inatteso cambio di ruolo, trovandosi presto anche nella condizione di allievi. A volo d'uccello e tenendo conto che l'incontro con il *kyōgen* nell'esperienza di Andrea Brugnera e Angelo Crotti non ha ancora prodotto iniziative organiche e coerentemente programmatiche, vale la pena rendere conto delle assimilazioni prodottesi: dalle interviste condotte emerge palese un loro mutato punto di vista sulla Commedia dell'Arte e una inizialmente non preventivabile influenza sulla riflessione teorica e sul lavoro che conducono.

²⁶ Intervista a Angelo Crotti, 19 luglio 2018.

²⁷ Ringrazio Andrea Brugnera per aver voluto condividere gli esiti di una tavola rotonda dedicata alle collaborazioni dello *En-nen Project* tenutasi a Osaka nel settembre 2012 alla quale ha preso parte.

²⁸ Intervista a Taki Yosuke, 9 luglio 2018.

Andrea Brugnera, attento alle questioni del testo, delle sue origini storiche, e interessato ad indagare i legami della Commedia dell'Arte con la spettacolarità popolare medievale esprime una posizione in qualche modo radicale. L'esperienza condotta gli fa affermare che il genere maggiormente cristallizzato e per questo in *impasse* sia la Commedia dell'Arte e non il *kyōgen*. Sente conclusa, nella prima, la fase propulsiva e inventiva e osserva chiari segni di cristallizzazione. L'ampio e articolato repertorio *kyōgen*, sostiene, potrebbe rappresentare una straordinaria opportunità per la Commedia dell'Arte poiché con il repertorio potrebbe assimilarne anche tecniche e metodi per una maggiore efficacia e presa sul pubblico: "il valore di *En-nen* è che dimostra che per far teatro è necessario praticare più teatri, un genere può migliorare se stesso nutrendosi degli altri. Il teatro è una forza globalizzante".²⁹ Riaffiora evidente la fisionomia del performer interculturale.

Angelo Crotti, artigiano della Commedia dell'Arte, potente e istrionico interprete dotato di una fisicità incisiva e straripante, ha dal canto suo colto nel valore della precisione del gesto *kyōgen* un insegnamento prezioso. Nel genere in cui opera la precisione è ovviamente contemplata ma, egli ritiene,³⁰ il suo valore si è in parte perso a favore della dinamica, di un'esecuzione energica e diretta con forza verso il pubblico. Il *kata*, modello esecutivo codificato soggiacente ad un tempo esecutivo calibrato, lo ha colpito al punto da introdurne alcuni nei suoi workshop con l'intento di recuperare l'attenzione all'accuratezza del gesto. Seppur residualmente alcuni *kata* sono stati da lui usati in allestimenti esterni allo *En-nen Project*. Altre lezioni tratte dall'esperienza giapponese sono quelle relative alle strategie di occupazione dello spazio e all'uso della pausa. Quest'ultima, in particolare, si dimostra di grande efficacia teatrale: "con la pausa e lo sguardo tu passi l'energia al pubblico, la pausa crea il tempo del trasferimento [...] nella Commedia dell'Arte si punta quasi esclusivamente sul movimento".³¹

Il tempo e lo spazio richiamati da Crotti, andando a concludere, invitano euristicamente a richiamare un concetto giapponese dal pregnante senso filosofico ed estetico: *ma* (vuoto). *Ma* può indicare proprio lo spazio, la pausa, o meglio l'intervallo di tempo o di spazio tra due punti: la luce in senso architettonico. Con un ossimoro apparente potremmo definirlo un vuoto che unisce stabilendo una distanza. Il concetto di vuoto, troppo complesso per essere qui anche solo riassunto,³² rinvia non all'assenza ma alla potenzialità della manifestazione, il vuoto è la precondizione di ogni possibile concretizzazione. Lontani nello spazio e nel tempo *kyōgen* e Commedia dell'Arte, almeno nel caso di studio preso in esame, si sono fecondamente incontrati sprofondando nel margine disgiuntivo e parimenti aggregante del *ma*. Il *ma*, la pausa che crea il tempo e lo spazio del trasferimento, quindi dell'incontro, può fungere da utile metafora per inquadrare e dare senso al fenomeno dal quale questo intervento ha preso le mosse, quello dei performer interculturali, attori che stanno vivificando e riplasmando i confini dei generi noti e, a volte inconsapevolmente, aprendo vie che esistono ancora solo in potenza. Ed è un privilegio poter assistere a tali insorgenze e darne conto.

²⁹ Intervista a Andrea Brugnera, 3 agosto 2018.

³⁰ Intervista a Angelo Crotti, 19 luglio 2018.

³¹ *Ibidem*.

³² Sul vuoto si vedano G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 1992; M. RAVERI, *Il pensiero classico giapponese*, Torino, Einaudi, 250-254.