



FABIO LA MANTIA

DIONISO INTERCULTURALE GLI ADATTAMENTI CLASSICI DI TADASHI SUZUKI

This study examines the phenomenon of intercultural theater, exemplifying it through a specific case: the productions of the Bacchae by Tadashi Suzuki. The reason why we are talking about productions (instead of production) is because the Japanese director submitted the euripidean prototype to a continuous process of transformation that lasted over twenty years. More precisely: The Bacchae of Toga (1978), the bilingual performance of Milwaukee (1981), and finally Dionysus in the staging of Mito (1991). The three versions, or evolutions of the classical myth, aside their peculiarities, present themselves as an interrelated program of dichotomies: ancient and modern, rural and metropolitan, but above all East and West. The latter is flashed out not only in ideological terms (Penteo and Dionysus) but also at a performative level, as an encounter/clash between profoundly different techniques and styles. On the one hand the expressionist, codified and sophisticated, Japanese tradition of No and Kabuki, on the other hand the realistic, logocentric and testocentric modern drama of European origin. Using apparently irreconcilable categories and parameters, Suzuki has succeeded in creating an almost perfect dramaturgical balance, on which allowed him to explore the nature of violence, by identifying (hypothesizing) the causes that generate it.

*Non esiste atto più rivoluzionario dello scoprire
che il senso del teatro greco è più vicino alla
tradizione orientale che a quella occidentale
(Walton, 1984: 39)*

Il teatro interculturale è uno dei più prominenti fenomeni del teatro internazionale del ventesimo secolo. Esso è, in ultima istanza, il risultato «dell'incontro-confronto di identità personali, professionali e socio-antropologiche differenti: quelle dell'autore, degli attori, del regista e del pubblico» (De Marinis 2011: 9). Da un punto di vista storico e metodologico è stato generalmente l'Occidente (l'avanguardia teatrale) a guardare all'Altro, l'Oriente, per cercare nuove forme e idee capaci di rinnovarne e riteatralizzarne le dinamiche. Dagli incontri balinesi di Artaud, alle *performances* di Mei LanFang per Brecht, alle tradizioni cinesi e giapponesi per i vari Craig, Mejerchol'd, Mnouchkine, al retaggio africano e sanscrito per Brook, per giungere all'antropologia teatrale di Barba fortemente influenzata dai teatri orientali (cf. Savarese 1992). Si tratta di contatti



fortunati che, seppur in modi diversi, testimoniano come il teatro asiatico abbia rappresentato una fonte inesauribile di ispirazione e trasformazione per questi artisti e per le loro successive produzioni e riflessioni. Questa forma di scambio, però, ha seguito anche una traiettoria opposta, meno nota forse, ma comunque rivelatoria. In Asia, infatti, in seguito ai cambiamenti economici e sociali verificatisi ai prodromi del secolo scorso, intellettuali di differente formazione e artisti teatrali (cinesi e giapponesi per la maggior parte) hanno avvertito l'esigenza di guardare al teatro occidentale, soprattutto alla sua impostazione realista.

Scopo di questo studio è indagare la dimensione e l'approccio interculturale del teatro orientale attraverso un dato empirico: la produzione delle *Baccanti* di Euripide a cura del regista giapponese Tadashi Suzuki¹. In realtà sarebbe più corretto dire produzioni, dato che Suzuki diede vita a numerose e diverse versioni del prototipo euripideo². Per aumentare la confusione, Suzuki ha presentato l'opera al pubblico e alla critica con due titoli differenti: *Le Baccanti* sino al 1990 e *Dionysus* dal 1991 in poi.

¹ Tadashi Suzuki (nato il 1939 a Shimizu, un piccolo villaggio situato alle pendici del monte Fuji) è uno dei maggiori registi teatrali a livello mondiale, ma è anche un *performer* e uno scrittore capace di creare uno stile unico e forse inimitabile di teatro fisico e di *training* per gli attori. Il suo fu un mondo descritto da molti romanzi e film degli anni '50, di un Giappone che cercava di ricostruirsi tra i valori tradizionali e quelli occidentali. In linea di massima, questa può essere considerata una delle maggiori preoccupazioni, ma anche una delle maggiori ricerche del suo lavoro teatrale. I suoi primi lavori seguirono lo stile realistico dello *Shingeki*, una forma teatrale moderna e ortodossa del Giappone di impostazione socialista che cercava di incorporare e imitare la tradizione contemporanea europea, avvertita come un vero e proprio oggetto di adorazione. Lo *Shingeki* introdusse in Giappone la nozione di teatro di idee sconosciuta nei secoli precedenti, ma anche di dramma sociale che vedeva nel testo il principale *medium* attraverso cui il drammaturgo poteva esprimere la sua visione della società. Il teatro diventava strumento di riflessione e di educazione (cf. Ortolani 1998). Una prassi teatrale, quella dello *Shingeki*, che Suzuki ben presto riconobbe fallace (l'errore cruciale stava proprio nella sua essenza, ovvero nella totale sottomissione al testo scritto), spingendolo a fondare una propria compagnia, la Free Stage (1961), ispirata dai precetti dell'assurdo di Beckett. In pochi anni la compagnia venne riorganizzata nel Waseda Little Theatre (1966), con cui raggiunse il primo successo internazionale con la produzione di *On the Dramatic Passions* (*Delle passioni drammatiche*, 1970), un *collage* di scene drammatiche che combinavano frammenti di opere Kabuki e versi di *Waiting for Godot*. Suzuki è il fondatore e il direttore dello SCOT (Suzuki Company of Toga) che ospita il più importante festival teatrale internazionale del Giappone (cf. nota 6). È impressionante il numero di produzioni e collaborazioni drammaturgiche a cui prese parte, tra queste: *Cyrano de Bergerac*, *Madame de Sade*, *Re Lear*, *Ivanohe*, *Macbeth* e gli adattamenti classici oggetto di questo studio (*Troiane*, *Baccanti*, *Dionysus*, *Clitemnestra*, *Edipo re*, *Elettra*), solo per citarne alcune. Suzuki va ricordato anche per il suo approfondimento teorico, articolato in una serie di pubblicazioni. Tra queste: *The Way of Acting e Culture is the Body*, entrambe editate in inglese.

² Dal 1977 al 2001 si contano trentuno rappresentazioni dello spettacolo, di cui diciassette agite in località non giapponesi.



Appare evidente, quindi, l'attrazione del regista giapponese per il dramma greco, poiché associato alla problematica storia delle relazioni interculturali:

Questa produzione tratta il modo in cui una società risponde all'introduzione di una forte e aliena presenza culturale e religiosa. Ci sono tre tipi base di risposta presenti nella produzione: Agave che abbraccia con entusiasmo la nuova religione, Penteo che furiosamente la combatte e Cadmo che sceglie la terza opzione alleandosi con essa (Suzuki in Carruthers-Yasumari 2004: 155).

Suzuki recupera la tragedia greca e i suoi contenuti e li inserisce all'interno dei paradigmi e delle forme teatrali giapponesi, dando vita a una sintesi unica, a una irresistibile giustapposizione, data dalla coesistenza drammatica degli opposti. Egli non mette in scena l'opera di Euripide, ma piuttosto parte da questa per rappresentare il proprio punto di vista.

Il suo genio consiste nel riconoscere la verità della tragedia e nel comunicarla in forma dinamica, stabilendo una forte comunicazione fra genti e culture diverse. Nella sua *performance*, le esigenze estetiche e artistiche dell'Altro vengono ripensate e ricollocate non prima di essere state comprese, interpretate e collimate con gli imperativi del Sé. Il suo interculturalismo non si limita a imitare le superfici, piuttosto penetra i modelli e i principi più profondi, dirigendosi verso un'idea di teatro in cui la cultura, il genere, la sessualità e i corpi non abbiano più particolare rilevanza. Ciò risulta evidente dal modo in cui le sue creazioni vengono ispirate dalle strutture giapponesi, elisabettiane e classiche. Suzuki credeva e crede ancora in un teatro in grado di oltrepassare le barriere nazionali e culturali. Un teatro in cui i motivi dell'Occidente (Euripide, Cechov, Shakespeare) si incontrano con quelli del Nō e del Kabuki (cf. Smethurst 1989)³; in cui le canzoni, la musica, la danza, i movimenti e

³ Il Nō (letteralmente "abilità", "mestiere", "talento", quindi "arte") è la forma teatrale più classica del Giappone e la più aristocratica. Stando alla descrizione del suo principale teorico, il poeta Zeami Motokiyo, il Nō è un «lungo poema cantato e mimato, con accompagnamento orchestrale, generalmente interrotto da una o più danze che possono non avere rapporto alcuno con l'argomento» (Zeami 1996: 15). È interpretato esclusivamente da uomini. La sua essenza risiede nella danza e nel canto, mentre il testo e, in generale, la comunicazione verbale, giocano, al suo interno, un ruolo secondario, attributivo. La stessa subordinazione del testo avviene anche nel Kabuki (canto/danza/azione), che a differenza del Nō si configura invece quasi come una sua volgarizzazione. Si tratta di una forma teatrale popolare destinata all'intrattenimento, presentando eventi capaci di catturare l'attenzione del pubblico (cf. Ortolani 1998). Le letture e gli esperimenti con il Nō e il Kabuki offrirono a Suzuki tutta una serie di elementi stilistici che lo aiutarono a sviluppare il suo stile performativo. Del Nō e soprattutto dalle letture delle opere di Zeami utilizzò gli elementi narrativi, i momenti ritualistici, le qualità e i movimenti estetici, incluso quello dei piedi. In *The Way of Acting*, Suzuki descrive le quattro caratteristiche uniche del dramma Nō, che definiscono la sua essenza e alle quali si è ispirato: l'energia (energia animale) che si riversa in una creazione artistica; la mancanza di realismo (che poi recupererà dal dramma occidentale); l'ambientazione fissa che lo rende una forma d'arte predeterminata e infine l'ineluttabilità della *performance* (anche in presenza



le tecniche delle arti marziali stanno insieme in un innovativo metodo di lavoro fisico e vocale che prevede un estremo controllo del corpo; in cui la relazione tra l'uomo e la terra deve recuperare quella spiritualità del passato da tempo smarrita. Nel suo teatro interculturale e sacro, la trasformazione e la rimodulazione devono oscurare le fonti originali, così come l'autenticità deve essere manipolata, ma l'intenzione rimane comunque quella di reinventare anziché di replicare. Lo slancio interculturale che alligna in quasi tutte le sue produzioni prese linfa dal clima politico radicale degli anni '60-'70 in Giappone, un periodo in cui il paese intensificò la propria disponibilità e apertura verso le influenze esterne.

Prima di decodificare l'esperienza drammaturgica in questione, alcune rapide precisazioni a proposito del teatro interculturale e del "metodo" di Suzuki.

La negoziazione interculturale

Geertz definisce la cultura una creazione umana: «l'intelaiatura di significato nei cui termini gli esseri umani interpretano la loro esperienza e orientano la loro azione [...] un sistema di simboli con cui l'uomo conferisce significato alla propria esperienza» (Geertz 2007: 188-309). Sarebbe proprio la natura di questi simboli a costituire la base per l'identità e per l'interpretazione del mondo. La cultura, dunque, assume la fisionomia di un complesso reticolato che comprende strutture storiche e sociali, sistemi mitico-religiosi, rituali, espressioni artistiche, etc. Stando a ciò, le culture non sarebbero altro che la percezione e l'espressione delle differenze. Esse, infatti, proclamano un senso di appartenenza e inclusione che si basa essenzialmente su principi rigidi, ortodossi e immutabili, implicando di contro esclusione, rifiuto e confini, ovvero quei separatori fisici e psichici che demarcano un'esperienza dall'altra. In realtà, però, il concetto di cultura non non si esaurisce mai in definizioni fisse, non può essere pensato come un dato oggettivo in cui l'osservazione e la semplice esperienza sono sufficienti alla comprensione dei molteplici aspetti di culture complesse. Tale comprensione deve passare tramite un approccio più ermeneutico, più riflessivo e contestuale, risultato delle relazioni soggettive e delle interazioni sociali che riconoscono in esso un continuo processo di incontri e pratiche sempre nuove in trasformazione. E sono proprio gli incontri, talvolta inaspettati, «che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali» a porre il Sé di fronte alla necessità di ridefinirsi: «Questi spazi "inter-medi" costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singolo o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società» (Bhabha 2001:

di un incidente o di una morte sulla scena: Suzuki 1986: 29-31). Dal Kabuki, invece, prese in prestito le ambientazioni domestiche e le storie semplici, il kesho, la polvere bianca di riso necessaria per truccare gli attori, donandogli quell'espressione facciale classica (*ivi*: 39).



12). Spazi inter-medi, dunque, reali o immaginari, che si realizzano nel presente allo scopo di riformulare una prospettiva storica. Più specificatamente, si tratta di siti discorsivi, di collaborazione o contestazione, ma soprattutto «di negoziazione e non di negazione» (*ivi*: 43). Le negoziazioni, in quanto dinamiche e fluide, non implicano esclusività. Le transazioni da esse generate possono infatti accogliere contemporaneamente due o anche più processi di negoziazione. A proposito di questi processi, Watson ne individua e definisce quattro tipi: transculturale, cross-culturale, multiculturale e interculturale (Watson 2002: 4).

La negoziazione transculturale cerca di superare i dati culturali di partenza, interrogando le identità codificate che siano individuali o collettive. Watson, parafrasando Pavis, si riferisce a una dimensione che trascende i particolarismi delle culture alla ricerca della condizione umana universale (*ibidem*). Una sorta di condizione pre-culturale equiparabile alla nozione junghiana di archetipo. Per suffragare questa ipotesi lo studioso americano sfrutta l'esperienza teatrale di Peter Brook, nello specifico *Orghast* (1971)⁴, il primo clamoroso progetto del regista britannico, anzi un'esposizione di idee, ispirata dal mito di Prometeo e realizzata insieme a Ted Hughes.

La negoziazione cross-culturale, diversamente da quella transculturale, si riferisce «a una situazione in cui alcuni influssi o frammenti culturali coesistono esplicitamente in una realtà coesa che sia un oggetto, uno spazio un evento o un rituale» (*ibidem*). Si tratta di frammenti, comunque, che mantengono la loro specificità senza subire alcun processo di irreversibile fusione. Essi si trasformano in strumenti atti a esplicitare il discorso culturale durante la transazione. Anche in questo caso Watson ricorre a un esempio teatrale per dare maggiore solidità alla propria intuizione: il ciclo shakespeariano (*Enrico IV*, *Dodicesima notte* e *Riccardo III*, 1981-1984) del *Théâtre de Soleil*. In questa serie di rappresentazioni date in francese, Shakespeare costituiva la matrice culturale eurocentrica dello spettacolo, mentre il ricorso a tecniche e stili radicati nei più svariati ambiti cronologici e culturali (Commedia dell'arte, Nō, Kabuki, dramma indiano) produceva una sorta di ornamento e stilizzazione (*ivi*: 5).

La negoziazione multiculturale, anzi la parola multiculturale, sembra essere secondo Watson impropriamente abusata per descrivere ogni tipo di situazione in cui due o più culture differenti entrano in contatto. Un'applicazione scriteriata che riduce la portata della multiculturalità a una dimensione

⁴ La transculturalità di *Orghast* risiedeva soprattutto nei termini dell'estrema sperimentazione linguistica e della composizione del cast. Il testo, infatti, era composto da più linguaggi: all'inglese, al greco classico e all'avestico (un dialetto iranico), i due creatori aggiunsero anche un idioma inventato, poi battezzato *orghast*, che sarebbe poi diventato il titolo dell'opera. La messa in scena dello spettacolo ebbe luogo nel palazzo di Dario il Grande a Persepoli e venne interpretata da venti attori di dodici nazionalità diverse. In questo modo, la ricezione teatrale avrebbe dovuto oltrepassare una dimensione nazionale e specificatamente culturale, acquistando tratti di universalità.



puramente sociale e sociologica (le metropoli in cui i gruppi etnici convivono armoniosamente) celebrante le differenze e la coesistenza pacifica.

La negoziazione interculturale, infine, prese campo a partire dalle aspirazioni ideologiche, sociali e razziali del multiculturalismo degli anni '70, filtrate però all'interno di pratiche artistiche. Essa descrive un processo dialettico, transitivo, in cui due culture subiscono una parziale deculturizzazione, ovvero la distruzione di tutte le strutture economiche, sociali e mentali (cf. Latouche 2012) generando una neocultura (Ortiz in Watson 2002: 5) di cui il teatro si propone come lo spazio liminale della sua realizzazione. In base a ciò, vengono accettate e accolte le voci separate e le distinte posizioni culturali senza alcuna pretesa aprioristica di integrazione o armonia. Si privilegiano, infatti, l'incongruenza, la frammentazione e la contestazione, mostrando così una certa affinità con il postmodernismo. In ambito teatrale, il ricorso all'interculturalità è servito per incoraggiare ed esporre vuoti e inconsistenze, per informare il dibattito teoretico di rivendicazioni etiche e pratiche, per chiarire un'eredità fatta di appropriazioni e suggestioni tra culture. Indipendentemente dalle sue applicazioni pratiche e artistiche, l'interculturalismo, nel tentativo di definire i propri parametri teorici, promuove la devalorizzazione delle posizioni occidentali ed eurocentriche, in favore di punti di vista alternativi. In quest'ottica, il teatro interculturale è un teatro senza confini, denso di significati culturali, ricco perché spinge i propri artisti a penetrare le questioni poste dalla complessità culturale, soprattutto quelle relative alle questioni postcoloniali e globali.

Watson cita *The Medium* (1994) di Anne Bogart, quale esempio di teatro interculturale (Myerscough 1986: 4-10). La regista canadese combinava movimenti, voci e frammenti drammaturgici provenienti dalle idee mediatiche di McLuhan, dal metodo di Stanislavskij e dal training di Suzuki per sviluppare una *performance* postmoderna.

L'energia animale e la «grammatica dei piedi»

Lo spettacolo della Bogart ci collega direttamente a Tadashi Suzuki, la cui fama internazionale è dovuta principalmente al suo straordinario eclettismo. I suoi meriti, infatti, vanno equamente suddivisi tra l'organizzazione di progetti internazionali (festival teatrali), la creazione di complessi destinati alle arti performative, la regia di numerosi spettacoli (alcuni di quali hanno riscosso una acclamazione mondiale), ma soprattutto la creazione e la teorizzazione di un sistema di allenamento - "il metodo Suzuki" - che ha trasformato la comprensione e la vocazione dell'attore e il suo processo di preparazione. In termini molto generali, il rigoroso *training* psico-fisico sviluppato da Suzuki richiedeva risorse fisiche, psichiche e intellettuali che miravano a sciogliere e ricombinare nell'agire scenico strutture e categorie antinomiche: urbano e rurale, tradizionale e contemporaneo, ma soprattutto



Oriente e Occidente, la quintessenza dell'estetica e della ricerca del regista (Allain 2002: 1)⁵. Il risultato di questo incontro ha generato una nuova entità, ovvero una simbiosi interculturale in cui il regista abbraccia vari elementi "stranieri" senza sacrificare l'identità locale.

All'inizio degli anni '70, Suzuki esplorò le idee e le tecniche performative del teatro tradizionale giapponese (Nō e Kabuki) che poi saldò insieme in una sorta di unione spirituale con i paradigmi e i testi del teatro occidentale, nel tentativo di creare una nuova forma di espressione teatrale fedele alla propria filosofia: far rivivere l'antico spirito del teatro. Durante un'intervista, Suzuki ha dichiarato: «utilizzo la tragedia greca come trampolino, ma il modo di recitare, lo stile registico, le varie architetture sceniche [...] provengono dalla straordinaria trazione culturale giapponese che mi sforzo di applicare [...] Mi sforzo di ripristinare ciò che era dentro la tragedia greca e ciò che ha creato il Giappone» (Sant 2003: 150).

Nō e Kabuki sono, infatti, delle forme ossificate, in quanto basate ancora oggi su scritte e coreografie pensate centinaia di anni fa. Per questo motivo, andavano ripensate e rigenerate da una nuova e fresca energia proveniente da lontano (il teatro greco ed elisabettiano come già sottolineato). Come dire: talvolta le regole e le tradizioni vanno infrante affinché si possano penetrare le profondità della *performance*: «gli artisti sono influenzati dalla cultura del proprio paese. Solo i grandi artisti però sono in grado di criticarla. Nel mio caso, il mio lavoro inizia con una critica alla cultura giapponese. Gli artisti nascono non per pubblicizzare il proprio paese ma per criticarlo» (Suzuki 1986: 31).

Suzuki, dunque, ricorre all'Altro (la narrativa e la tecnologia occidentale) per espandere i limiti del Sé (l'ambiente e l'espressività tradizionali giapponesi).

Non è questo il contesto migliore per dettagliare la complessità di questo sistema di esercizi, motivo per cui in questo studio verranno precisati solamente due dei concetti chiave intorno a cui ruota questo metodo: l'energia animale e i piedi.

In *Culture is the Body*, Suzuki dichiara che una società possiede una cultura se le capacità percettive ed espressive del corpo umano vengono utilizzate nella loro interezza, ossia se esse costituiscono la base della comunicazione:

Se noi consideriamo le origini della civilizzazione, vediamo che la sua crescita è intrinsecamente connessa con le funzioni del corpo umano. Il suo sviluppo può anche essere interpretato come la graduale espansione sensoriale degli occhi, delle orecchie, della lingua e della pelle. Invenzioni come il telescopio e il microscopio rispondono al desiderio e allo sforzo umano di estendere e radicalizzare il senso della vista. Il raggiungimento di questi obiettivi è stato chiamato civi-

⁵ Mentre lo slancio di Suzuki verso la cultura occidentale è stato effettivo e produttivo, le sue attività interculturali all'interno di altre realtà asiatiche non hanno conseguito lo stesso risultato. Forse perché la semplice simmetria tra Oriente e Occidente non è facilmente applicabile in Asia, a causa di sottili differenze che complicano l'omogeneità dei paesi che la compongono.



lizzazione [...] Secondo una teoria, invece, un modo per valutare il grado di modernizzazione di un Paese, è misurare la quantità di energia non-animale utilizzata (Suzuki 2015: 63-64).

L'energia animale si riferisce all'energia fisica organica erogata dagli uomini, dagli animali o dalle forze della natura (Suzuki 1986: 29-30). Senza di essa non esisterebbe alcuna creazione artistica. La pietra d'angolo della sua filosofia è il credere che gli esseri umani posseggano la capacità di far emergere il potere espressivo dell'energia animale e che il teatro, che di questa espressività è il contesto, è elemento cruciale nella vita sociale e spirituale dei nostri giorni. Il teatro contemporaneo, o gran parte di esso, si basa di contro su «un'energia non-umana o inerte» prodotta dall'elettricità, dal petrolio e anche dal potere atomico, generando così una scissione delle capacità fisiche (Suzuki 2015: 64). L'energia animale proviene dalla tradizione Nō e Kabuki le cui rappresentazioni, basandosi esclusivamente sull'uomo, comunicano energia e non parole, riconnettendosi alla natura in un mondo dove il progresso e la tecnologia hanno sancito una riduzione di questa connessione: «è opinione diffusa che i giapponesi abbiano un'intrinseca affinità con la natura e che questa affinità sia una delle maggiori caratteristiche della cultura giapponese» (Shirane 2012: 5). Suzuki è riuscito a preservare questa armonia con la natura, trasformando luoghi incantevoli da un punto di vista naturalistico⁶ ma

⁶ Suzuki si è anche rivelato un imprenditore di successo, privilegiando per la sua pratica siti rurali o semi-rurali dislocati in tutto il Giappone, nei quali ha realizzato (insieme all'architetto Isozaki Arata) edifici di differenti dimensioni e stili che provvedono un ambiente e un'atmosfera che riflette il binomio Giappone/natura, incoraggiando gli artisti stranieri a esperire la cultura tradizionale del paese e a scoprire le origini del teatro. Questi edifici, infatti, non solo combinano arte scenica e architettura, ma raggiungono un livello di indipendenza come esempi di arte moderna, attirando l'attenzione di varie scuole artistiche contemporanee. Essi si presentano come spazi aperti e sacri, intimi ed epici, pubblici ma anche modellati sui bisogni e desideri di Suzuki. Esteticamente, essi coniugano i valori spaziali della tradizione giapponese con quelli della tradizione elisabettiana e classica, quando i teatri erano all'aperto, esposti alle intemperie. La scelta di questi luoghi ha nutrito il suo desiderio di decentralizzare l'attività artistica in Giappone storicamente concentrata a Tokyo e nei grossi centri urbani. Il suo acume per gli affari va comunque letto in termini culturali e di visione artistica e non meramente commerciali. Tra questi siti, il caso più affascinante è rappresentato dal piccolo villaggio di Toga che ha poi dato nome alla struttura ospitante il suo gruppo (SCOT). Un remoto avamposto montano, a circa seicento chilometri da Tokyo, trasformato in un centro teatrale internazionale, il Toga Theatre di Togamura (*mura* in giapponese significa villaggio), che ha ospitato registi di fama mondiale come Bob Wilson e Tadeusz Kantor. «Il mondo non è solo il Giappone; il Giappone non è solo Tokyo; a Togamura incontriamo il mondo» recita il motto che appare sul programma della sua opera (Suzuki in M. McDonald 1999: 29). L'intervento di Suzuki nella vita culturale del villaggio ha trasformato e forse salvato questa piccola comunità dall'estinzione, dato che Toga è ancora oggi il crocevia di un prestigioso festival internazionale che vi si svolge ogni estate e il suo palcoscenico è un'immagine che riflette il mondo intero e la storia dell'arte. Tutti gli spettacoli ospitati dal festival erano recitati nelle lingue delle varie compagnie, come se il linguaggio universale del gesto avesse potuto rendere ogni



aridi sul piano culturale, in *enclave* di arti performative, erigendo nuovi complessi teatrali. Attraverso una relazione simbiotica tra il teatro e l'ambiente naturale, si cercava di rivitalizzare la percezione dello spettatore dell'evento in sé.

Dal Nō e dal Kabuki Suzuki recupera altresì il sostrato divino e spiritico di cui si avvale però in una chiave più pagana, ovvero privandolo della sua specificità culturale e antropologica, in favore di una presenza energetica e psicologica (cf. Goodman 1988: 418-420). Gli spiriti ancestrali possedevano il corpo del *performer* che precipitava in una sorta di stato allucinatorio, di *trance* che, anziché soppressa o mascherata, avrebbe dovuto essere coltivata e sfruttata. «Nō e Kabuki esistono ancora oggi. Da questi cerco di incorporare non la tecnologia ma gli elementi spirituali che li hanno generati. Questa sensazione, questa emozione è ciò che cerco di ricreare sulla scena» (Sant 2003: 150). Il *training* di Suzuki aiuta l'interprete a riconoscere e a controllare questo processo, così come uno spazio privato di scenografie e soluzioni tecniche favorisce il rilascio di questa energia animale, rivelando l'individuo che metaforicamente dialoga con gli dei. Questa sensibilità animalistica riconosce un aspetto essenziale della *performance*: il suo essere non più un intrattenimento estetico, bensì un evento interattivo in cui si disvela la necessità ontologica dell'attore di sopravvivere sulla scena: «è stato magnifico scoprire che solo l'energia dell'attore lo rende accessibile a molte persone» (Goto 1988: 52). L'enfasi, dunque, è sugli attori i quali, in quanto rappresentanti delle questioni e delle paure dell'uomo, diventano *partners* del pubblico di un rituale sociale agito in uno spazio sacro condiviso, dove la presenza divina è percepita da entrambe le parti. Gli spettatori, infatti, partecipano attivamente agli eventi attraverso reazioni fisiche che stimolano gli impulsi dell'attore in un ciclo continuo di comunicazione.

Il corpo ha un ruolo preminente nel teatro di Suzuki. Senza espedienti scenici, la presenza fisica dell'attore diviene il baricentro dell'azione e della comunicazione teatrale. Il rigido addestramento di Suzuki impone una costante crescita delle capacità fisiche e mentali dell'allievo attraverso posizioni fisse e semplici movimenti locomotori. Per Suzuki il corpo è la rappresentazione dei differenti livelli dell'esistenza umana. Le due parti che lo compongono, quella superiore e quella inferiore, sono da sempre in uno stato di tensione e conflitto, in quanto generanti differenti esperienze: sogno e realtà, concettualismo e fisicità, coscienza e inconscio, scrittura e linguaggio del corpo (cf. Akihiko 1997). La predilezione o la presunta gerarchia anatomica, che riconosce la maggiore efficacia della parte superiore, viene ribaltata da Suzuki, per il quale ogni cosa ha origine dal basso, dai piedi, la base per un teatro artigianale: «mi focalizzo sulla parte bassa del corpo e specialmente sui piedi, poiché credo che la comunicazione del corpo con la terra sia la chiave della conoscenza di tutte le sue funzioni» (Suzuki 2015: 65). Dai piedi quindi dipende l'intera postura del corpo, mentre le mani, le braccia e soprattutto il viso giocano solamente un ruolo espressivo.

cosa accessibile anche a chi non parlava quell'idioma specifico. (cf. Allain 2012: 20-34, Suzuki 1986: 69-97, Carruthers e Yasumari 2004: 34-69).



Suzuki parla di una vera e propria grammatica dei piedi (*Grammar of Feet*) proponendo ai propri allievi esercizi di battute e di percussioni del suolo⁷ necessari per (ri-)connettersi con la terra quale fonte di energia e luogo in cui tutti torneremo come polvere, in modo tale che il corpo funzioni come un tutto integrato: «Il metodo consiste nell'enfatizzare la comunicazione del corpo con il terreno per recuperare la consapevolezza di tutte le funzioni fisiche del corpo e di sviluppare la concentrazione attraverso il controllo del respiro» (*ibidem*).

La performance del testo

«La prima contraddizione dialettica che nasconde l'arte del teatro è l'opposizione testo-rappresentazione» (Ubersfeld 1984: 16). Le osservazioni della Ubersfeld, applicate alle moderne rappresentazioni dei drammi antichi, suggeriscono l'oscillazione di questi tra due attitudini riduzioniste. La prima attitudine, definita classica, intellettuale o pseudo-intellettuale, «privilegia il testo e non vede nella rappresentazione che l'espressione e la traduzione del testo letterario» (*ivi*: 17). Il teatro non sarebbe altro che la manifestazione visiva e d'ascolto della parola scritta. Motivo per cui le produzioni teatrali generalmente prendono l'abbrivio con la selezione di un testo. Nel secondo caso, certamente più ricorrente nella prassi contemporanea, nell'avanguardia, il testo viene quasi totalmente rigettato e la scena viene considerata come un prodotto artistico autonomo: «il teatro è tutto nella cerimonia che si celebra dinanzi agli spettatori o in mezzo a loro. Il testo non è che uno degli elementi della rappresentazione, e forse il minore» (*ivi*: 19). In questo caso, il teatro riduce il suo legame con il testo, sovente rappresentato dalla cultura occidentale, dalla lingua, dalla tradizione, corroborando quello della *performance* legato, per esempio, al *folklore* locale o al rituale primitivo recuperato.

Nonostante i progetti e le aspirazioni avanguardiste, la pratica del teatro del testo ha rappresentato la scelta della maggior parte delle messe in scena dei testi classici. Le produzioni moderne sono, infatti, caratterizzate da un tenue rovesciamento di prospettiva e da una velleitaria fuga dal logocentrismo che minaccia il testo come un elemento costante, imponendo la forma della rappresentazione: «è difficile fuggire dal logocentrismo, immaginare che esso non è sempre incarnato e illustrato nell'azione o sulla scena» (Pavis 2013: 299). A partire dal decostruzionismo di Derrida, però,

⁷ Suzuki riprende l'idea e la tecnica della percussione del suolo dalla tradizione drammatica giapponese (soprattutto dal Nō), nella quale questo gesto svolgeva una duplice funzione simbolica. *In primis*, suggeriva lo schiacciamento degli spiriti maligni sotterranei e di conseguenza l'allontanamento del male, in un'immagine purificatrice. Nel secondo caso, serviva a invocare la forza che scaturiva attraverso una sorta di possessione dell'attore. Ecco perché la maggior parte dei palcoscenici di questa tradizione erano costruiti sopra spazi vuoti, così da produrre effetti eco ma anche la suggestione che fossero infestati da fantasmi ed esseri sovrannaturali (cf. Suzuki 2015: 63-84, McDonald 1999: 25-74, Shinobu 2017).



questa delicata relazione testo/rappresentazione è stata ripensata sdoganando quest'ultima dalla tirannia testuale o logocentrica considerata ora da una prospettiva "disseminante"⁸ (cf. Derrida 1989). La decostruzione di questi prodotti ha reso possibile lo slittamento della tradizione nel presente e nel futuro, garantendo all'eredità uno scudo contro la riproduzione di stereotipi. Questo tipo di analisi ha consolidato se stessa assumendo lo *status* metodologico delle rappresentazioni contemporanee del dramma antico. Per decostruire un testo, il teatro contemporaneo ricorre a tecniche e linguaggi postmoderni: segni verbali e visivi del presente che creano testi diversi attraverso i quali è possibile designare e comprendere la realtà. Il risultato non sarà mai, comunque, una forma fissa e immutabile, uno stereotipo, per l'appunto. Così appare utile il suggerimento di Lyotard per cui «un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo. Il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicate attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca» (Lyotard 1987: 24). Le regole e le categorie possono essere scoperte *a posteriori*, successivamente alla creazione e anche dopo la ricezione. Tutto ciò accade nel teatro di Tadashi Suzuki, il quale, oltrepassando l'interpretazione testuale, ridefinisce il suo ruolo come architetto drammaturgico. La sua convinzione risiede nella soggettività dell'evento teatrale che dipende dal rapporto tra la *performance*, l'attore e lo spettatore. Così vengono ridimensionati la priorità e i privilegi del testo scritto dal drammaturgo, adesso privato di quella posizione verticistica che usualmente ricopre nella struttura piramidale del teatro mondiale. Suzuki trasferisce questa priorità dal testo agli attori (non più strumenti di questo) e alla *performance* quale processo o idea artistica *in progress*. La tradizione nel teatro europeo definisce l'uomo attraverso le parole. In Asia, l'enfasi non è sulle parole ma su come i pensieri vengono trasmessi ed espressi attraverso i movimenti del corpo, usando differenti tecniche. È l'agire dell'attore e non il testo scritto a rappresentare il cuore pulsante dell'espressione teatrale, producendo un linguaggio scenico che fa da ponte tra la sua storia personale e il *background* dell'opera (Suzuki in Goto 1989: 106).

Le *pièces* che compongono il suo repertorio revisionano le loro forme precedenti o le sintetizzano, rendendo così quasi impossibile classificare ogni singola produzione come definitiva. Egli comprime o dilata l'intreccio, aggiunge o sottrae personaggi, riposizionando continuamente le tarsie dei suoi mosaici testuali e drammaturgici. Per Suzuki le esegesi chiuse e tutelanti rasentano quasi l'autolesionismo. Tutto ciò inevitabilmente complica l'analisi del processo di adattamento o riscrittura,

⁸ Per Derrida il decostruzionismo rifiuta ogni tipo di gerarchia affermando una molteplicità irriducibile. Per questo motivo esso non può coincidere con la polisemia legata ancora a una «dialettica teleologica e totalizzante» (Derrida in Picchione 1987: 79), bensì con la disseminazione, ovvero «la generazione sempre già divisa del senso» (Derrida 1989: 283).



generando una complessità che confonde aprioristicamente lo spettatore ancor prima che il suo giudizio finale (quale somma delle scelte proposte e degli effetti suscitati) venga emesso.

I suoi adattamenti classici si inseriscono all'interno di questa entropia interpretativa e di questa sospensione del giudizio.

Le *Baccanti*: Tokyo, Milwaukee, Mito

Euripide è il drammaturgo più ammirato e utilizzato da Suzuki⁹. Nelle opere dell'ateniese, Suzuki riconosceva una sorta di devianza dai *diktat* del tempo, dal realismo, ma anche l'acume psicologico, la critica intellettuale e sociale. Prerogative queste che, seppur *in statu nascendi*, apparivano appropriate alle sue rivendicazioni: «Le *Baccanti* è una delle mie opere preferite poiché è direttamente connessa con questioni quali la religione, la politica, la famiglia, il genere» (Suzuki in Macintosh 1977: 313).

Le *Baccanti* di Tokyo (Bakkosu no shinnyo 1978) stabiliscono il primo contatto di Suzuki con il prototipo euripideo. In una sorta di dichiarazione poetica, è lo stesso regista a introdurle:

Questa produzione è rappresentata come un dramma in un dramma o per essere più precisi, un dramma in un dramma in un dramma. La storia base è stata ristrutturata in una fantasia che incarna le speranze e le aspirazioni del popolo oppresso da un sovrano totalitario e dispotico. Così Dioniso appare come il simbolo dei sogni e dei desideri degli individui privati della libertà da un tale sovrano (senza alcuna aspettativa tranne la morte). Per esprimere i loro sogni di vendetta, essi mettono in scena le *Baccanti* di Euripide che dipingono le disgrazie abbattutesi sulla casa di Penteo. Ma ho poi aggiunto un'ulteriore cornice per "distanziare" la storia. Proprio alla fine, precisamente quando il popolo oppresso comincia a pensare che i divertimenti siano finiti, Penteo ritorna per sterminarli. È una visione da incubo ma un fatto brutale che si ripete dall'inizio della storia politica – un momento di liberazione festiva crudelmente schiacciato dal despota (Suzuki in McDonald 1999: 63).

⁹ L'attrazione di Suzuki per il dramma classico (cf. nota 1) non si è limitata alle sole *Baccanti*. In ordine cronologico, adattò e diresse le *Troiane* (1974) in un studio senza una trama precisa contro gli orrori della guerra e *Clitemnestra* (1984), una combinazione dell'*Oresteia* eschilea, dell'*Oreste* e dell'*Elettra* sia di Euripide che di Sofocle. Si trattava di spettacoli connessi alla sanguinosa vicenda della casa atrea, poi confluita, sempre nello stesso anno, in *The Tragedy* (il sottotitolo recava *La caduta della casa degli Atridi*). Infine, produsse anche *Elettra* (1995) e una versione dell'*Edipo re* (2000). In ognuna di queste produzioni, la rappresentazione contemporanea del classico si concentrava più sulla ricerca di un'appropriata modalità d'azione che sull'interpretazione e la contestualizzazione del testo (cf. McDonald 1999: 25-74).



Suzuki ha tradotto il mondo di Euripide nel sogno di un gruppo di prigionieri politici¹⁰ che recita le *Baccanti*, rendendo l'esibizione una sorta di catarsi. Questa messa in scena legittimava il bisogno di un gruppo o di una comunità di giustificare la propria esistenza. La natura metateatrale di questa produzione si prestava a interpretazioni più generali. In quegli anni, infatti, il teatro interrogava se stesso provando a ridefinire i suoi parametri anche alla luce degli esperimenti di Grotowski. Nella *pièce* di Suzuki, la scelta metateatrale sottolineava l'evanescenza dell'illusione e del sogno a cui segue sempre un brusco e tormentato risveglio.

L'approssimativa messa in scena dei prigionieri evidenziava lo scontro ideologico tra libertà e totalitarismo, tra il mondo antico del culto dionisiaco e il mondo moderno della dittatura di Penteo (cf. Leiter 1994). Dioniso in fondo è anch'egli un prigioniero, rinchiuso non in una cella ma nella sua natura ibrida che suscita il pregiudizio e lo snobismo della purezza ellenica. Tutto ciò, però, accade nella fantasia dei prigionieri. Lo scontro tra i due, infatti, funge da monito per chi cerca l'edonismo del piacere bacchico, ignorando le conseguenze esemplificate da Agave. Penteo, il tiranno, viene ucciso e il popolo gioisce. Ma proprio quando l'apice emotivo (il riconoscimento della testa di Penteo) comincia a ridursi, il re tebano ritorna inaspettatamente (o forse prevedibilmente) dalla morte, riapparendo sulla scena e uccidendo i propri familiari. Le futili speranze dei prigionieri vengono brutalmente annientate, la gioia per la liberazione si procrastina per poco tempo prima di essere repressa dal despota. Il ritorno dalla morte, d'altronde, è una condizione ricorrente, quasi un *topos*, per il pubblico giapponese ma non per quello occidentale, per cui rasenta l'inaccettabilità. Ecco allora che per quest'ultimo l'incontro con l'Altro contribuisce a espandere la propria percezione costretta dalla logica, dal tempo lineare¹¹, dalla fede nella morte quale fine in senso assoluto. Le *Baccanti* di Suzuki, ma in generale la sua intera gamma di adattamenti classici, non presentano un *continuum* temporale omogeneo come accade, invece, nel dramma moderno, che è monodimensionale. Questi progrediscono tra due distinte dimensioni spaziotemporali, entrambe legittimate a interagire l'una con l'altra in maniera più o meno coerente. In conseguenza di ciò, se qualcuno muore, poco dopo può ricomparire come un fantasma. Proprio come nella struttura archetipica del *Nō*, il mondo degli spiriti continua a informare quello dei vivi e adesso anche la tragedia greca.

¹⁰ I prigionieri dell'opera dovrebbero richiamare i prigionieri politici giapponesi della seconda guerra mondiale. Comunisti e pacifisti vennero imprigionati e torturati dalla polizia, in una sorta di purga rossa che si estese fino agli anni '50 (Goto 1989: 120).

¹¹ Il dramma moderno è monodimensionale. In esso, il tempo progredisce in maniera lineare. Di contro, il dramma giapponese premoderno è costruito su una doppia struttura che consente all'azione di muoversi avanti e indietro tra differenti dimensioni temporali. Nel *Nō*, per esempio, il tempo e lo spazio del presente e del passato interagiscono a vicenda. Anche negli adattamenti classici, il tempo e lo spazio viaggiano tra gli eventi del passato (il mito e le leggende) e le circostanze del contemporaneo (i nuovi scenari in cui tali miti vengono ricollocati). Il retaggio del teatro di Suzuki, perciò, ha una marcata impronta tradizionale, virtualmente identica alla doppia struttura della drammaturgia *Nō*.



Nelle *Baccanti*, il ritorno dalla morte acquista fattezze meno mistiche e più pratiche. Il ciclo ripete se stesso, il tempo non è più fissato in periodi separati: «ogni approccio di Suzuki alla tragedia greca finisce con la morte, o con una situazione dalla quale non sembra esserci scampo» (McDonald 1999: 63). È il sogno che si trasforma in incubo, è la calata del sipario sulla recita, è il ritorno alla realtà (le pastoie del totalitarismo) che non transige fughe. La trasformazione, d'altronde, è per sua natura transitoria esattamente come la creazione artistica (la messa in scena del popolo). I prigionieri politici sono privati della loro libertà, non gli resta altro che attendere inermi la morte. La lezione per il Giappone e per tutte le nazioni è che la storia è ciclica, che quell'estasi provata durante la recita altro non è che «la preparazione per la prossima catastrofe» (*ibidem*). L'apocalisse di Hiroshima e Nagasaki e ogni altra sorta di violenza contro l'umanità non sono state ancora superate.

Per Suzuki, il dilemma persistente del nostro tempo è il modo in cui una società affronta e racconta collettivamente i crimini che attentano alla sua stessa sopravvivenza. E la drammaturgia greca sembra essere l'unica forma teatrale che ha esplorato scrupolosamente e logicamente la natura della violenza all'interno di comunità umane, individuando le cause che la generano. In quasi tutte le tragedie, infatti, il protagonista è un omicida, anzi un familicida. Clitemnestra, Oreste, Agamennone, Medea, Agave sono tutti elementi cardine dei loro nuclei familiari: madre, figlio, padre, moglie (Suzuki 2015: 110). Alla fine, però, ciò che rimane è una riflessione e un dibattito sull'argomento senza comunque raggiungere una risoluzione, né tantomeno una catarsi. La natura della violenza senza tempo rende ancora attuale il dilemma.

Lo spettacolo si presentava come la drammatizzazione di dicotomie, il marchio di fabbrica della filosofia di Suzuki: lo scontro tra vecchio e nuovo, tra materiali classici e motivi tradizionali, tra mondo interiore ed esteriore, ma soprattutto tra abilità performative differenti. Hiseo Hanze, il più grande attore Nō della sua generazione, interpretava Dioniso, mentre a Kayoko Shiraishi, l'attrice principale di Suzuki, nonché una delle maggiori interpreti dello Shingeki, era affidato sia il ruolo di Penteo che quello di Agave¹². L'incontro di queste tradizioni così distanti e apparentemente idiosincratice fu sbalorditivo e rivelatorio della maestria di Suzuki nel visualizzare e fondere l'intera gamma di tradizioni teatrali giapponesi, riesumandone le profondità della psiche e del corpo. Sul piano tematico, l'eccellenza del singolo veniva controbilanciata dal coro (composto sia da femmine che da maschi) che «si muove conforme all'addestramento ricevuto, mantenendo ferma la parte superiore del corpo» (McDonald 2008: 206). Da un lato i desideri e le aspirazioni personali, dall'altro la voce del gruppo, le

¹² Il confronto tra i due, nelle battute finali della *performance*, viene ricordato come il momento di maggiore maestria artistica: «emozioni rabbiose sembravano ribollire nelle loro profondità nascoste. Shiraishi si rannicchiava sul centro gravitazionale più vicino alla terra, mentre Hanze, tronfio di gioia, allungava il proprio sguardo verso il cielo. Shiraishi padroneggiava una superba tecnica che le permetteva di muoversi e di volgersi rapidamente dalla malinconia al comico. Così la *performance* di Kanze, tra i ruoli esterni al repertorio Nō, risultò essere la più brillante» (Senda 1997: 87).



rivendicazioni collettive di una piccola comunità ma per estensione del Giappone intero (i componenti del coro erano avvolti da un'enorme bandiera rossa e bianca della marina giapponese, l'Hinomaru) o di qualunque altra realtà vittima di un regime vessatorio. Il Coro è un elemento costante del teatro di Suzuki, a cui egli conferisce una dimensione sociale; esso commenta le azioni dei protagonisti riflettendo non solo le condizioni ambientali coeve, ma soprattutto la sensibilità del drammaturgo. La fisionomia e l'estetica di questi cori sono definite, ancora una volta, dall'incontro tra il dramma greco, il Nō e il Kabuki. Nel primo caso esso rappresentava la voce e la coscienza della *polis*, rimanendo comunque inerme di fronte al destino dell'uomo. Garantiva una distonia (il livello dell'accadere e del riflettere) che dilatava la vicenda e il significato del racconto (Albini 1999: 69). Nella tradizione giapponese, il coro, più statico rispetto a quello greco, accompagnava l'azione scenica con canti e danze, senza produrre alcun tipo di commento.

Nonostante lo scetticismo di una parte della critica (cf. Brandon 1985) riguardo alle incongruenze e all'esasperata sofisticazione dell'opera, Suzuki, confortato dalla ricezione positiva del pubblico, perseverò nella sua produzione. Decise però di apportarvi delle modifiche, forse consapevole delle difficoltà di rintracciare un significato assoluto per le *Baccanti*. Egli sentì l'esigenza di sviluppare ulteriormente la propria ricostruzione drammatica, dirigendola verso un progetto di più ampio respiro internazionale e interculturale, eretto però sulle fondamenta stabili e millenarie della tradizione giapponese.

Le *Baccanti* di Milwaukee¹³ (1981) furono il naturale approdo di questa evoluzione. Questa versione prese vita alla University of Wisconsin con una dozzina di attori americani addestrati dal metodo Suzuki, anche se per pochi mesi. Si trattò di una collaborazione nippo-americana, *ergo* multirazziale e bilingue, che dimostrò come l'affrancamento da Tokyo aumentasse e non diminuisse le possibilità internazionali del suo teatro. Il processo di produzione di queste *Baccanti* corroborò l'idea di un teatro interculturale, ponendo l'accento sul potenziale cambiamento simbolico della pratica cross-culturale (cf. Goto 1989).

Il *casting* stesso, nel suo essere multirazziale, sottolineava enfaticamente l'importanza di tale negoziazione. Così come i dialoghi, in giapponese e in inglese, operando autonomamente secondo i propri codici linguistici e senza l'ausilio di alcuna traduzione, si integravano solo per il loro modo di comunicare. Suzuki si stava sforzando di dimostrare la vitalità della cooperazione, ma anche la sua concreta applicazione. L'Altro può approcciare il Sé senza smarrire la propria identità e senza diventare un mero traduttore.

¹³ La fama internazionale di Suzuki è frutto del potere e della bellezza delle sue produzioni e del suo innovativo programma di addestramento. Un numero considerevole di teatri occidentali ha riconosciuto l'importanza delle sue idee e tecniche, esprimendo il desiderio di conoscerle più da vicino. Negli Stati Uniti, per esempio, Suzuki viene considerato alla stregua di un guru. Qui tiene numerosi corsi, alla University of Wisconsin (Milwaukee), alla University of California (San Diego) e alla Julliard School di New York.



Anche in questa versione gli attori ricoprivano più ruoli, evidenziati non attraverso l'uso di maschere o costumi, ma da registri vocali e portamenti. Il riconoscimento dei personaggi non era immediato per il pubblico che faticava a prenderne consapevolezza. La Shiraishi interpretava sia Dioniso che Agave, alternando la propria tonalità nel passaggio da maschio a femmina¹⁴. L'attore che interpretava Cadmo, per esempio, faceva proprie anche alcune battute del coro originale¹⁵ oltre che di Tiresia, assente nella *performance*. L'attore che dava l'*incipit* allo spettacolo, recitando il prologo¹⁶ in inglese, quasi fosse un narratore, ricompariva nel finale, stavolta nelle vesti del messaggero che riferiva in giapponese della morte di Penteo.

Questo bilinguismo caratterizzava anche i due protagonisti: Penteo, in abiti regali, parlava in inglese brandendo una spada, pronto a sguainarla contro chiunque osteggiasse il suo dominio. Egli era simbolo di violenza e oppressione, mentre Dioniso evocava il potere oracolare e del silenzio. Il dio, con indosso un kimono e un bastone, si esprimeva in giapponese.

Con chi sta Suzuki? Con il governatore despotico o con il dio liberatore che vuole riconosciuto il suo *status*? Ma si potrebbe anche continuare innescando tutte quelle polarità che i due incarnano: razionalità/irrazionalità, stato/religione, repressione/espressione e via dicendo. Come nella versione precedente, il regista non sembra schierarsi con nessuno dei due. Entrambe le dottrine (totalitarismo e idolatria), infatti, non promettono altro che dolore e sofferenza. Il ruolo di salvatore non si addice dunque neppure a Dioniso. Egli, infatti, si muoveva sulla scena seguito fedelmente da un coro di devoti in preda a entusiastiche passioni. Costoro, come nella versione di Tokyo, erano avvolti dall'Hinomaru. I loro movimenti a scatti ricordavano quelli di burattini e marionette (il *bunraku* giapponese), rivelando così l'omogeneizzazione e il totale asservimento alla volontà divina (McDonald 1999: 68). Anche Dioniso allora è un tiranno che muove i fili del proprio teatrino personale. Burattinaio, tiranno, ma pure regista che mette in scena la morte di Penteo. Non vi è dunque scontro tra Ovest ed Est (la più semplice e riduttiva delle esegesi avanzate), tra pace e violenza, come il bilinguismo e le scelte estetiche potrebbero suggerire, ma tra due definizioni specifiche di pace. Per Suzuki, infatti, la violenza è diventata l'unico strumento per raggiungere la pace. Ogni gruppo, infatti, ogni schieramento, al di là della bandiera che sventola, utilizza parole tanto di moda come pace e libertà per motivare e

¹⁴ Poco tempo dopo (1989) la Shiraishi abbandonò la compagnia di Suzuki lasciando, come prevedibile, un vuoto incolmabile. Ne fu prova il fatto che nelle produzioni successive delle *Baccanti*, il personaggio di Dioniso scomparve, sostituito da altre soluzioni (per esempio un coro).

¹⁵ Anche qui il coro rivela la propria presenza. Suzuki, infatti, ha riarrangiato il testo euripideo inserendo un interludio corale in ogni atto. Durante questi momenti, gli attori, in totale assenza di parole, provano a comunicare con i propri gesti e con il proprio corpo alcuni dei motivi principali dell'opera.

¹⁶ Il prologo di Suzuki si distanzia da quello euripideo in quanto contiene le strofe finali del testo classico, tradotte in giapponese: «Molti sono gli aspetti delle cose divine, molte cose gli dei realizzano contro ogni speranza, ciò che si attende non si verifica, dell'inatteso il dio trova la strada. Così si è compiuta questa vicenda» (Guidorizzi 1989: 153).



nascondere la natura delle proprie azioni (Suzuki 2015: 110). I due *leaders* rappresentano le due facce della stessa medaglia, l'imperialismo, il nazionalismo, declinato lungo *modi operandi* differenti: «L'inferno non è più l'altro ma l'altro agisce piuttosto da specchio lacaniano, forse come nostra madre; siamo riflessi nei tuoi occhi ma l'immagine è rovesciata» (McDonald 1999: 74). E l'*explicit* tragico serviva a ricordare tutto ciò. Dioniso abbandonava la scena, trionfo della sua vittoria su Penteo, smembrato dai seguaci del dio guidati da Agave. Ma il re tebano riappariva, stavolta però non per colpire mortalmente la madre e il nonno, ma per recitare il suo discorso d'apertura, quasi fosse un *refrain* utile a ribadire la ciclicità dell'esistenza e del male.

Nel 1991, le *Baccanti* generarono *Dionysus*, che vide la sua prima produzione a Mito¹⁷. Anche in questa occasione l'idea di base consisteva nel rifiutare la supremazia delle barriere culturali e nazionali al fine di creare un lavoro che facesse parte di un sistema interculturale. Ovviamente il reiterarsi di una produzione bilingue e di un *casting* interrazziale andava a corroborare questo sforzo.

Rispetto alle versioni precedenti, *Dionysus* si affrancava con decisione dal testo euripideo. Suzuki credeva, infatti, che la natura irrazionale della tragedia incoraggiasse la decostruzione della sua stessa narrativa originale (l'inversione temporale delle scene originali, il cambio di titolo, la caratterizzazione dei personaggi), consentendogli di insistere sul fanatismo religioso e sulle aberrazioni da questo prodotte. Di contro, il discorso politico veniva ridotto al minimo.

La vera rottura e novità rispetto al passato, però, era rappresentata dall'assenza di Dioniso, per lo meno in termini di presenza fisica. Il dio, infatti, non appariva sulla scena, la sua voce echeggiava dal sistema di amplificazione, mentre il suo credo veniva diffuso da un gruppo di preti (6 per la precisione), "I Sacerdoti di Dioniso", che agivano nella piena ortodossia dei suoi voleri. Si trattava di una strategia corale che permetteva di approcciare il dionisismo anche da una prospettiva sociale, affrancandolo da un'ideologia individuale e soprattutto dalla mitologia. In questo modo, Suzuki si sentì più libero di focalizzare la propria attenzione sulla religione e sull'identità di gruppo in generale. Il

¹⁷ In questa circostanza, però, verrà esaminata (attraverso una serie di materiali video) la produzione di *Dionysus* presso il Teatro Olimpico di Vicenza (1994). Mito è una città situata a nord-est del Giappone a circa un'ora da Tokyo. Suzuki vi creò un altro centro artistico che rispetto a quello di Toga si caratterizzava per un'architettura più vicina agli standard occidentali. Il processo di realizzazione fu meno farraginoso di quanto non lo fosse stato a Toga. Nel piccolo villaggio montano, Suzuki dovette fronteggiare problematiche varie, la scarsa densità abitativa, l'indifferenza municipale verso le arti, tutta una serie di avversità ambientali che minacciavano la sopravvivenza stessa del villaggio. A Mito, egli trovò invece delle condizioni favorevoli per merito di una classe politica illuminata che aveva già da tempo iniziato a investire nella cultura. L'impianto risentiva meno della dimensione rurale, anche se perpetuava le aspirazioni del regista riguardo la decentralizzazione della cultura. Anche in questo caso, fu decisiva la scelta di affidarsi a Isozaki per la progettazione e la realizzazione del complesso (che comprendeva una sala concerti, un teatro ovviamente, una galleria d'arte, una sala conferenze, una torre e una piazza), inaugurato proprio dalla produzione delle *Baccanti* (1990). Suzuki ricoprì la carica di direttore artistico dell'ACM (*Acting Company Mito*) fino al 1994 (Allain 2002: 77-81).



fanatismo religioso e la follia di chi la esibisce furono i responsabili della tragica morte di Penteo, non più il solo dispotismo del dio. Lo scontro tra il re tebano e Dioniso smarriva le sembianze del disaccordo tra la divinità e l'uomo, assumendo quelle del conflitto tra le organizzazioni religiose e il potere politico.

I *leaders* delle sette o gli officianti dei culti assumevano i connotati di divinità mitologiche che invece divenivano sulla terra simbolicamente narrative. Il monito di Suzuki si scagliava proprio contro queste figure che abusano di un potere assegnatogli da coloro i quali decidono insensatamente di seguirli. Il riferimento corre al culto di Aum Shinrikyo, che nel 1995 rilasciò il gas sarin nella metropolitana di Tokyo (Allain 2002: 163) mietendo un numero elevato di vittime, ma è estendibile anche al di fuori del Giappone, a qualunque altra nazione abbia vissuto una simile sciagura.

Lo spettacolo «esibiva il processo che conduceva l'individuo a diventare capro espiatorio al di fuori del mondo narrativo» (Suzuki 1992: 89). Il capro espiatorio in quella circostanza era Agave¹⁸ che, in uno stato di *trance*, di estasi dionisiaca e quindi inconsapevole di quanto fosse veramente accaduto, si affliggeva per l'assassinio del figlio (la cui testa penzolante recava tra le mani), di cui in realtà non era responsabile. Lo *sparagmòs* imputatole diventava una montatura intesa a coprire i reali assassini. Suzuki, infatti, mostrava il gruppo di sacerdoti che uccideva Penteo in una sequenza di esecuzione rituale che evocava uno duello tra samurai, implicando comunque la donna nell'atto sacrificale. Questi prima circondavano il re per poi simbolicamente colpirlo a turno con una spada giapponese.

La sua morte era conseguenza di uno scontro (più orizzontale che verticale) numericamente impari tra una setta religiosa e l'autorità politica, tra due sistemi di valori che esistono sullo stesso piano. Non c'era più battaglia tra uomo e dio, tra principio femminile e maschile, tra Oriente e Occidente (Lampe 1988: 149).

Finalmente informata dei fatti, Agave percepiva con straziante lucidità che lei e il figlio erano le vittime, i capri espiatori. È proprio in questo momento che decideva, non prima di aver maledetto Dioniso, di abbandonare il proprio mondo per unirsi ai Fedeli del "Culto dell'Addio" (alla storia). Questo gruppo era composto da tre persone che si trascinarono su sedie a rotelle (simbolo delle loro speranze "spezzate"), richiamando parossisticamente il *Finale di partita* di Beckett. Dunque invalidi, ciarpame dell'umanità, esclusi dalla storia, fuori dal tempo, essi vagano senza meta, senza scopo, mentre recitano ossessivamente il "domani e domani e domani" del Macbeth shakespeariano. Indifferenti al loro *handicap*, scorrevano veloci sul palco, pronunciando parole che non avevano rilevanza diretta con se stessi e con la loro situazione. Si potrebbe osare che la forza cresce sia negli uomini privi di apparenti disabilità fisiche che in quelli in cui tali disabilità sono evidenti. I loro

¹⁸ Per questa produzione, Suzuki si affidò a un *cast* prevalentemente giapponese a cui si aggiunsero due attori provenienti dagli Stati Uniti e dall'Australia con una lunga e approfondita esperienza del metodo Suzuki. Il ruolo di Agave venne affidato a Ellen Lauren che prese il posto, tra mille polemiche, della dimissionaria Shiraishi, mentre John Nobbs ricoprì il ruolo del Reverendo Padre del Culto.



movimenti intersecavano l'azione con traiettorie non codificate e rumorose che spezzavano il vibrante silenzio della *performance*. Tutto ciò creava un suggestivo e acuto contrasto con la coreografia stilizzata dei sacerdoti (che ricordavano i monaci del teatro Nō) con i volti dipinti di bianco. Questi esasperavano la lentezza, la calma e la bellezza elegante dei loro movimenti ispirati dal Nō che richiamavano l'estetica dello *yūgen*, l'incanto sottile (Zeami 1996: 63). Movimenti lenti e calmi che improvvisamente si facevano rapidi e potenti quando uccidevano Penteo sulla scena. Zeami, nei suoi trattati, spiega come gli attori Nō, anche quando agivano ruoli di demoni, mantenevano (o avrebbero dovuto mantenere) una particolare grazia e compostezza nel rispetto dello *yūgen* (*ivi*: 63-76, Ortolani 1998: 114)¹⁹. Allo stesso modo, anche le coreografie delle menadi erano paradossalmente caratterizzate dal controllo e dalla potenza. Le attrici non indossavano maschere ma lunghe parrucche nere che scendevano sulle tuniche rosse e bianche. È probabile che il rosso richiamasse la follia e proletticamente il sangue di Penteo. Esse non abbandonavano mai la loro postura (rannicchiate sul palco), anche di fronte all'insorgere di circostanze irrazionali (Sant 2003: 150). Il contatto con la terra attraverso i piedi simboleggiava l'energia animale, visualizzando l'essenza del *training* di Suzuki. Un *training* che era rifratto attraverso il prisma dalla reminescenza stilistica delle forme tradizionali giapponesi (cf. Monteiro 2011). Reminescenza ma non imitazione, dato che gli attori prendevano ispirazione dalla tradizione non replicandone pedissequamente forme e modelli. Allo stesso modo gli attori non creavano il loro ruolo alla maniera del teatro realista occidentale: si potrebbe dire che essi non impersonavano, ma agivano. Certamente la personalità del *performer* sarebbe emersa, ma solo grazie a quella fisicità raggiunta negli anni per mezzo di questo rigoroso addestramento.

Invalidi, sacerdoti o menadi testimoniavano come questo addestramento non servisse a dimostrare mirabolanti imprese fisiche, quanto a stimolare e a supportare l'azione. Quasi un invito a uccidere giornalmente il corpo e le sue inclinazioni innate, per poter controllare la propria volontà (cf. Myerscough 1986).

La presenza di questi uomini su carrozzina, oltre che a produrre un'immagine comica e "assurda", rendeva esplicitamente visibile l'imprigionamento psicologico dell'uomo. Un concetto che, secondo la prospettiva esistenziale di Suzuki, reiterava la metafora del mondo intero come un ospedale psichiatrico e di tutti gli uomini e donne come pazienti²⁰. Nel caso di *Dionysus*: l'accettazione cieca della storia e dei suoi adescamenti generava nient'altro che disabilità e menomazione.

¹⁹ In alcune rappresentazioni successive, i sacerdoti abbandonavano la scena per dirigersi verso il pubblico con un atteggiamento minaccioso, a ribadire la pericolosità dei fanatismi religiosi anche su un piano non necessariamente finzionale (McDonald 2008: 207).

²⁰ In un ospedale le diagnosi mediche sono l'atto finale di tutta una serie di analisi e accertamenti condotti con l'ausilio di apparecchiature e strumenti all'avanguardia (Tac, Pet, raggi x, etc.). Analogamente, a teatro la diagnosi di uno spettacolo deve essere la somma e l'interpretazione dei frammenti che lo compongono. Frammenti intesi come l'osservazione di quei fenomeni invisibili che esistono dietro la vita quotidiana, oltre il



La ciclicità, vero e proprio tormento della saga euripidea rivista da Suzuki, si è forse interrotta? Si può scorgere un rifugio o improvvisare una sortita dalle storie e dalla storia? La tragedia personale di Agave sembra spazzare via queste illusioni, così come, di contro, le sedie a rotelle e la parola “Addio” sembrano rivitalizzarle, rendendole perseguibili. Per Suzuki, infatti, «le sedie a rotelle – gli invalidi – sono una manifestazione del desiderio di separare il proprio “io” da questo racconto che rientra nella corrente principale della Storia. È il desiderio di fare a meno del passato e di sottrarsi alla memoria» (Suzuki 1992: 90)²¹. “Addio”, quindi, va inteso come il postremo commiato dalle memorie e dalle narrative drammatiche (*goodbye History, goodbye Memory*), incapaci a lungo termine di provvedere ai desideri e alle necessità del singolo o del gruppo (Lampe 1988: 148). Storie e narrative, in qualsiasi forma, sono da sempre «armi a doppio taglio». Da un lato salvano e danno speranza a innumerevoli persone, dall’altro possono produrre sofferenza e disperazione, diventando strumenti di soppressione. La coscienza è per il regista una prigione, le cui mura sono per l’appunto la storia, ovvero: «la relazione fra lo spirito di un’esuberante comunità e lo spirito di un’alienata individualità isolata» (Suzuki 1992: 87).

Le *Baccanti* interculturali di Suzuki (nelle tre declinazioni) si presentavano come un’esperienza fisica, psichica e intellettuale che interrogava alcune delle relazioni che permeano le culture: quella tra la vita e la morte e tra la libertà e l’oppressione. Come essere liberi o come essere schiavi e quali scelte perpetuare per rifuggire l’asservimento. Si tratta di riflessioni che sembrano etichettare il teatro di Suzuki come politico. In realtà, però, la sua giustapposizione dei fatti, dei personaggi e delle azioni non produce soluzioni concrete, ma decise riflessioni. Suzuki, infatti, non prova (o forse no riesce) a spiegare i moventi che stanno dietro l’agire umano, piuttosto li investiga in profondità giungendo a formulare un’ipotesi insieme al pubblico. Egli non invoca mai platealmente un cambiamento sociale, i temi affrontati nelle sue opere non hanno mire propagandistiche, piuttosto sono allusivi, forse un riflesso del suo contesto culturale dove l’implicito è preferito all’esplicito. Gli adattamenti classici inviano un messaggio vitale alla nostra epoca: «che oggi, come nel passato, la missione del drammaturgo consiste nel rivelare la sofferenza repressa che alberga silenziosamente nei cuori dell’umanità» (Suzuki 2015: 114). Eppure, tra la nebbia del suo pessimismo ogni tanto filtra un raggio di sole che va catturato e custodito. Questo raggio di sole è l’uomo, anzi è ciò che significa essere umani.

regno della coscienza. Anche la missione dell’arte è scrutare le epidemie mentali che limitano il potenziale sublime della razza umana. Suzuki spiega che la caratterizzazione mentale dipende dal fatto che molti dei suoi spettacoli sono stati prodotti all’interno di ex strutture psichiatriche. (Suzuki 2015: 115-118, 178).



Bibliografia

- Albini, U. (1999), *Nel nome di Dioniso*, Garzanti, Milano.
- Allain, P. (2002), *The Art of Stillness. The Theater Practice of Tadashi Suzuki*, Palgrave, New York.
- Azzaroni, G. – Casari, M. (2011), *Asia: il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.
- Bhabha H. (1994), *The Location of culture*, Routledge, London, trad. it. di A. Perri (2001), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.
- Brandon, J. (1985), *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*, in «Asian Theatre Journal», II, pp. 71-79.
- Brandon, J. (1989), *A New World: Asian Theatre in the West Today*, in «Drama Review», XXXIII, pp. 25-50.
- Carruthers, I. e Yasumari, T. (2004), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge UP, Cambridge.
- De Marinis, M. (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e multiculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze.
- Derrida, J. (1972), *La dissémination*, Edition du Seuil, Paris, trad. it. di S. Petrosino (1989), *La disseminazione*, Jaca Book, Milano.
- Easterling, P. E. (1977), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge UP, Cambridge.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973, trad. it. di E. Bona e M. Santoro (2007), *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna.
- Goodman, D. G. (1988), *The Return of the Gods: Theatre in Japan Today*, in «World Literature Today», LXII, 3, pp. 418-420.
- Goto, Y. (1988), *Suzuki Tadashi: Innovator of Japanese Theatre*, University of Hawaii, Honolulu.
- Goto, Y. (1989), *The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*, in «Asian Theatre Journal», VI, pp. 103-123.
- Guidorizzi, G. (1989), *Baccanti*, Marsilio, Venezia.



- Lampe, E. (1988), *Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute*, in «TDR», pp. 147-156.
- Latouche, S. (2012), *L'âge des limites*, Fayard, Paris, trad. it. di F. Grillenzoni (2012), *Limite*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Leiter, S. L. (1994), *The Great Stage Director: 100 Distinguished Careers of the Theatre*, Facts on File, New York.
- Lyotard, J. F. (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Gaillée, Paris 1986, trad. it. di A. Serra (1987), *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano.
- Macintosh, F. (1977), *Tragedy in Performance: Nineteenth and Twentieth Century Productions*, in P. E. Easterling (1977, eds.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge UP, Cambridge.
- McDonald, M. (1991), *Ancient Sun and Modern Light*, Columbia UP, New York 1991, trad. it. di F. Albin (1999), *Sole antico luce moderna*, Kleos, Roma-Bari 1999.
- McDonald, M. (2003), *The Living Art of Greek Tragedy*, Indiana UP, Bloomington, trad. it. di F. Albin (2008), *L'arte vivente della tragedia greca*, Le Monnier, Firenze.
- Miner, E. (1990), *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton UP, Princeton 1990, trad. it. di G. P. Castelli (1999), *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, Armando Editore, Roma.
- Monteiro J. (2011), *When Technique Overflows into Poetry: Suzuki Tadashi and his Acting Disciplines*, VDM Publishing, Saarbrücken.
- Myerscough, M. (1986), *East Meets West in the Art of Tadashi Suzuki*, in «American Theatre», II, pp. 4-10.
- Ortolani, B. (1998), *Il teatro Giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.
- Pavis, P. (2013), *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Routledge, New York.
- Picchione J. (1987), *I Tragitti Del Testo: dalla polisemia alla disseminazione*, in «Rivista di Studi Italiani», V, pp. 72-83.
- Powell, B. (2002), *Japan's Modern Theatre: A Century of Continuity and Change*, Japan Library, London.



- Sant, T. (2003), *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York: An Interview*, in «The Drama Review», III, pp. 147-158.
- Savarese, N. (1992), *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza.
- Senda, A. (1997), *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- Shinobu, O. (2017), *The Book of the Dead*, Minnesota UP, Minneapolis.
- Shirane, H. (2012), *Japan and the Culture of the Four Season*, Columbia UP, New York.
- Smethurst, M. (1989), *The Artistry of Aeschylus and Zeami: A Comparative Study of Greek Tragedy and Nō*, Princeton UP, Princeton.
- Suzuki, T. (1986), *The Way of Acting. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York 1986.
- Suzuki, T. (1992), *Scot Book*, Japan Performing Arts Center, Tokyo.
- Suzuki, T. (2015), *Culture is the Body. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York.
- Ubersfeld, A. (1982), *Lire le théâtre*, Messidor, Paris 1982, trad. it. di P. Stefanini Sebastiani (1984), *Theatrikòn. Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma.
- Walton, M. J. (1984), *The Greek sense of Theatre: Tragedy Revived*, Methuen, London.
- Watson, I. (2002), *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester UP, Manchester.
- Wetmore, K., Liu, S., Mee, E. (2014), *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*, Bloomsbury, New York 2014.
- Zeami M. (1996), *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi, Milano.