



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
Magistrale  
in Lingue e Civiltà  
dell'Asia e dell'Africa  
mediterranea

Tesi di Laurea

## **La sovversione del queer**

Terayama Shūji e Judith  
Butler

**Relatore**

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

**Laureanda**

Anna Tisselli

Matricola 857811

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## INDICE

要旨 .....	1
<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo 1 – Il contesto storico .....</b>	<b>5</b>
1.1 Gli anni sessanta .....	8
1.1.1 Kishi e la ratifica del Trattato di Sicurezza Stati Uniti-Giappone .....	8
1.1.2 Il movimento Anpo .....	11
1.1.3 Le proteste Anpo .....	14
1.1.4 Il post Anpo .....	17
1.1.5 La crescita economica .....	19
1.2 Gli anni settanta .....	20
1.2.1 L’eredità Anpo verso il 1970 .....	20
1.2.2 La ribellione giovanile del 1968 .....	22
1.2.3 Le tensioni globali dei primi anni settanta .....	26
1.2.4 La società giapponese dei pieni anni settanta .....	27
<b>Capitolo 2 – Il contesto teatrale .....</b>	<b>30</b>
2.1 Lo <i>shingeki</i> .....	30
2.2 Il movimento post- <i>shingeki</i> .....	33
2.2.1 Il concetto di <i>shutaisei</i> 主体性 .....	34
2.3 I precetti del teatro <i>angura</i> .....	37
2.3.1 <i>Shutaisei</i> e spazio .....	40
2.3.2 La mobilità del teatro <i>angura</i> .....	42
<b>Capitolo 3 – I am (a) Terayama Shūji .....</b>	<b>44</b>
3.1 La vita .....	45
3.1.1 Terayama e la politica .....	53
3.2 Il teatro .....	61
3.2.1 Le caratteristiche drammatiche .....	63
3.2.2 Le fasi del Tenjō Sajiki .....	67
3.3 Le opere .....	73
3.3.1 <i>Marie in pelliccia</i> .....	73
3.3.2 <i>Gli eretici</i> .....	76
3.3.3 <i>Knock</i> .....	79
3.3.4 <i>Istruzioni per i servi</i> .....	82
<b>Capitolo 4 – La sovversione <i>queer</i> .....</b>	<b>86</b>
Preambolo .....	87

4.1 La critica .....	87
4.1.1 Simone de Beauvoir .....	89
4.1.2 Monique Wittig e Michel Foucault .....	94
4.1.3 Julia Kristeva .....	97
4.2 La teoria di Butler .....	99
4.2.1 La parodia <i>queer</i> .....	102
4.2.2 La ri-significazione <i>queer</i> .....	104
4.3 La rilettura della performance di Terayama Shūji .....	106
<b>Conclusioni</b> .....	<b>110</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>114</b>
<b>Sitografia</b> .....	<b>119</b>

## 要旨

この論文では寺山修司（1935-83）の演劇を「クイア」という概念を通して分析したいと計画している。どのようにこの論文の目的をこれにしたかといえば、私の進路に大事な情熱があったからであろう。詳しく言うと、ここまでの二年間にわたり、日本について様々な社会的・文化的な領域の知識を深めてきた。その中では一番渡すの興味を引いたのが舞台芸術であると言えるのである。さらに、アメリカ人のジュディス・バトラー（1956- ）という哲学者の理論にも大いに関心を持つようになったのである。要するに、卒業論文がその二つの分野を自分の好みに従い結び、研究していく最高の機会として私は認めて執筆してきたと言える。

寺山修司は現代劇というより、むしろ前衛演劇の代表者として認められるのが適当である。彼の演劇論は日本にある演劇の標準を破壊することであった。一般的に言えば、芸術ばかりでなく社会も壊すという概念に沿って寺山修司は自分の短命を過ごしたのである。なぜ彼こそを本稿の研究対象として選んだかと言うと、私の演劇に対する関心に基づいた理由で説明できると思う。演劇では最も心をひかれることは作品の筋ではなく、公演の仕組みやメカニズムの方であると私は思う。そのため、こういうアプローチで演劇界を研究することは最も論理的なプロセスであるため、一人の演劇家を選び、その演劇論を分析し、最終的に「クイア」であるかどうかについて考察する。

さて、ジュディス・バトラーの理論がわかったきっかけは日本の現代文学の講義であった。その時、様々な女の著者はフェミニズム批評を通して分析するという目的なのでジュディス・バトラーの理論を勉強し始めた。バトラーによると「セックス」と「ジェンダー」の両方が社会的に構築されるものようだ。その結果、アイデンティティや生活は標準から離れても全て区別せずに公平的に存在できるようになる。バトラーは「クイア理論」の発達者として認められると言える。

本稿は四章に分かれている。というのは、上に書いてある通りに一人の演劇家を選び「クイア」の概念を通して分析したら、その一人の周りの背景を示す必要が浮かんでくるからである。その故に、各章は次の章に貴重な情報を与えるように考えたということである。まず、第一章では日本が乱暴な1960、70年代の歴史的な観点から分析されているわけである。特に、アメリカと日本の安保条約とその結びついている人物や出来事が指示されている。次に、第二章はアングラ演劇の誕生について述べるわけである。アングラという新たな演劇の潮流は新劇の原則から外

れ、当時の政治的な抵抗から特徴な発想力を発達させたという。アングラに参加しているアーティストは様々なのだが寺山修司も含まれている。実は、寺山修司はアングラ演劇の「一匹狼」だともされている。また、第三章にはようやく寺山修司の伝記や演劇論や主な作品などを表し分析することである。特に、彼がどういう意味で「一匹狼」として認められるかについて述べられ、彼の革命的な考え方を明らかにするわけである。最後に、第四章ではジュディス・バトラーの理論に至る。それを徐々に説明し、そうしたら「クイア」というコンセプトを受け取り、寺山修司の演劇論に合わせるということになる。

この論文を読み理解するべく、次のことをわからなくてはいけないので大事な詳細を指摘しておこうと思う。寺山修司とジュディス・バトラーを「自分の好みに従い結び研究していく」と書いたら、そんなたやすいものではない。というのは、その二人は全く違う時代や文化や国などというコンテクストの中にいるからである。つまり、寺山修司がジュディス・バトラーの「クイア」という概念に当てはまるかという目的を満たすために両方の人物とそれぞれの一存を守り発表するしかしょうがなかったのである。本稿では寺山修司とジュディス・バトラーは同様であるということをサポートしていないのである。それに対し、二人のそれぞれの一存を考慮に入れたまま繋がりを見つけるという計画は上に書いてある「自分の好みに従い結び研究していく」という意味なのである。

すると、この論文が教育的はもちろん、私的な進路の結果もとされれば良いと思う。言い換えれば、教育的な進路によって私的な進路も生じ、本稿は前より新たに深い知識を与えた二つの分野を中心したものとなっている。

## INTRODUZIONE

Questo elaborato prenderà in considerazione le due discipline che hanno maggiormente segnato il mio percorso accademico e personale negli ultimi due anni. Si tratta del teatro giapponese – nello specifico il teatro contemporaneo – e degli studi di genere – in particolare la teoria di Judith Butler.

Sin dal primo approccio all'arte drammatica, e come si avrà modo di constatare nel corso di questo elaborato, l'aspetto contenutistico è stato piuttosto marginale nel mio interesse verso questa forma di espressione artistica; ciò che ritengo affascinante sono, piuttosto, le caratteristiche strutturali dell'evento drammatico, ossia i concetti che ne regolano lo svolgimento. Per questo motivo, è stato naturale pensare che fosse necessario scegliere un autore specifico su cui costruire una dissertazione incrociata con la seconda disciplina in questione, poiché ritengo che solo un punto di vista artistico personale può dare luogo a strutture drammatiche particolari e quindi interessanti. Dopo una ricerca mirata a individuare quell'artista che proponesse una versione dell'arte teatrale singolare e inedita, la scelta è ricaduta su Terayama Shūji 寺山修司 (1935-83). Un personaggio che fu sempre insolentemente fedele a se stesso, ripudiando la convenzionalità in ogni sua forma (nei rapporti sociali, familiari, artistici) e autore dei più disparati prodotti intellettuali e artistici. Assumendo una posizione *super partes* nei due decenni più polarizzati e conflittuali dell'intera storia contemporanea giapponese, Terayama disprezzò e, alternativamente, aizzò il clima di rivolte socio-politiche, restando fedele esclusivamente al proprio punto di vista, a ciò che secondo lui sarebbe stato necessario per avviare una seria rivoluzione sociale. Spesso centro di scandali e oggetto di condanne, Terayama conobbe anche la fama e la gloria sia presso le giovani generazioni giapponesi in rivolta e in cerca di una guida, sia presso la comunità artistica nata dal sottosuolo dell'ascesa capitalista giapponese nello scenario globale. In poche parole, Terayama fu amato e disprezzato da persone diverse per lo stesso motivo, essere se stesso e agire coerentemente a se stesso, nella società e nell'arte.

Scegliere uno specifico autore e proporne la visione artistica per costruire un incrocio con un'altra disciplina, richiede una buona contestualizzazione di quella figura autoriale: chiarirne la provenienza, la natura e collocarla in un quadro sia storico e sociale, sia artistico. Invero, questo elaborato si articola in quattro capitoli, ognuno indispensabile per la riflessione contenuta nel successivo. Il primo capitolo è diviso in due parti in cui sono presentati il contesto storico e sociale del Giappone anni sessanta e settanta, rispettivamente; in particolare, l'attenzione è dedicata a eventi, personaggi e ragioni che hanno determinato il risveglio politico, civico e sociale del Giappone postbellico. A questo primo capitolo segue il secondo in cui si considera il contesto teatrale di quegli stessi anni; nello specifico, si analizza

il passaggio del testimone dalla tradizione teatrale *shingeki* 新劇 alla nuova corrente drammatica detta *angura*, legata a doppio filo alla tumultuosa trama socio-politica contemporanea. Il terzo capitolo presenta Terayama Shūji a livello biografico e artistico, per poi analizzare la sua interpretazione altamente dissacrante e rivoluzionaria dell'arte drammatica. Come anticipato, Terayama non è pienamente assimilabile né dalla parte dello *status quo* né dalla parte dei progressisti – in altre parole, è considerato parte del fenomeno *angura* ma con le dovute disambiguazioni che si avrà modo di appurare in profondità successivamente. Infine, il quarto capitolo introduce la teoria sulla *performatività* di genere elaborata da Judith Butler (1956-), nota filosofa americana che ha saputo dar luogo a innovative considerazioni che spaziano tra diversi campi accademici. Il mio primo approccio con il filone filosofico che tratta analiticamente la retorica femminista – in cui Butler si inserisce – è avvenuto durante un corso di letteratura moderna giapponese, occasione che mi ha permesso di rilevare l'esistenza di un collegamento di cui ignoravo la potenzialità e che ha immediatamente stimolato il mio interesse – quello tra l'espressione artistica e gli studi di genere. Per quanto riguarda questo elaborato, che rappresenta la chiusura di un percorso di studi, sì linguistico, ma fondamentalmente umanistico, il motivo per cui ho deciso di incrociare il teatro giapponese con la teoria, quella butleriana, che ha avviato gli studi *queer*, è la possibilità di creare un ponte tra due figure e due prodotti intellettuali – quali Terayama Shūji e Judith Butler – profondamente diversi e distanti tra loro, eppure, assimilabili per certi aspetti. In breve, il quarto capitolo si cura di esporre gradualmente il percorso di critica ed elaborazione filosofica che ha condotto Judith Butler ad affermare la natura performativa dell'identità e, una volta chiarito il concetto di *queer* ricavabile da questa dissertazione, applicarlo al teatro di Terayama Shūji. Pertanto, il presente elaborato non intende comparare Terayama e Butler, né questa rilettura poggia sull'equazione del concetto di *performance* teatrale e di genere; bensì, è importante tenere a mente che si propone una reinterpretazione del teatro di Terayama Shūji basata sul concetto *queer*, così come si ricava dalla teoria butleriana.

## 1.

### IL CONTESTO STORICO

In questo capitolo si analizza il contesto politico e sociale degli anni sessanta e settanta in Giappone con lo scopo di giustificare la nascita del teatro *angura* (che verrà presentato nel prossimo capitolo) e, successivamente, apprezzare più consapevolmente l'arte di Terayama Shūji 寺山修司. In modo specifico, si è scelto di condurre l'analisi di questi due decenni di storia nipponica considerandone l'ambiguità. Come si avrà modo di constatare nel corso del capitolo, è stato proprio negli anni sessanta e settanta che il Giappone ha intrapreso un percorso di ascesa economica e geopolitica irrefrenabile – quello che si è definito un miracolo, per un paese uscito distrutto dal conflitto mondiale. Eppure, i maggiori tumulti sociali e sconvolgimenti dell'ordine e della sensibilità giapponesi hanno avuto luogo in quei momenti di maggior rilevanza per il destino del Paese. Il capitolo presterà attenzione, quindi, agli eventi e personaggi legati alla questione Anpo<sup>1</sup> (sia nel 1960 sia nel 1970) e al seguente risveglio civico e sociale dei giapponesi, soprattutto giovani, negli anni finali del decennio e nei pieni anni settanta; il tutto, cercando di presentare la dinamica tra il cosiddetto *status quo* conservatore e capitalista e la nascente controcorrente che spinge per l'affermazione dell'individualità e la democratizzazione della società. Come si vedrà nel capitolo successivo, questi eventi tumultuosi e il senso di crisi da cui scaturiscono hanno avuto come effetto anche un risveglio artistico e quindi è essenziale prenderne atto, per assicurare un approccio completo, infine, alla persona e arte di Terayama Shūji.

“[...] when such rules and standards begin to seem insufficient or illegitimate then our sense of self, community, and history loses its patina of logic or righteousness.

How we perform culture is put to the stake.”<sup>2</sup>

“All aspects of culture can be considered “political”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Si tratta dell'annosa questione circa la firma della revisione del Trattato di Mutua Cooperazione e Sicurezza Stati Uniti-Giappone nel 1960. In giapponese il trattato si chiama *Nihon to Amerika gasshūkoku to no aida sōgō kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku* 日本とアメリカ合衆国との間総合協力及び安全保障条約 che viene abbreviato in Anpo (安保). Da qui in poi si troverà la denominazione abbreviata Anpo. Nel 1970 il disagio fu determinato dal fatto che il trattato si sarebbe rinnovato automaticamente per altri dieci anni, come stabilito da una clausola inserita in occasione della revisione nel 1960.

<sup>2</sup> Michael Thomas SELL, “Performing Crisis: Countercultural Theater and the 60s” PhD disc., University of Michigan, 1997, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Considerando i tre decenni che seguirono la sconfitta bellica nel 1945, il Giappone è passato da essere un paese completamente distrutto sul fronte economico, politico, culturale e sociale a essere la terza potenza economica globale: una trasformazione miracolosa per molti, il risultato di precise scelte politiche per altri. Duncan McCargo illustra vari punti di vista sul tema, incluso come possa essere legittimo pensare che il Giappone sia riuscito a compiere quel salto di qualità grazie al rapporto con gli Stati Uniti nonché sfruttando il clima di tensione internazionale che è poi stato etichettato “Guerra Fredda”.<sup>4</sup>

Nel 1952 si pose fine all’occupazione americana del Giappone tramite la firma del Trattato di Mutua Cooperazione e Sicurezza tra Stati Uniti e Giappone (Anpo). Non trascorse molto tempo prima di realizzare il paradosso che aveva preso vita: il Giappone aveva ottenuto il ripristino della propria sovranità nazionale solo attraverso la firma di un trattato che “was unquestionably an ‘unequal’ treaty that enshrined semicolonial status for Japan [...]”<sup>5</sup> In questa versione originale (ossia, prima che fosse revisionata nel 1960) il trattato sanciva per gli Stati Uniti il diritto di disseminare basi militari e soldati su tutto il territorio giapponese, senza un esplicito termine temporale, senza l’obbligo per questa ingente potenza militare di difendere il Giappone da eventuali attacchi bellici; eppure, allo stesso tempo, garantiva il diritto di intervenire per soffocare qualunque problema interno al territorio giapponese dovesse sorgere. Comprensibilmente, sin dal 1952 questo trattato destò proteste da ogni angolo dello spettro politico giapponese: per la sinistra era inaccettabile un tale grado di controllo da parte americana, per la destra conservatrice era una ferita all’orgoglio nazionale che avrebbe spinto ogni primo ministro a propugnare una revisione del patto con gli Stati Uniti.<sup>6</sup>

Si può quindi sostenere che alla base delle proteste Anpo (*anpo tōsō* 安保闘争) – e conseguentemente del clima che si sarebbe respirato negli anni settanta – ci fu una spiccata confusione nel rapporto con gli Stati Uniti e, ancora prima, incertezza rispetto la percezione che i giapponesi avevano del loro stesso Paese.<sup>7</sup> Alle porte di una nuova epoca globale, quale ruolo era bene che il Paese rivestisse nell’arena internazionale? Era giusto che si posizionasse sotto l’ala “protettrice” della potenza che aveva sganciato due bombe atomiche appena anni prima (pur godendo dei vantaggi economici di questo rapporto) oppure era preferibile una

---

<sup>4</sup> Duncan MCCARGO, *Contemporary Japan, Second Edition*, Hampshire e New York, Palgrave MacMillan, 2004, p. 34.

<sup>5</sup> Nick KAPUR, *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise After Anpo*, Cambridge, Harvard University Press, 2018, pp. 11.

<sup>6</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 11-12.

<sup>7</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 8.

posizione più neutra per non destare fastidi presso il vicino blocco comunista?<sup>8</sup> In questo senso, quando fu ripristinata l'autonomia del governo giapponese con la fine dell'Occupazione nel 1952, il Partito Liberal Democratico (LDP) al potere si trovò tra le mani una scelta cruciale per il destino del Paese: sfruttare le poche risorse nazionali e dipendere il meno possibile da attori esterni oppure puntare su un commercio import-export e un rapporto di interdipendenza con le potenze estere?<sup>9</sup> Questa scelta era fondamentale poiché la seconda soluzione avrebbe inserito il Giappone nella scena globale, con i suoi vantaggi e rischi. Non che la prima opzione fosse priva di svantaggi: entrambe le posizioni erano realisticamente sostenibili, soprattutto la prima, se si considera che il clima internazionale all'epoca era molto teso, tanto da non rendere impensabile l'eventualità che scoppiasse una crisi e che si ripercuotesse – anche e soprattutto economicamente – su tutti i paesi interconnessi; tuttavia, era innegabile che una relazione aperta con l'estero – in termini prima economici e poi politici – avrebbe permesso al Giappone di crescere di più e più in fretta perché si sarebbero rese disponibili materie prime altrimenti introvabili localmente, così come nuovi mercati in cui commerciare i prodotti finiti. Infine, il governo optò per aprire il Giappone all'estero e, in quel momento storico, significò inserirsi nel teatro delle relazioni estere americane: di certo era impensabile stabilire rapporti commerciali diretti con i vicini asiatici appena decolonizzati dall'esercito giapponese e negli anni cinquanta il comunismo non godeva di una buona reputazione nella politica giapponese, perciò fu una scelta quasi naturale – per non dire forzata – quella di convergere nella sfera occidentale rappresentata dagli USA.

Collocarsi nella sfera d'influenza americana negli anni immediatamente successivi la Guerra del Pacifico significò, per il Giappone, introdursi in una serie di ulteriori conflitti intrapresi dagli Stati Uniti – come la guerra di Corea e la guerra del Vietnam. Se è vero che, nella sua vigente costituzione, il Giappone sancì la rinuncia alla guerra e al mantenimento di forze armate nazionali,<sup>10</sup> ciò non significò mai che il Paese non sarebbe potuto intervenire indirettamente in altri conflitti. Invero, le commissioni militari americane ebbero un ruolo fondamentale nel rilancio dell'industria giapponese; grazie a queste, l'industria nipponica assistì a una forte espansione – anzi, secondo alcuni studiosi, le tecnologie industriali

---

<sup>8</sup> Rappresentato da URSS e la neonata Repubblica Popolare Cinese. Entrambi i paesi occupano l'ultimo spazio di terraferma prima dell'arcipelago giapponese.

<sup>9</sup> Andrew GORDON, *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 272.

<sup>10</sup> “**Article 9.** Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes. In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.” Vedi Costituzione postbellica disponibile al link governativo giapponese [https://japan.kantei.go.jp/constitution\\_and\\_government\\_of\\_japan/constitution\\_e.html](https://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html).

giapponesi si sono sviluppate proprio per scopi militari. Gli Stati Uniti, nel tentativo di arginare l'avanzamento comunista nel continente asiatico, avrebbe spinto molto sull'economia e industria bellica del Giappone; conflitti perpetrati in Corea e in Vietnam hanno significato, per il Giappone, l'occasione di assurgere a potenza asiatica anti-comunista.<sup>11</sup>

## 1.1 Gli anni sessanta

Contemporary history begins when the problems which are actual in the world today first take visible shape.<sup>12</sup>

Se si dovesse individuare il punto d'inizio della storia contemporanea giapponese, sarebbe giusto guardare ai due trattati la cui firma ha concluso la Guerra del Pacifico, ossia il Trattato di San Francisco e il Trattato di Sicurezza Stati Uniti-Giappone. Invero, gli effetti di questi due accordi internazionali hanno determinato il clima sociale e politico, turbato e dilaniato dagli scontri, che ormai è considerato peculiare di ben due decenni di storia giapponese. Di seguito, si analizzeranno gli eventi e i personaggi che hanno condotto questo scenario di tempestosa rivoluzione.

### 1.1.1 Kishi e la ratifica del Trattato di Sicurezza Stati Uniti-Giappone

Una figura chiave di questi anni, nonché degli eventi che ebbero luogo, fu quella del Primo Ministro Kishi Nobusuke 岸信介 (1896-1987). Ricoprì l'incarico a partire dal 1957 e sin dal principio non destò le simpatie dell'opinione pubblica giapponese per diversi motivi: innanzitutto, all'epoca in cui si stabilì l'Occupazione americana Kishi era stato giudicato criminale di guerra di classe A e conseguentemente era stato esonerato dalla politica.<sup>13</sup> Come anticipato, in quegli anni, gli Stati Uniti stavano entrando in rotta di collisione con il blocco sovietico e nel 1949 la nascita della Repubblica Popolare Cinese diede al Giappone tutta un'altra importanza nel gioco dei fragili equilibri geopolitici globali: per l'America si trattava dell'ultimo avamposto prima del blocco comunista ed era fondamentale che il paese nipponico si sentisse e restasse convinto del suo DNA capitalista e democratico, respingendo l'influenza comunista. Questo comportò un cambiamento nella gestione della politica

---

<sup>11</sup> MCCARGO, *Contemporary Japan...*, cit., pp. 36-37.

<sup>12</sup> Geoffrey BARRACLOUGH, *Introduction to Contemporary History*, Harmondsworth, Pelican Books, 1967, p. 20.

<sup>13</sup> Firmò la dichiarazione di guerra all'America e per questo fu processato e imprigionato per tre anni dagli americani una volta iniziata l'Occupazione. Vedi William ANDREWS, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima*, Londra, Hurst & Co., 2016, p. 31.

d'occupazione in Giappone (il cosiddetto “Reverse Course”<sup>14</sup>): l'interesse dello SCAP (Supreme Commander of Allied Powers) si trasferì sul versante economico e militare, il tutto accompagnato da un clima politico decisamente intollerante nei confronti del comunismo. Nel 1950 si assistè alla Purga Rossa (レッドパージ *reddo paaji*), ossia, la rimozione di qualunque figura comunista in Giappone da qualunque posizione ricoprisse e la conseguente sostituzione con persone che mai avrebbero rappresentato una minaccia “rossa”. Questo passaggio significò, in sostanza, riportare sulla scena tutte quelle figure che erano state condannate negli anni immediatamente successivi la resa incondizionata giapponese, tra questi lo stesso Kishi. Egli aveva servito come Ministro del Commercio e Industria dal 1941 al 1944 quindi in pieno periodo bellico; fino al 1956 fu costretto all'esilio dalla politica finché non fu richiamato a coprire la carica di Ministro degli Esteri per poi, infine, approdare alla posizione di Primo Ministro nell'anno successivo. Il fatto che l'autore della revisione Anpo ed esecutore delle richieste americane – spesso contrarie la volontà degli stessi giapponesi e quindi motivo di proteste tumultuose – fosse stato precedentemente giudicato e condannato in quanto criminale di guerra dalla stessa America meno di venti anni prima, avrebbe reso Kishi Nobusuke una figura comprensibilmente controversa e di poca fiducia. Inoltre Kishi non ottenne la carica di Primo Ministro tramite elezione bensì in seguito a giochi di potere all'interno del LDP, ulteriore motivo di diffidenza popolare nei suoi confronti.<sup>15</sup>

Nella confusione e giustificata diffidenza della stampa e dell'opinione pubblica giapponesi, Kishi stabilì come obiettivo primario del suo incarico la revisione del Trattato di Sicurezza con gli Stati Uniti<sup>16</sup> perché, come suddetto, considerato eccessivamente iniquo per un Paese come il Giappone che si preparava a diventare una potenza globale. Nel 1958 il Primo Ministro propose una revisione alla legge sui doveri della polizia (*Police Duties Bill*), con l'intento di incrementare le capacità delle forze dell'ordine in occasione di proteste e rivolte popolari – come quelle che la sinistra stava guidando già a metà anni cinquanta (riguardanti questioni come il nucleare nel 1954 dopo l'incidente della nave giapponese Lucky Dragon o gli scioperi della Sōhyō 総評 contro la presenza americana sul suolo giapponese). Adottando una tecnica poco lecita che avrebbe poi riproposto nel 1960 per la ratifica della revisione Anpo, in questa prima occasione, Kishi tentò di far passare questa nuova legge senza consultarsi con l'opposizione, volendola cogliere impreparata e arginarne la capacità di sabotaggio. Questo non solo non fu ben accolto dall'opinione pubblica e dall'opposizione stessa ma anche da alcune fazioni interne allo stesso LDP; inoltre scatenò proteste nelle strade

---

<sup>14</sup> *Gyaku koosu* 逆コース. KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 9.

<sup>15</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., pp. 31-32.

<sup>16</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 12.

di Tokyo al punto da costringere Kishi a ritirare la proposta di legge. Tuttavia, ormai un ulteriore danno alla sua immagine e percezione presso il pubblico era stato arrecato e questo avrebbe pesato molto sulla vicenda Anpo.<sup>17</sup>

Come si vedrà meglio in seguito, il movimento Anpo fu variegato e non presentò mai un fronte unico e coeso se non riguardo il rifiuto del rinnovo del Trattato di Sicurezza (tutto il resto, inclusi i motivi del rifiuto, era decisamente specifico e legato a ogni fazione per sé). Questa (seppur peculiare) pluralità di voci interne alla fazione anti-Anpo non ha certamente giovato al movimento – poiché, di fatto, fallì quando Kishi riuscì a far approvare alla Dieta la revisione del trattato nel giugno 1960. Non significa che la causa non avesse attratto un numero sufficiente di sostenitori, anzi; per l'inizio del 1960 stesso la quasi totalità della sinistra era stata mobilitata, anche grazie alla strategia che i socialisti avevano messo in atto nella Dieta: dall'introduzione della proposta di revisione, l'idea fu di temporeggiare il più possibile, anche aprendo un dibattito per ogni singola clausola della versione del trattato revisionata proposta da Kishi. Così facendo, i più ottimisti speravano che si allungassero i tempi al punto da veder scadere la sessione parlamentare e rendere inattuabile la ratifica del trattato – e se ciò non fosse stato possibile, tutt'al più, questo cavilloso dibattito avrebbe permesso di chiarire i punti più dubbiosi della revisione.<sup>18</sup>

Kishi intuì il piano dell'opposizione e capì che standone al gioco avrebbe rischiato di perdere tutto, dunque, decise di agire da solo: creò un comitato top secret cui affidò il compito di escogitare un modo per far passare a tutti i costi la revisione Anpo alla Dieta.<sup>19</sup>

Secondo i piani del Primo Ministro, sarebbe stato necessario che la Dieta ratificasse la revisione entro il 19 giugno 1960, quando il presidente americano Eisenhower si sarebbe recato in visita in Giappone. Per i tempi burocratici prestabiliti, questo implicava due mosse: la prima, al massimo entro il 19 maggio (trenta giorni prima dell'entrata in vigore) la Dieta giapponese doveva approvare il testo revisionato del trattato; la seconda, la sessione parlamentare doveva essere estesa per far sì che l'entrata in vigore del provvedimento fosse valida.<sup>20</sup> Quel giorno di fine maggio, il LDP propose l'estensione della sessione parlamentare di cinquanta giorni: i socialisti scoppiarono in proteste e sit-in per impedire al Presidente della Camera di recarsi in aula e approvare la richiesta. A quel punto fu chiamata la polizia che scortò fuori uno a uno i deputati socialisti, così da permettere al presidente di raggiungere l'aula e approvare l'estensione della sessione, chiamando i presenti (il solo LDP) a votare. A

---

<sup>17</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 18.

<sup>18</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 21.

<sup>19</sup> Soprannominato “Anpo Kamikaze Squad”, ossia *anpo tokkōtai* 安保特攻会. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 22.

<sup>20</sup> I trattati approvati dalla Camera bassa venivano approvati automaticamente dopo trenta giorni a patto che la Dieta restasse in sessione in quel lasso di tempo. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 23.

sorpresa di tutti, tranne ovviamente Kishi, in quello stesso momento si fece votare anche per la ratifica del testo Anpo revisionato; data l'assenza dell'opposizione in aula, il testo passò all'unanimità.

Questo colpo di mano costò molto caro al Primo Ministro: come già successe nel 1958 in occasione della legge sui doveri della polizia, il fatto che avesse agito in autonomia alle spalle dell'opposizione non fu ben accolto nemmeno dal suo stesso partito (figurarsi dall'opposizione, opinione pubblica e stampa che già gli erano ostili e ora si trovavano dinanzi un Primo Ministro che raggira il processo democratico).

L'ironia della vicenda Anpo è determinata dall'ambiguità dei risultati che ha comportato sia per Kishi sia per il movimento d'opposizione: nessuno è uscito dal 1960 soddisfatto. Se da una parte Kishi raggiunse l'obiettivo principale del suo mandato a capo del governo, dall'altra questo coronamento gli venne a costare la poltrona: Kishi fu spinto a dimettersi in tutta fretta, nessuno in Giappone all'epoca era più un suo sostenitore, nemmeno il mondo economico – che considerava le proteste popolari e gli scontri violenti con la polizia in tutto il Paese un'influenza negativa per gli affari internazionali.<sup>21</sup> Né chiaramente il movimento Anpo poteva dirsi soddisfatto, avendo fallito nel suo intento principale; inoltre a causa della violenza di cui si tinsero le proteste, soprattutto nell'estate 1960,<sup>22</sup> il movimento venne presto a perdere il supporto con cui era stato inizialmente accolto dall'opinione pubblica.

### **1.1.2 Il movimento Anpo**

Lungi dal giudicare il fatto in modo positivo o negativo, il movimento Anpo può essere interpretato come un mosaico d'identità, coscienze e obiettivi. Tra i vari elementi che ne condussero alla formazione, ne sono individuabili due che furono fondamentali (illustrati di seguito) ma si consideri sempre che non furono i soli fattori scatenanti le proteste. Buona parte del disagio collettivo fu determinato dalle azioni dello stesso governo giapponese che, per anni, inseguì ciecamente le richieste statunitensi. Innanzitutto, è necessario tenere in considerazione il diffuso sentimento anti-basi militari (in altre parole, anti-americano) nato sin dalla fine dell'Occupazione nel 1952. Pare che, inizialmente, persino il governo giapponese fosse rimasto stupito dall'ingenza di forza militare che gli americani si lasciarono alle spalle dalla loro dipartita.<sup>23</sup> Tuttavia, questa presenza non sarebbe stata solo ingombrante, bensì anche problematica poiché, in più momenti tra gli anni cinquanta e settanta, la popolazione

---

<sup>21</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 25.

<sup>22</sup> La cosiddetta terza fase del movimento Anpo, secondo Kapur: corrisponde all'apice della frequenza e coinvolgimento pubblico delle proteste contro la revisione Anpo. Inoltre, è contraddistinto anche da un forte sentimento anti-Kishi. KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 24.

<sup>23</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 14.

locale accusò incidenti quali sparatorie, stupri e disordini di vario genere; benché questi disagi fossero immediatamente imputabili ai militari statunitensi, la giustizia giapponese era impossibilitata ad agirvi contro e per la popolazione non restava altro che subire.<sup>24</sup> Alla presenza americana sul suolo giapponese si collegava quasi direttamente la delicata questione nucleare: nel clima di “guerra fredda”, gli americani non avrebbero voluto essere colti impreparati per un’eventuale guerra contro il blocco sovietico; dunque, le sperimentazioni per lo sviluppo di armi nucleari procedettero spedite su isolette dell’Oceano Pacifico sin dai primi anni di occupazione del territorio giapponese. Si può facilmente comprendere la sensibilità giapponese al tema del nucleare, considerati i due bombardamenti ancora fin troppo recentemente subiti a Hiroshima e Nagasaki – inoltre la minaccia che il clima di tensioni internazionale degenerasse in uno scontro nucleare, in cui il Giappone sarebbe caduto (data la sua affiliazione con gli USA), sembrava ineludibile in quegli anni.<sup>25</sup>

Nel corso del tempo, le suddette problematiche concorsero a rendere piuttosto tesi i rapporti tra Giappone e Stati Uniti; tuttavia, non era nulla di cui i secondi si preoccupassero seriamente; piuttosto, il problema sarebbe stato del governo nipponico una volta che si fosse realizzato il clima di disagio popolare – e in tal caso sarebbe stato troppo tardi per qualunque intervento, come accadde in occasione delle proteste Anpo culminate nel 1960.

Chi ha meglio descritto la natura del movimento Anpo è stato Shimanouchi Toshiro しまのうちとしろ,<sup>26</sup> un ufficiale dell’ambasciata giapponese presso Washington; spiegando ad alcuni uomini del Dipartimento di Stato americano, ha proposto di considerare i vari motivi delle proteste Anpo come una serie di cerchi concentrici, l’uno incluso in quello successivo. Il sentimento anti-americano si limitava al solo nucleo comunista (è il primo cerchio, quello più interno e piccolo); il cerchio successivo rappresenta i neutralisti cioè chi non avrebbe voluto sbilanciarsi né dalla parte americana (infatti si oppongono al trattato) né da quella comunista; il cerchio successivo rappresenta gli oppositori del Trattato di Sicurezza mentre l’ultimo e più ampio cerchio – che include tutti gli altri – ritrae gli oppositori del Primo Ministro Kishi, a conferma che la vera accusa fosse indirizzata alla classe dirigente giapponese.<sup>27</sup>

Elencare i gruppi che hanno militato contro il Trattato di Sicurezza sarebbe pressoché impossibile. Il cosiddetto movimento Anpo era guidato da un’associazione ombrello che era

---

<sup>24</sup> Vigeva il diritto di extraterritorialità per le basi militari USA ovvero nel caso di un crimine o offesa perpetrata da un soldato americano ai danni di un cittadino giapponese, l’imputato non veniva processato secondo il diritto giapponese bensì quello americano. Vedi GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 274.

<sup>25</sup> “[...] the United States was exploiting Japan as a hub for its Cold War campaign and be damned if Japan was attacked as a consequence. [...] Anpo made Japan a target.” Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 29.

<sup>26</sup> Il nome viene lasciato in *hiragana* poiché non è stato possibile trovare i *kanji* esatti del nome.

<sup>27</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 27.

nata nel 1958 in occasione delle proteste contro la revisione della legge sui doveri della polizia, proposta dal Primo Ministro Kishi; quando a ottobre 1959 fu divulgata la nuova versione del Trattato di Sicurezza, questa associazione si dichiarò esplicitamente in opposizione alla ratifica. In quel momento, l'associazione divenne il Consiglio Popolare per la Prevenzione della Revisione del Trattato di Sicurezza (Kokumin Kaigi 国民会議 in breve). Includeva circa 134 gruppi preesistenti di organizzazioni di sinistra tra cui gruppi anti-basi, anti-nucleare, socialisti e comunisti, unioni dei lavoratori (principalmente la Sōhyō<sup>28</sup>), studenti (Zengakuren 全学連) e molti altri ancora; pur essendo, nel complesso, un'associazione politicamente orientata a sinistra, la cooperazione di questi gruppi è stata difficile e solo sporadicamente efficace, per questo motivo, secondo molti è possibile considerare la molteplicità di fazioni e intenti all'interno del fronte anti-Anpo come uno dei motivi principali del suo fallimento.<sup>29</sup>

Volendo fare una panoramica ampia sui protagonisti delle vicende: il partito comunista, già negli anni cinquanta, aveva sofferto gli effetti di azioni abortive che erano state favorite da URSS e Cina per aumentare l'influenza rossa in Giappone a scapito degli americani; nel pieno delle proteste quindi contava su pochi alleati ideologici. Il partito socialista, invece, era ben inserito nelle dinamiche parlamentari e, infatti, giocò un ruolo essenziale nel dibattito sul Trattato di Sicurezza. La “pecora nera” del movimento è stata sicuramente la lega studentesca nota come Zengakuren: se il Kokumin Kaigi divulgava specifiche strategie di protesta, gli studenti dello Zengakuren erano i primi a disobbedire e creare scontri violenti con la polizia. Invero, nel corso delle manifestazioni, molto del supporto da parte dell'opinione pubblica si sarebbe perso a causa di questi episodi di violenza. Inoltre, lo Zengakuren fu una presenza problematica nel movimento Anpo perché al suo stesso interno mancavano coesione e unità di intenti.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Fondata nel 1950 dagli americani in seguito alla Purga Rossa, è una federazione del lavoro anti-comunista. Nel tempo sviluppa rapporti con il Partito Socialista, è a capo dei maggiori scioperi e proteste politiche tra gli anni cinquanta e sessanta. Dopo lo sciopero alla miniera della Mitsui a Miike, i manifestanti si sono riversati nella causa Anpo. Si può dire che la Sōhyō sia stata la forza primaria alla guida delle proteste contro il Trattato di Sicurezza. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., pp. 134-137.

<sup>29</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 19.

<sup>30</sup> *Zen Nihon Gakusei Jichikai Sōrengō* 全日本学生自治会総連合, abbreviato Zengakuren. Fu fondato nel 1948 come una federazione di studenti da diverse università giapponesi con l'intento principale di opporsi a fascismo e imperialismo, nonché supportare gli studenti. Nel 1958 si divise in due fazioni, quella anti-mainstream (affiliata al Partito comunista) e quella cosiddetta mainstream (Shagakudō, socialista) affiliata al Kyōsandō (o Bund). Questa terza fazione nacque dai membri radicali dello stesso Zengakuren, una volta espulsi dal Partito comunista per averlo criticato. Fu questa la fazione più violenta nelle proteste Anpo, cercava di avviare una rivoluzione marxista attraverso queste rivolte. Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 27.

L'autore Haniya Yutaka 埴谷雄高 definì le proteste terminate nel 1960 come una “revolutionless revolution”, ossia, tanto trambusto per poi non ottenere nulla concretamente.<sup>31</sup> In effetti è giusto notare che queste proteste, molte violente e in tanti casi con il merito di aver mobilitato gran parte dei civili, non hanno ottenuto niente dal punto di vista politico: l'intento comune era impedire che la forma revisionata del trattato venisse ratificata dalla Dieta e, come visto nel paragrafo precedente, fu proprio ciò che avvenne il 19 maggio 1960. Da allora le manifestazioni proseguirono ancora per qualche tempo, ma in un clima diverso, sconfitto e rassegnato. Tuttavia, mettendo da parte il suo obiettivo concreto, il movimento Anpo ha avuto un impatto molto più a lungo termine di quanto si possa pensare:<sup>32</sup> per la prima e forse unica volta nella storia postbellica giapponese lo spettro politico completo ha partecipato a proteste con lo scopo di opporsi allo smantellamento della democrazia parlamentare. Mai come allora i giapponesi hanno più preso parte all'attivismo politico in questi numeri e varietà: non hanno partecipato solo figure politiche o affiliati partitici ma anche casalinghe, intellettuali, studenti, commercianti e tassisti. Tutti questi “tipi umani” si sono sentiti chiamati alla mobilitazione, hanno riscoperto una coscienza politica e civica. Inoltre le proteste Anpo hanno avuto un effetto anche sul mondo artistico creando nuove forme di espressione e, ovviamente, hanno anche aperto la strada a future proteste come quelle femministe e ambientaliste degli anni settanta. In altre parole, il movimento Anpo ha trascorso il suo scopo politico andando a determinare la società intera nei decenni a seguire.

### 1.1.3 Le proteste Anpo

Come precedentemente suggerito, inizialmente nel 1959 si trattò di proteste pacifiche contro il militarismo americano e la crescente minaccia nucleare.<sup>33</sup> Come si è già accennato, quando a ottobre di quell'anno fu divulgato il testo revisionato del Trattato da ratificare, si accese un nuovo impulso nelle preesistenti proteste e nuove figure, esterne rispetto l'ambito politico, si aggiunsero al dibattito; ad esempio, gruppi di professionisti (avvocati, intellettuali, insegnanti) e unionisti. A questo punto, la copertura mediatica sulle manifestazioni era ancora positiva ed era utile per incentivare la consapevolezza e partecipazione presso il pubblico generale.<sup>34</sup>

Dopo il 27 novembre 1959, si assistette alla presa di coscienza vera e propria della popolazione giapponese: mezzo milione di persone si unì alle marce su tutto il territorio nazionale, con ottanta mila solo a Tokyo. La folla si riversò sulla Dieta ma senza scontri con

---

<sup>31</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p.7.

<sup>32</sup> “Anpo did have a lasting impact, though, on the intellectual fabric of Japan.” ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 44.

<sup>33</sup> La firma del Trattato revisionato avrebbe solo accentuato questi problemi quindi è logico che le proteste siano partite da qui.

<sup>34</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 32.

la polizia; non vi furono serie minacce di violenza, salvo l'anomalia di una manifestazione che entra nello spazio fisico del parlamento. Per questo motivo in particolare, il movimento iniziò a perdere parte del consenso pubblico e ciò alimentò le tensioni non solo nel fronte anti-Anpo ma anche all'interno della Dieta: il LDP accusò i socialisti di aver parteggiato con gli studenti dello Zengakuren nell'incursione nella Dieta.<sup>35</sup>

Gli studenti dello Zengakuren uscirono rinvigoriti da questi primi eventi (nonostante le critiche e la disapprovazione dell'opinione pubblica); la spavalderia acquisita condusse alla maturazione di una nuova tattica, più pragmatica, per i passi successivi delle proteste. Il 15 gennaio 1960, Kishi si sarebbe recato a Washington per la firma in sede statunitense del trattato Anpo e l'intento dello Zengakuren era di intercettare il Primo Ministro e impedirne la partenza. Solo gli studenti intrapresero questa battaglia (persa in partenza), ormai divenuti lupi solitari rispetto al resto del fronte anti-Anpo: il 15 gennaio 1960 qualche centinaio di studenti invase l'aeroporto di Haneda, furono costruite barricate, si cantarono canzoni e si tennero orazioni, finché la polizia arrestò quasi tutti i maggiori esponenti del movimento studentesco. Il noto quotidiano nazionale giapponese Asahi Shinbun criticò aspramente la vicenda e lo Zengakuren fu battezzato in qualità di "delinquente della Sinistra".<sup>36</sup>

Si tenga a mente che gli studenti rappresentavano solo una parte del movimento Anpo complessivo e, infatti, il resto delle proteste non fu inibito dall'accaduto. Anzi, le stesse fazioni dello Zengakuren furono spinte verso nuove azioni: ad aprile il Bund invase nuovamente la Dieta, in un'azione molto confusionaria e violenta.

Come si è già visto, in tutto questo il Primo Ministro era completamente assorto nella pianificazione (in segreto) della ratifica del Trattato, dunque restò pressoché indifferente al clima di disordine che ormai governava il Giappone e specialmente Tokyo. Tuttavia, gli fu impossibile ignorare la reazione scatenata dal colpo di mano di cui fu autore nell'aula della Dieta, il 19 maggio 1960: i partiti d'opposizione boicottarono il funzionamento della Dieta per i due mesi successivi, dunque, di fatto, vanificando l'estensione della sessione parlamentare votata in precedenza. Nel frattempo, nelle strade le proteste e manifestazioni crescevano a ritmo sostenuto. A ogni modo, "We need to be careful not to overstate the crisis. The country still operated."<sup>37</sup> Il Paese non era affatto paralizzato dalle proteste: gli avvenimenti di maggior profilo avevano luogo puntualmente a Tokyo, non nelle province – dove, anzi, era possibile trovare poco o niente in riferimento al trattato. Tuttavia, se è vero che la capitale fu teatro principale delle proteste – cui anche figure di artisti e intellettuali (tra cui

---

<sup>35</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 33.

<sup>36</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 34.

<sup>37</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 36.

lo stesso Terayama Shūji ma anche Mishima Yukio, Ishihara Shintarō e Ōe Kenzaburō) contribuirono ognuno a modo proprio –, è anche vero che non fu il solo.<sup>38</sup>

Gli eventi peggiori, in termini di disordine e violenza, si concentrarono intorno la data di ratifica nella Dieta del testo revisionato: il 10 giugno 1960 era programmata una visita preliminare in Giappone da parte di James Hagerty, il segretario della stampa del presidente americano Eisenhower (che si sarebbe recato a sua volta in visita il 19 giugno). L'incidente Hagerty, com'è passato alla storia, accadde quando il segretario decise di prendere la macchina e non l'elicottero per lasciare l'aeroporto di Haneda e raggiungere Tokyo: i manifestanti, tra cui la fazione anti-mainstream dello Zengakuren, alcune unioni, delegazioni comuniste e socialiste, presero a stratonare la macchina con dentro il segretario e la polizia impiegò un'ora per allontanare i manifestanti e permettere agli americani di partire. L'evento fu significativo se si vuole considerare la visita di Hagerty come un'occasione che gli americani pensarono di sfruttare per tastare il terreno, in vista della visita presidenziale ufficiale; tuttavia, Kishi non volle cedere ai manifestanti e la visita non fu cancellata.<sup>39</sup> Tutto considerato, il biasimo del pubblico e del mondo economico era tutto rivolto ai dimostratori: le immagini riprese presso Haneda non facevano certo una buona pubblicità al Giappone e ancora più importante, lo stesso movimento Anpo ne restava interdetto. L'opinione pubblica iniziò a chiedersi, sempre più frequentemente, quale fosse lo scopo di tutte queste proteste e dimostrazioni di dissenso, o meglio ancora, chi avrebbe dovuto cogliere questi segnali del disagio popolare, tra governo statunitense e giapponese.<sup>40</sup>

Un altro grande incidente avvenne a poca distanza di tempo, il 15 giugno 1960. La Sōhyō aveva organizzato uno sciopero e manifestazione, cui decise di aderire la parte di Zengakuren salva dagli arresti seguiti all'incidente Hagerty, desiderosa di redimere l'immagine del movimento studentesco presso l'opinione pubblica. Purtroppo l'esito fu molto diverso rispetto a quello pianificato: tra le cento mila persone riunite presso la Dieta, si aprì uno scontro violento tra gli studenti, la polizia e un gruppo di estremisti di destra. Una ragazza di ventidue anni, Kanba Michiko 樺美智子, perse la vita nello scontro, probabilmente schiacciata dalla violenza della polizia nel contrattacco verso i manifestanti violenti.

La brutalità di questi eventi fu scioccante per tutti, partecipanti di ogni fazione e osservatori esterni.<sup>41</sup> Lo shock fu tale da cancellare l'imminente visita del presidente Eisenhower: se fino

---

<sup>38</sup> Altre città maggiori del Giappone, come Kyoto e Osaka, hanno contribuito al clima di disordine. Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 37.

<sup>39</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 38.

<sup>40</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 29.

<sup>41</sup> La morte di questa studentessa ebbe un impatto ancora maggiore proprio per il fatto che si trattava di una donna. Questi eventi furono scioccanti perché diedero il maggior segno del cambiamento della società giapponese; fino a prima del conflitto, alle donne non era nemmeno permesso intervenire in

ad allora il clima in Giappone era stato teso, da questi ultimi eventi era chiaro che fosse diventato persino preoccupante. I sette maggiori quotidiani rilasciarono un intervento congiunto in cui si esigeva la fine delle proteste e la restaurazione della democrazia parlamentare.<sup>42</sup>

Kishi continuò a sottovalutare la portata di questi accadimenti, sostenendo che il resto di Tokyo e del Giappone stava continuando a condurre la vita indisturbata di tutti i giorni – in un certo grado, una nota corretta; il Primo Ministro seppe solo mostrarsi totalmente disinteressato e distaccato rispetto al clima generale.

L'ultima grande manifestazione del fronte Anpo ebbe luogo il 18 giugno ma il tono fu sensibilmente diverso in quell'occasione: 330 mila persone si radunarono intorno l'edificio della Dieta e restarono sedute in attesa del rintocco di mezzanotte che segnò l'entrata in vigore del Trattato revisionato. Il movimento Anpo aveva fallito, le proteste sarebbero proseguite ma ormai il movimento in sé era spirato.

#### 1.1.4 Il post Anpo

Kishi rassegnò le sue dimissioni il 23 giugno 1960. Lo seguì, nella carica di Primo Ministro, Ikeda Hayato 池田勇人 (1899-1965) che per prima cosa dichiarò di voler instaurare un clima di “tolleranza e pazienza” verso l'opposizione, in modo da ripristinare il normale parlamentarismo.<sup>43</sup> In altre parole, Ikeda fu colui che inaugurò una stagione politica di conciliazione, rompendo rispetto la politica di scontro e sotterfugi perseguita da Kishi. È stato così che, per la prima volta dal 1945, un capo del governo LDP non mirò alla revisione della Costituzione, rassicurando l'opposizione che l'interesse della sua azione politica sarebbe stato risanare il Giappone dopo gli eventi turbolenti degli ultimi anni (le proteste Anpo, lo sciopero di Miike, l'assassinio di Asanuma Inejirō 浅沼稻次郎 per dirne alcuni<sup>44</sup>). Inoltre a Ikeda si deve la normalizzazione dei rapporti con la Corea del Sud.<sup>45</sup>

---

ambiti sociali, tanto meno politici. Dunque si consideri sempre che le proteste attuali diedero una grande spinta anche al movimento femminista. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., pp. 31-32.

<sup>42</sup> In un editoriale dello *Yomiuri Shinbun* di quel metà giugno 1960 si trova l'espressione *demokurashii* che in giapponese rappresenta un gioco di parole: デモクラシー è la traslitterazione dall'inglese di “democracy” e al contempo sta per デモ暮らしい, cioè una democrazia che si sostiene di manifestazioni. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 26.

<sup>43</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 78.

<sup>44</sup> Fu il leader del Partito Socialista. Il 12 ottobre 1960 fu assassinato da un 17enne radicale di destra che lo assalì sul palco da cui il politico stava tenendo un discorso ripreso live per la trasmissione televisiva. Il suo assassinio contribuì a rendere ancora più esplosiva una situazione politica già tesa, considerando le opinioni di Asanuma stesso sull'imperialismo americano contro Cina e Giappone. Vedi GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 279.

<sup>45</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 79.

L'operato di Ikeda in qualità di Primo Ministro è ciò che ha avviato il declino del Partito Socialista dei pieni anni sessanta: fino a questo momento, i socialisti giocarono nel ruolo di protettori della Costituzione poiché rappresentavano quell'un terzo che impediva alla maggioranza LDP di procedere con la revisione. Una volta che Ikeda chiarì al pubblico che la revisione costituzionale non sarebbe più stata parte dell'agenda del suo governo, decadde uno dei pochi pilastri programmatici del socialismo in Giappone.<sup>46</sup> Non che ciò fu percepito come il risultato diretto di un'azione apertamente ostile all'opposizione da parte di Ikeda: al contrario di Kishi prima di lui, Ikeda "grasped what Kishi had not, which was that for a modern prime minister, public image now mattered even more than actual policy."<sup>47</sup> Piuttosto, Ikeda giocò secondo una strategia di larghe intese politiche e compromessi anche con le unioni dei lavoratori, cercò di andare incontro a tutti in modo da non aizzare la disapprovazione del pubblico e placare il nervoso clima sociale.

Un passo essenziale per riallacciare il rapporto di fiducia con la nazione fu rappresentato dal piano "Income Doubling", proposto per la politica economica dal governo Ikeda. L'obiettivo del piano era raddoppiare il prodotto interno lordo giapponese nel corso di dieci anni, dunque entro il 1970.<sup>48</sup> Un piano del genere era in circolazione già da diverso tempo, in ultimo passò per le mani di Kishi che, tuttavia, non mostrò alcun interesse nel trattare la questione come una priorità per il suo governo. Questo fu chiaramente un errore, poiché Ikeda si mostrò ben consapevole che una proposta del genere non avrebbe solo rappresentato una base per la politica economica ma anche e soprattutto una soluzione cruciale per l'attuale situazione di crisi politica.

In breve, l'amministrazione Ikeda si distanziò dal partitismo che aveva generato la frammentazione dello scenario politico e il clima di tensione e scontro degli ultimi anni; optando per una politica di conciliazione e dialogo con l'opposizione nonché eliminando l'ombra dell'ideologia dalla crescita economica grazie al piano "Income Doubling" il sistema politico giapponese conobbe una stabilità e longevità inedite.<sup>49</sup>

### 1.1.5 La crescita economica

---

<sup>46</sup> Era necessaria l'approvazione dei due terzi della Dieta per procedere. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 82.

<sup>47</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 84.

<sup>48</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 98.

<sup>49</sup> Il piano avrebbe consentito al Giappone di crescere creando una rete di sicurezza sociale e stimolando la produzione domestica, tutto dietro intervento dello Stato; l'idea è di creare uno scopo collettivo, puntare sulla potenzialità di crescita del Giappone in quanto Nazione. È utile ricordare che gran parte degli stimoli all'industria giapponese erano giunti da commissioni militari quindi l'idea della crescita economica era molto legata alla guerra per i giapponesi. Vedi MCCARGO, *Contemporary Japan...*, cit., p. 34.

Per cogliere le sfumature che hanno caratterizzato il clima del Giappone a cavallo tra gli anni sessanta e settanta è fondamentale tenere in considerazione l'aspetto economico: il piano "Income Doubling" non solo funzionò, bensì portò frutto in anticipo rispetto a quanto era stato annunciato. In Giappone il tasso di disoccupazione era pressoché nullo e uno stile di vita agiato cominciava a essere alla portata di sempre più persone (questo è più vero per i lavoratori del settore privato di quanto non sia stato per quelli del pubblico).<sup>50</sup>

Il crescente benessere economico è un fattore chiave nell'analisi di questo momento sociale: innanzitutto, a livello politico, risultò nella perdita di terreno per il socialismo contro il conservatorismo (come già suggerito, Ikeda stava guidando il governo LDP in modo da non creare più differenze partitiche o, in altre parole, in modo da non permettere all'opposizione di avere lamentele sull'operato dei suoi ministri, promuovendo un clima di conciliazione e aperto dialogo) e in secondo luogo, comportò uno stallone nel mondo delle unioni del lavoro. Pur riconoscendo che la Sōhyō fu la federazione più militante e organizzata tra quelle esistenti in Giappone, non di meno, in questi anni vide affievolire la sua presa sui lavoratori, almeno per la parte privata: la crescita di occupazione, produttività e salario, nonché la pressione per le aziende di essere costantemente al passo con la competizione internazionale e interna, convinsero le unioni a ripensare la natura del loro rapporto con la parte manageriale. Si preferirono toni più pacati, meno perentori e meno dediti allo sciopero paralizzante per approcciarsi a questioni come l'aumento salariale, più sicurezza e flessibilità sul lavoro e simili.<sup>51</sup> Un atteggiamento più moderato fu perseguito da quelle unioni che erano consapevoli della posta in gioco, in sostanza consapevoli del piano "Income Doubling" e dei suoi effetti. Il problema, come anticipato, fu che questo ridimensionamento dell'attività sindacale valse prevalentemente per il solo settore privato: la controparte pubblica (rappresentata dalla Sōhyō) ricorreva ancora a toni più attivisti, militanti e progressisti, poiché settore pubblico e privato non stavano crescendo allo stesso ritmo e i lavoratori chiedevano che ci fosse almeno una proporzione equa, se non uguale, tra la crescita delle due parti.

A questo proposito intervenne il Primo Ministro Ikeda: in qualità di capo di un governo conservatore, mosse il passo inedito e inaspettato di incontrare il leader della Sōhyō, Ōta Kaoru 太田薫 nel 1964. I due discussero strategie per portare i salari del settore pubblico a corrispondere in proporzione con quelli dei privati,<sup>52</sup> questo incontro fu l'ennesima prova

---

<sup>50</sup> Il raddoppiamento del prodotto interno lordo giapponese era stato previsto nel giro di dieci anni ma già dopo sette, nel 1967, era diventato il reale ritmo di crescita dell'economia. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p.105.

<sup>51</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 142.

<sup>52</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 143.

della consapevolezza, da parte di Ikeda, della necessità di un dialogo aperto con tutti i protagonisti della scena politica.

## 1.2 Gli anni settanta

### 1.2.1 L'eredità Anpo verso il 1970

Detto questo, non sarebbe esatto sostenere che il clima dei pieni anni sessanta sia stato privo di turbolenze: nonostante la crescita economica miracolosa, dal punto di vista politico e sociale restavano diversi conti in sospeso che sarebbero esplosi nel corso del decennio, fino al culmine dei primi anni settanta.

Innanzitutto, è bene considerare che nel gennaio 1960 il Partito Socialista vide la sua ala di destra staccarsi e fondare un partito a sé stante, il Partito Social-Democratico; due federazioni di unioni appoggiarono questa mossa e nel 1962 si unirono per creare una nuova federazione di stampo conservatore, il Dōmei Kaigi. Si può dire che le esperienze di protesta e manifestazioni di questi ultimi anni avevano lasciato alla sinistra giapponese molte tensioni non risolte e molta divisione, disillusione e discordo:<sup>53</sup> troviamo quindi sia nel partito politico sia nelle federazioni di unioni, una maggioranza di sinistra (Partito Socialista e Sōhyō) e una minoranza di destra (Partito Social-Democratico e Dōmei Kaigi) che, nonostante i numeri inferiori, ha avuto un peso insospettabile grazie all'alleanza forgiata con LDP.<sup>54</sup>

Fin qui sono stati menzionati partiti, federazioni delle unioni per i lavoratori e il governo ma un altro importante personaggio nello scenario attuale sono stati i cosiddetti movimenti cittadini. Si trattava di una nuova forma di attivismo, per lo più determinata da uno spirito non partigiano e un'organizzazione di tipo locale non centralizzata.<sup>55</sup> Questo tipo di attivismo è figlio del movimento Anpo: dopo il 1960, ossia dopo il fallimento della sinistra nell'impedire ai conservatori di consacrare il Giappone come pedina della politica estera americana attraverso la firma del Trattato di Sicurezza, divenne quasi una moda dichiararsi “non-political” (*non-pori* in giapponese).<sup>56</sup> Significava restare profondamente legati alla politica (avendo opinioni o producendo arte con un chiaro punto di vista socio-politico) ma rifiutare di associarsi a una specifica definizione di politica, cioè ai partiti: questa delegittimazione dei partiti, e specialmente della sinistra giapponese, gli è costata la visione d'insieme, la forza e unità di azione che avevano caratterizzato le azioni del movimento Anpo. Non fu per caso che Ikeda decise di intraprendere una politica di larghe intese: il dissenso espresso in occasione

---

<sup>53</sup> KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 109.

<sup>54</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 281.

<sup>55</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 282.

<sup>56</sup> Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 266.

del 1960 non si era magicamente disperso con la firma del Trattato a giugno, questo era qualcosa che doveva essere costantemente tenuto a mente e sotto controllo dalla politica. La cooperazione e l'ascolto dell'opinione pubblica ormai erano importanti, tanto per il partito di maggioranza, quanto per l'opposizione.<sup>57</sup>

L'attivismo del movimento cittadino è stato variegato, ossia vi erano diverse cause coinvolte. Si ricordi che ciò che segue ha avuto luogo durante il decennio degli anni sessanta e, con l'arrivo del 1970, la situazione sarebbe cambiata ulteriormente. Il sentimento pacifista e la rabbia contro la sovranità giapponese compromessa dal Trattato di Sicurezza con gli Stati Uniti sono fattori ancora una volta presenti in questa nuova forma di attivismo; nel 1965 fu fondato il Beheiren べ平連, una federazione cittadina non gerarchica che organizzò proteste contro la guerra in Vietnam e l'imperialismo americano, nonché contro lo stesso Trattato di Sicurezza in occasione del rinnovo automatico nel giugno 1970. Il Beheiren si sciolse nel 1974, non senza lasciarsi alle spalle qualche amarezza.<sup>58</sup> La sanguinosa guerra in Vietnam si era finalmente conclusa, tuttavia il Giappone, dal canto suo, non poteva dirsi libero dall'ingombrante presenza statunitense; anche se le proteste furono meno feroci rispetto a dieci anni prima, il rinnovo automatico dell'Anpo, avvenuto qualche anno prima, nel 1970 aveva riaperto ferite recenti per il popolo giapponese.<sup>59</sup> Se il sentimento anti-bellico e anti-americano non erano una novità dell'attivismo civico attuale, diversamente fu per la questione ambientale. La prosperità economica stava diventando realtà per sempre più giapponesi, suscitando lodi e incredulità in tutto il mondo. Non a caso, si parla tutt'ora del miracolo economico giapponese: la politica economica di Ikeda fu oltremodo efficace nell'attuare l'aumento dello standard di vita giapponese attraverso il raddoppiamento del prodotto interno lordo. Tuttavia, questo accadde a un prezzo elevato: la distruzione dell'ambiente naturale e le ripercussioni sulla salute degli abitanti delle zone inquinate. L'inquinamento di acqua e aria, principalmente, portò allo sviluppo di diverse malattie e avvelenamenti nella popolazione giapponese (intossicazione da mercurio e cadmio solo per citarne alcuni) ma per molto tempo

---

<sup>57</sup> Questa tendenza sarebbe stata confermata dopo l'entrata sulla scena politica del partito di base religiosa Kōmeitō (Partito del Governo Pulito letteralmente) nel 1964. Nonostante le incongruenze con il principio costituzionale di divisione tra Stato e religione (il partito fu fondato da membri del potente gruppo Sōka Gakkai), il partito centralista divenne presto il terzo maggiore, preceduto solo da LDP e socialisti. Vedi GORDON, *A Modern History...*, cit., pp. 286-287.

<sup>58</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 283.

<sup>59</sup> Con la firma della revisione Anpo nel 1960 si era accordato che il trattato sarebbe stato automaticamente confermato per altri dieci anni una volta scaduto il termine nel 1970, a meno che una delle due parti tra Giappone e Stati Uniti non avesse receduto o voluto modificare qualcosa. Questo significava che il Giappone sarebbe stato sotto l'influenza della politica estera americana per un totale di venti anni (1960-1980), con rischi di guerre e bombardamenti atomici annessi. Per questo le proteste Anpo 1960 furono così ingenti e spesso violente e sempre per questo motivo, invece, nel 1970 le proteste furono tanto ingenti quanto inefficaci: solo l'opposizione avrebbe potuto fermare il processo ma così non fu. *Ibidem*.

questi fatti non furono mai reclamati da nessuno che si ritenesse responsabile, né il governo né le industrie che scaricavano i propri rifiuti nell'ambiente circostante. Così, da metà degli anni sessanta, diversi gruppi di vittime locali iniziarono a protestare in cerca di supporto su scala nazionale. Solo nel 1971 si videro i primi riscontri positivi; le vittime denunciarono le aziende locali e vinsero le cause riguardanti i casi di intossicazione da mercurio a Minamata e Niigata, le intossicazioni da cadmio e l'asma causata dall'inquinamento dell'aria. I giudici in tutti i quattro casi sentenziarono che le vittime ricevessero un compenso per i danni di salute subiti. Questo aprì la strada a leggi sulla prevenzione e/o rimedio dell'inquinamento industriale e forzò l'opinione pubblica, nonché governo e lobby industriali, a sensibilizzarsi sulla questione ambientale. Un episodio particolarmente notevole nell'ambito dell'attivismo ambientalista avvenne in occasione della costruzione del nuovo aeroporto di Narita; i lavori furono avviati nel 1969 ma furono fortemente ritardati da violente proteste, organizzate non solo dai contadini ma anche dagli studenti.<sup>60</sup> L'accoppiata fu decisamente inedita: la popolazione rurale agricola costituiva la base elettorale principale per il LDP (soprattutto grazie ai favorevoli interventi economici promossi dal New Agricultural Basic Law del 1961) mentre, al contrario, gli studenti si inserivano a sinistra dello spettro politico giapponese. La cooperazione tra questi due attori fu notevole ma destinata, in ultimo, al fallimento, poiché l'aeroporto di Narita fu inaugurato nel 1978 (comunque tre anni in ritardo rispetto a quanto era stato programmato). Ad ogni modo, queste proteste dimostrarono la flessibilità delle varie cause dell'attivismo civico nell'intersecarsi per facilitare il raggiungimento di scopi non necessariamente comuni.<sup>61</sup>

### 1.2.2 La ribellione giovanile del 1968

È importante parlare della situazione studentesca e delle proteste esplose a cavallo tra il 1968-69 per due motivi: innanzitutto, perché funge da esempio di un malessere nato come diretta conseguenza delle nuove politiche governative; in secondo luogo, perché Terayama Shūji compose alcune delle sue maggiori opere rivolgendosi ai giovani studenti rivoltosi degli anni settanta.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Si scelse Narita perché il governo sarebbe potuto facilmente entrare in possesso della metà del territorio necessario, semplicemente confiscandolo alla famiglia imperiale che ne era proprietaria, mentre l'altra metà del terreno doveva essere presa dalle famiglie di contadini locali, i quali, ovviamente, si rifiutarono fino all'ultimo. Vedi GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 285.

<sup>61</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., pp. 283-285.

<sup>62</sup> Ad esempio *Sho wo suteyo machi he deyō* 書を捨てよ、町へ出よう (Gettate i libri, uscite per le strade); *Iede no susume* 家出の勧め (Invito a scappare di casa). Vedi Carol Fisher SORGENFREI, *Unspeakable Acts: The Avant-garde theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 34.

Il 1968 giapponese fu un'esperienza diversa da quella di altri Paesi. Fin qui, si è cercato di delineare il percorso turbolento di una società che affrontò, nel giro di 25 anni, cambiamenti che Stati Uniti ed Europa affrontarono, a tempo debito, almeno in un secolo: industrializzazione, urbanizzazione, democratizzazione e, più recentemente, una crescita economica considerabile miracolosa.<sup>63</sup> I giovani che negli anni sessanta si mobilitarono contro l'*establishment* universitario (e non) erano nati nell'immediato periodo postbellico, il momento più buio nella storia del Giappone cui seguirono eventi che hanno segnato la società nel profondo: la forzata democratizzazione del Paese per mano dell'Occupazione (periodo in sé traumatico dopo i bombardamenti atomici), la Purga Rossa (inversione di rotta delle forze americane) e, più recentemente, le proteste Anpo che diedero voce all'insicurezza e diffidenza nei confronti del governo e tutte le questioni sociali che stavano sobbollendo (ambiente, femminismo, pacifismo). Il pretesto per la ribellione giovanile fu offerto dai diversi problemi del sistema universitario giapponese ma il raggio d'azione degli effetti di questi eventi fu talmente ampio che sarebbe ostinazione non considerare altre cause, oltre quella politica; i profondi cambiamenti in atto sin dalla nascita di questi giovani determinarono una dimensione psicologica *sui generis* e fu proprio questa a rendere il 1968 giapponese unico in un contesto di agitazione globale.<sup>64</sup>

Il motivo per cui la politica non può essere considerata il solo movente di questa ribellione è abbastanza evidente: dopo il fallimento del fronte anti-Anpo e la caduta politica della sinistra, tanti giovani voltarono le spalle alla politica o al processo democratico.<sup>65</sup> Inoltre il movimento studentesco (Zengakuren) uscì frammentato e indebolito dalle proteste spesso violente in cui era stato coinvolto,<sup>66</sup> per non considerare lo stigma sociale che aveva attirato su di sé.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> OGUMA Eiji, "Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil", trad. di Nick Kapur con Samuel Malissa e Stephen Poland, *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, 13, 1, 2015, p. 1.

<sup>64</sup> Si consideri che il Sessantotto fu un fenomeno socio-politico che interessò diverse nazioni contemporaneamente – Stati Uniti, Francia, Italia, Inghilterra, Cina, Europa dell'Est e, appunto, lo stesso Giappone. Le macro preoccupazioni del movimento furono la lotta anti-autoritaria in nome della democrazia, maggiore uguaglianza tra le parti sociali e la facoltà di auto determinazione. Tuttavia, poiché ogni paese ha assistito a una forma diversa dello sviluppo di questo fenomeno, sarebbe improprio generalizzare eccessivamente sulle questioni toccate dalle proteste. Vedi Enciclopedia Treccani al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/sessantotto>.

<sup>65</sup> In un'indagine del 1969 condotta dalla Sōhyō pare che il 40% dei suoi membri sopra i 40 anni restarono affiliati al Partito Socialista anche dopo le proteste Anpo mentre per quanto riguarda i membri sotto i 40 anni di età la situazione era molto diversa: la metà di questi aveva perso interesse per la politica, l'altra metà non aveva fiducia nel processo elettorale quindi preferiva l'azione diretta. Vedi OGUMA, "Japan's 1968...", cit., p. 6.

<sup>66</sup> Per le fazioni nello specifico vedi Stuart J. DOWSEY (a cura di), *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970, p. 100.

<sup>67</sup> I membri calarono drasticamente dopo gli eventi del 1960 poiché le grandi corporazioni iniziarono a rifiutare coloro che furono stati studenti attivisti. Questo a causa della ferocia delle azioni reclamate dallo Zengakuren. Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., pp. 69-70.

Invero, per molti dei partecipanti, il movimento giovanile dei fine anni sessanta fu più personale che ideologico: in una società contraddittoria e votata al consumismo, com'era quella giapponese, la controcultura si esplicava nella ricerca di una propria identità che non fosse devota alla crescita economica né all'imperialismo militare né che rispondesse al gruppo (qualunque esso fosse). La fine degli anni sessanta fu un periodo di intenso esistenzialismo, i giovani cercavano di identificare una realtà in cui prendere posto in qualità di individui, poiché quella attuale non era sentita come una soluzione fattibile. Nel movimento studentesco non è possibile riconoscere univocamente una posizione conservatrice o progressista, il senso era rifiutare la società in tutte le sue forme. "All we want is the battle itself."<sup>68</sup> E soprattutto affermare la propria individualità attraverso l'azione,<sup>69</sup> un'azione che poteva essere solo l'occupazione fisica dell'università, il luogo che avrebbe dovuto supportare i giovani nel loro ingresso nella società e che, al contrario, li stava soffocando, imponendogli un piano di inseguimento del profitto sovrinteso dal governo stesso.

Concretamente, le proteste del 1968-69 partirono da quella che, inizialmente, sembrò una piccola disputa limitata al Dipartimento di Medicina dell'Università di Tokyo.<sup>70</sup> È importante tenere a mente che ogni campus universitario giapponese, in questi anni, stava sperimentando tensioni legate a problemi interni specifici. Indicativamente, si trattava per lo più di amministrazione universitaria e del ruolo che gli studenti reclamavano, rispetto al peso che effettivamente gli veniva concesso. Con l'Occupazione, gli americani escogitarono un piano per plasmare il Giappone a immagine di un paese democratico e questo significò anche riformare il sistema educativo e permettere, ad esempio, al corpo studentesco di riunirsi in associazioni autonome (*jichikai* 自治会) che rappresentassero il volere degli studenti davanti alla presidenza. Una volta terminata l'Occupazione, il governo giapponese tornò in pieno controllo degli affari interni: il Ministero dell'Educazione tornò a esercitare il controllo ultimo sulle questioni universitarie e Ikeda più volte cercò di avviare riforme stringenti a discapito dei diritti degli studenti.<sup>71</sup> Tuttavia, ormai l'università aveva subito importanti cambiamenti – ad esempio, non era più un luogo di sapere elitario: la crescita del benessere economico (incentivata dal governo dello stesso Ikeda) aveva aperto le porte dell'educazione superiore a un numero di persone incomparabilmente più alto rispetto ai livelli del periodo prebellico. Questo si tradusse, in un senso, nella spietata competizione che tutt'oggi ancora rappresenta il sistema educativo giapponese, così come in una nuova interpretazione del sapere in qualità di

---

<sup>68</sup> OGUMA, "Japan's 1968...", cit., p.12.

<sup>69</sup> "It was a struggle for personal selfhood [...]" Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 70.

<sup>70</sup> DOWSEY, *Zengakuren...*, cit., p. 136.

<sup>71</sup> DOWSEY, *Zengakuren...*, cit., p. 103.

semplice merce di scambio.<sup>72</sup> Un altro importante cambiamento che aveva trasformato l'università riguardava la coscienza politica dei suoi iscritti: ai giovani studenti che avevano preso parte alle proteste Anpo stava stretta la volontà del governo di porsi a capo del sistema universitario, poiché non era un atteggiamento visto in coerenza con i principi democratici del nuovo Giappone.<sup>73</sup>

L'associazione che ha gestito le occupazioni dei campus universitari che hanno preso vita, a livello nazionale, nel 1968-69 fu lo Zenkyōtō 全共闘,<sup>74</sup> una federazione da non confondere con lo Zengakuren (nonostante “the two Zen-words have somewhat become superimposed over each other in the branding of the era”<sup>75</sup>): lo Zenkyōtō, in sé, era costituito per la maggioranza da studenti *non-pori* ノンポリ, ossia privi di affiliazione politica e interessati esclusivamente della condizione del sistema universitario. Nel tempo, questa organizzazione *non-sekuto* ノンセクト finì per affiliarsi alle varie fazioni politiche dello Zengakuren, interessate a promuovere ognuna la propria causa “in order to use the campus dispute as the basis of altering the structure of Japanese society and bringing about a revolution.”<sup>76</sup> In altre parole, se inizialmente i volantini diffusi dallo Zenkyōtō s'incentrarono su concrete questioni interne ai singoli campus, nel tempo i toni si fecero sempre più politici e gli scontri sempre più fisici e violenti – non solo tra studenti e polizia bensì, spesso, all'interno delle barricate, tra i membri di fazioni diverse (riconoscibili dai colori degli elmetti). In sostanza, come suddetto, dalla questione universitaria si generò un clima di confusione che, in ultimo, finì per esulare dalle questioni strettamente universitarie e acquisì un carattere di vera e propria ribellione giovanile, sia politica sia personale. Anzi, alla lunga gli studenti e i giovani in rivolta furono genitori di una propria sottocultura: dotati di elmetti, divise, colori e *kanji* che distinguevano le singole fazioni e rispettive barricate, secondo alcuni studiosi, questo equipaggiamento è assimilabile ai *kata* teatrali ed è dunque possibile intravedere una sfumatura di drammaticità negli eventi del 1968-69.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Era opinione di tutte le fazioni delle proteste, radicali e non, che l'università fosse ormai considerata strumento del capitalismo da parte del governo; nessun compromesso poteva essere raggiunto a meno che non si rifiutasse la svalutazione dell'educazione. Vedi DOWSEY, *Zengakuren...*, cit., p. 143.

<sup>73</sup> Come nel caso di Kishi quando fu costretto alle dimissioni, la preoccupazione della sinistra (già dalla fine dell'Occupazione) era un ritorno ai metodi poco democratici e assertivi cari alla destra conservatrice. Vedi KAPUR, *Japan at...*, cit., p. 25.

<sup>74</sup> Nome abbreviato di *Zengaku kyōtō kaigi* 全学共闘会議. Vedi link <https://kotobank.jp/word/全共闘-154591>.

<sup>75</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 75.

<sup>76</sup> DOWSEY, *Zengakuren...*, cit., p. 100.

<sup>77</sup> Si veda la riflessione di Barthes sulle fazioni dello Zengakuren e la semiotica della loro attrezzatura (in Roland BARTHES, *Empire of Signs*, trad. di Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1982, pp. 103-106.). Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 76.

### 1.2.3 Le tensioni globali dei primi anni settanta

La crescita del prodotto interno lordo giapponese che procedeva a ritmi sbalorditivi dall'attuazione del piano "Income Doubling" e altre misure governative, nei primi anni settanta, subì una battuta d'arresto in seguito a una serie di eventi sulla scena internazionale che confermarono le riserve di quanti, nel dopoguerra, si opposero, senza successo, a un'economia interdipendente e aperta al contesto globale. Si tratta dei cosiddetti "Nixon shocks" e della crisi del petrolio, entrambe situazioni non originatesi in Giappone ma che, non di meno, sortirono effetti anche sull'economia nipponica.<sup>78</sup>

Nel 1971 il Presidente americano Richard Nixon fece due annunci destabilizzanti per il governo giapponese: il primo, che si sarebbe recato in visita ufficiale in Cina; il secondo, che avrebbe sganciato il dollaro americano dal valore dell'oro. Il Giappone uscì imbarazzato nel primo caso e ammonito nel secondo. La visita del presidente americano in Cina comunista fu uno schiaffo per un Paese, come il Giappone, che si era completamente dedicato nella costruzione di un sistema interamente voltato all'Occidente capitalista nonostante la vicinanza (in termini fisici e storici) con la Cina; a questo, si aggiunge l'ulteriore imbarazzo del governo presso l'opinione pubblica giapponese, considerando la rilevanza (su più fronti come si è visto) delle proteste sia politiche sia civiche nate proprio a causa del disaccordo interno su questioni internazionali. In poche parole, visitando un paese comunista come la Cina senza alcun preavviso, fu come se gli Stati Uniti si beffassero dell'impegno e delle avversità pagati dal governo giapponese nel corso dei venti anni in cui si mostrò accondiscendente alle richieste statunitensi, pur consapevole del danno alla propria immagine agli occhi del popolo giapponese. Per quanto riguarda la questione economica, questa fu il danno aggiunto alla beffa. Abbandonando il cosiddetto *gold standard*, il valore del dollaro iniziò a fluttuare rispetto alle altre valute; nel caso dello yen giapponese, l'effetto conseguente fu un sensibile aumento del suo valore (poiché andò a riflettere il valore dell'economia giapponese che era divenuta terza nel mondo, quindi molto potente). Questo risultò in una grave crisi delle esportazioni, la maggior fonte di ricchezza per i giapponesi. In quale senso questa mossa economica rappresentò un ammonimento per il Giappone? Il modello economico giapponese, per cui si optò già a fine anni cinquanta dal governo LDP, prevedeva l'importazione di materie prime (di cui il Giappone lamentava una grossa carenza) e l'esportazione di prodotti finiti di buona qualità e prezzo competitivo. Già nel 1965, il Giappone esportava molto più di quanto importasse dagli USA e questo creò nel tempo molte tensioni tra i due Paesi. L'uscita del dollaro dal *gold standard* e altri provvedimenti presi in sede americana contro i prodotti

---

<sup>78</sup> La crescita del prodotto interno lordo nel 1974 diminuì del 1.4%. Vedi GORDON, *A Modern History...*, cit., p. 287.

giapponesi furono la soluzione statunitense per affermare la propria egemonia sul Giappone, a prescindere dal valore della sua economia.<sup>79</sup>

In secondo luogo consideriamo il cosiddetto “oil shock” nato in conseguenza alla crisi nel Medio Oriente scoppiata nel 1973. In quell’occasione, tutti i paesi a sostegno di Israele vennero tagliati fuori dal supplemento di petrolio arabo e, tra questi, fu incluso anche il Giappone – che, ovviamente, dipendeva enormemente da questa importazione. Invero, le conseguenze furono ingenti: il governo giapponese avviò un piano per ridurre la dipendenza del Paese dalle risorse straniere e, allo stesso tempo, volto a creare fonti energetiche alternative (nucleare soprattutto). Inoltre, fu creato uno slogan di preservazione della poca energia disponibile che ai più suonò dolorosamente simile alla ristrettezza delle risorse in tempi bellici (memoria ancora fresca per il popolo giapponese, nonostante la ricchezza accumulata dalla fine del conflitto). Il risultato di questi provvedimenti fu un crollo delle importazioni di petrolio (dal 85% del 1970 al 73% del 1980) e, nell’ambito lavorativo, il ritorno in auge della militanza delle unioni; questo fu soprattutto nel settore pubblico mentre il settore privato si mantenne alla linea guida di moderazione già comprovata negli anni sessanta in piena crescita.<sup>80</sup>

#### **1.2.4 La società giapponese dei pieni anni settanta**

Nonostante qualche battuta d’arresto e le tensioni internazionali, il Giappone continuò a prosperare e crescere economicamente. Inoltre, tra eccessi di fierezza al limite del nazionalismo e qualche tentativo di revisionismo storico, stava lentamente riallacciando i rapporti diplomatici con il resto del Sud-est asiatico, anche attraverso un forte aumento del budget destinato all’aiuto di questi stessi paesi.<sup>81</sup>

Nel corso di trenta anni il Giappone era riuscito a passare da un’economia capitalista pressoché inesistente, due bombardamenti atomici e una crisi identitaria imposta dalla resa incondizionata del 1945 a essere la terza economia globale, gioiello della società moderna industrializzata. La nuova ricchezza aprì le porte alla società del consumo di massa:<sup>82</sup> elettrodomestici, televisione, cinema e arte da tutto il mondo introdussero la cultura *mainstream* nel DNA giapponese. Tuttavia, se esiste il *mainstream* sussistono la sottocultura e la controcultura.<sup>83</sup> Nel caso giapponese, la controcultura e le sue forme (soprattutto artistiche) sono nate come reazione al mondo omogeneo, compatto e univoco che stava

---

<sup>79</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., pp. 291-298.

<sup>80</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., pp. 287-288.

<sup>81</sup> GORDON, *A Modern History...*, cit., pp. 296-297.

<sup>82</sup> MCCLAIN, *Japan: A Modern History*, cit. p. 591.

<sup>83</sup> “But mainstreams engender subcultures and countercultures.” Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 233.

diventando la società giapponese ma, in un altro senso, hanno anche rivelato tratti in comune; come in ogni rapporto di polarità, il *mainstream* non sarebbe tale senza controcultura e viceversa.

Nel caso della società nipponica sempre più conformista e capitalista, i giovani ribelli e i delinquenti assursero a rappresentanti della voce fuori dal coro e dunque, furono trattati come l'elemento di disturbo in una società altrimenti omogenea ed equa (i sostenitori del *nihonjiron* almeno la pensavano così).<sup>84</sup> Si parla di gang di motociclisti (poi battezzati *bōsōzoku* 暴走族 cioè la Tribù dei motociclisti violenti), i giovani della Tribù del Sole (i *taiyōzoku* 太陽族) e in generale figure di *yakuza* e gangster furono di grande voga; lo dimostra anche la nascita di un intero filone cinematografico incentrato su questi personaggi, nei pieni anni settanta.<sup>85</sup> Questa gioventù rivoltosa e violenta, dissoluta e ostile alla società *mainstream* non trovava il senso della ribellione nelle ideologie, piuttosto ricercava l'affermazione della propria individualità e soprattutto un'esposizione personale. Non a caso spesso, una volta cresciuti, questi ragazzi conducevano vite normali con un lavoro e una famiglia.<sup>86</sup>

Si può sostenere che la controcultura anni settanta sia figlia del Sessantotto: il movimento studentesco che in quell'occasione reagì contro il governo e la sua tendenza alla manipolazione del sistema universitario, nacque connotato da un certo rigore morale perché voleva respingere ogni aspetto della nuova società capitalista e benestante (respingendo il governo che l'aveva reso tale secondo precise istruzioni).<sup>87</sup> Man mano che il Giappone ascendeva verso l'apice economico e geopolitico mondiale, anche gli studenti e rivoltosi finirono per essere parte della società di consumo; in questo senso, sopra si è scritto che *mainstream* e controcultura sono le due facce della stessa medaglia, soprattutto in Giappone. Le rivolte cui si è assistito sono state una reazione alla corsa verso la modernizzazione e la massificazione della società, entrambi processi che non sono state in grado di fermare. Fu come se, nei pieni anni settanta, l'unica cosa rimasta da fare fosse mostrarsi contrari, diversi e unici, essere individui e non parte di un gruppo.

Il teatro *angura*, in questo senso, è sicuramente parte della risposta artistica di questi anni: volle esplorare nuovi spazi teatrali e nuove strutture drammatiche ma lo scopo non fu

---

<sup>84</sup> La teoria *nihonjinron* 日本人論 (culmina negli anni ottanta) ricorre a un mito di armonia e coerenza per leggere la società giapponese e questo si è esplicito anche nel rifiuto della suddivisione per classe: tutti i giapponesi nascono uguali e vivono nello stesso modo, come un'unica classe media. In realtà soprattutto dagli anni settanta il welfare LDP ha creato una crescente disparità sociale che contraddice chiaramente questa idea dei più fieri nazionalisti. Vedi ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 235.

<sup>85</sup> Maria Roberta NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, p. 221.

<sup>86</sup> "It was natural that the anarchic counterculture and experimental arts reacted against this homogenised world. And yet, in a way it too became a familiar 'mainstream' fashion of sorts." ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 234.

<sup>87</sup> OGUMA, "Japan's 1968...", cit., pp. 11-21.

semplicemente respingere l'*establishment*, bensì creare un percorso inedito che rispondesse a un'identità autonoma. L'*angura* si prefisse l'obiettivo che sarebbe dovuto essere quello del governo: il Giappone non avrebbe mai dovuto scegliere tra Occidente (Stati Uniti) e blocco comunista o tra Stati Uniti e Sud-est asiatico, avrebbe dovuto creare da sé una via da prendere e affermare la propria identità naturalmente.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> ANDREWS, *Dissenting...*, cit., p. 245.

## 2.

### IL CONTESTO TEATRALE

Una volta definito il quadro storico e sociale degli eventi che hanno determinato gli anni sessanta e settanta in Giappone, è fondamentale dedicare altrettanta attenzione al panorama teatrale degli stessi anni. Questo capitolo inizia con un breve *excursus* sul teatro *shingeki* 新劇, che negli anni sessanta veniva percepito ormai come l'*establishment* contro cui si sentì il bisogno di rivoltarsi; così facendo, saranno più chiare le circostanze che hanno condotto alla nascita del teatro *angura* アンガラ, di cui verranno esposte la filosofia e le caratteristiche drammatiche che la riflettono – in particolare, la connessione ai movimenti di ribellione analizzati nel capitolo precedente. Lo scopo del presente capitolo è porre la base (e il confronto) per l'introduzione e analisi della figura di Terayama Shūji che avranno luogo nel terzo capitolo.

#### 2.1 Lo *shingeki*

Letteralmente “nuovo teatro”, lo *shingeki* nacque nei primi anni del secolo scorso come diretta derivazione dell'influenza europea, in particolare di autori quali Ibsen e Chekhov, sul teatro tradizionale giapponese. Comprensibilmente, si tratta di un teatro completamente nuovo e di rottura, tuttavia, lo *shingeki* può essere considerato solo un secondo tentativo di emancipazione dell'arte drammatica dal preesistente standard. Invero, a fine Ottocento il clima teatrale nipponico era già stato rivoluzionato con lo *shinpageki* 新派劇, una drammaturgia nata sotto la spinta democratica dell'epoca Taishō che fu espressa tramite la voce dei teatri di propaganda (*sōshi shibai* 壮士芝居) e studenteschi (*shosei shibai* 書生芝居). Lo *shinpageki* fu, quindi, il prototipo del teatro giapponese d'ispirazione occidentale: pur presentando alcune novità (il fermento politico, la ribellione contro il kabuki, la dimensione popolare), restò ancora legato tanto al sistema commerciale quanto all'estetica del kabuki; in altre parole, offrì più che altro adattamenti, *input* si potrebbero definire, dall'Occidente.<sup>1</sup> Le opere drammatiche europee, infatti, avevano appena iniziato a circolare in Giappone, eppure la loro influenza si affermava in modo graduale e ineluttabile sul teatro nipponico. Troupe come quella di Kawakami Otojirō 川上音二郎 (fondata nel 1891) iniziarono a erodere la

---

<sup>1</sup> “[...] va via via innestando su basi autoctone soluzioni realistiche apprese dall'Occidente, senza intaccare o rivoluzionare schemi”. Vedi Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese: dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2016, p. 188.

solida base di autorevolezza del kabuki, assorbendo le novità europee e creando un teatro decisamente ibrido e attraente; una novità che voleva scuotere il teatro giapponese, attivandone un processo di svecchiamento e rivoluzione.<sup>2</sup> In questo senso, lo *shinpageki* precorse lo *shingeki* ma ne fu comunque superato nel lungo termine.

Se, infatti, lo *shinpageki* fu un teatro di nuova scuola (letteralmente), lo *shingeki* è stato il vero punto di stacco; dove il primo propose un'estensione del teatro tradizionale o, per meglio dire, una rivisitazione in chiave europea con soluzioni più realistiche rispetto allo standard in uso, il secondo fu un ripudio ufficiale del teatro giapponese.<sup>3</sup> Lo *shingeki* nacque dalla traduzione e messa in scena di opere letterarie occidentali, finché non evolse in una letteratura drammatica autoctona, comparabile a quella Occidentale. Due nomi furono fondamentali per l'affermazione del "nuovo teatro": Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 e Osanai Kaoru 小山内薫. Il primo fondò nel 1906 il Bungei kyōkai 文芸協会 (Associazione letteraria) mentre il secondo fondò nel 1909 il Jiyū Gekijō 自由劇場 (Teatro libero). Mentre Tsubouchi sostenne un'acquisizione graduale dei precetti drammaturgici occidentali, al fine di garantire una transizione naturale dal kabuki al nuovo teatro realista, Osanai propugnò la rottura totale con il kabuki e l'avvio di un'esperienza teatrale completamente nuova.

Nella varietà di intenti e tecniche espressive, dagli anni venti si aggiunse un nuovo elemento che avrebbe molto influito sull'aspetto dello *shingeki*: si tratta dei gruppi teatrali di sinistra, il cui obiettivo era rendere il teatro uno strumento di critica politica e sociale.<sup>4</sup> Se si pensa alle origini dello *shinpageki*, in qualità di teatro di contestazione e propaganda politica nei primi anni dell'epoca Meiji, nonché considerando lo *shingeki* come figlio dello *shinpageki*, queste truppe posso essere considerate un'evoluzione naturale del teatro moderno giapponese.<sup>5</sup> Spesso funsero da punto di contatto tra il mondo dello spettacolo e i lavoratori iscritti alle unioni e, su una nota più generale, queste compagnie sono state fondamentali per

---

<sup>2</sup> Tra le tante questioni implicate nel concetto europeo di realismo, ad esempio, fu emblematica e fece molto discutere la questione delle attrici, in sostituzione degli *onnagata* del kabuki. Kawamaki Sadayakko 川上貞奴, la prima grande attrice di teatro giapponese, debuttò proprio presso la compagnia del marito, Kawakami Otojirō, e la sua figura esercitò un'influenza notevole nell'arena nipponica (si pensi al Takarazuka Revue). Si faccia riferimento a KANO Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theatre, Gender and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001.

<sup>3</sup> David G. GOODMAN, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, New York, M.E. Sharpe, 1988, pp. 3-5.

<sup>4</sup> Faubion BOWERS, *Japanese Theatre*, Tokyo, Rutland, 1974, p. 428.

<sup>5</sup> Durante l'epoca Meiji si iniziò a prestare attenzione al concetto di spazio pubblico/nazionale e il teatro venne investito dallo Stato di un nuovo compito, creare e guidare la consapevolezza pubblica "democratica". La dimensione socio-politica quindi è una delle caratteristiche intrinseche del nuovo teatro moderno giapponese. Vedi Peter ECKERSALL, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden, Brill, 2006, p. 4.

comprendere l'impatto del comunismo in Giappone: non fu una semplice ideologia, "fu il prerequisito della modernità intellettuale giapponese."<sup>6</sup>

Durante la guerra e negli anni immediatamente precedenti, il teatro *shingeki* fu silenziato e i suoi autori censurati, con l'accusa di diffondere il comunismo e non contribuire allo sforzo bellico nazionale.<sup>7</sup> Di contrasto, agli occhi delle forze d'Occupazione americane, questo fu motivo sufficiente per dare via libera alla costruzione di una nuova tradizione teatrale in Giappone, e favorire lo *shingeki*, così lontano dai drammi tradizionali kabuki e nō che evocavano ricordi dell'arroganza nazionalista responsabile della sconfitta bellica.<sup>8</sup> La validazione ricevuta dalle forze d'Occupazione avviò un processo di trasformazione dello *shingeki*:

Thanks to television and the cinema, actors eat reasonably well; the fact that they are moderately radical does not particularly endanger them in comfortable, prosperous post-war Japan. [...] Shingeki has thus come to maintain its own "market value"; it insures itself of its proper place in the social order; and, at the same time, it has become harmless and has totally lost its antithetic power.<sup>9</sup>

Nel tempo, le compagnie *shingeki* si affidarono alle risorse di grandi società di produzione come la Shōchiku e la Tōhō:<sup>10</sup> la natura antitetica del teatro moderno andò via via perdendosi a causa di una fruizione sempre più di massa e improntata sull'intrattenimento – inevitabile conseguenza della collisione con il *business* cinematografico. Lo *shingeki*, sia teatro sia cinema, proseguì la sua ascesa nel mondo dell'intrattenimento (produzione della cultura), fino agli anni sessanta, ossia, quando si scontrò con la realtà ribelle di quegli anni. A quel punto, il sistema organizzativo dello *shingeki* si era cristallizzato su specifiche condizioni estetiche e una visione della realtà che non poteva più dirsi soddisfacente per l'unanimità artistica: il realismo socialista inaugurato da Kubo Sakae 久保栄<sup>11</sup> strideva con la coscienza di una sinistra sempre più disillusa e divisa che, negli anni sessanta, sarebbe andata incontro a una

---

<sup>6</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 9.

<sup>7</sup> Sandra BUCKLEY (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 522.

<sup>8</sup> "[...] by the Second World War and today (*shingeki*) has come to occupy not only the major position in Japanese drama but also a highly acceptable place in Japanese society." TSUNO Kaitarō, "Biwa and Beatles: an Invitation to Modern Japanese Theatre", *Concerned Theatre Japan*, Special Introductory Issue, 1969, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Si consideri che, sin dal principio, il cinema giapponese si ispirò e trasse numerosi dei suoi elementi dall'ambito teatrale (prima kabuki, poi *shinpageki* e *shingeki*). Il rapporto tra teatro e cinema fu così simbiotico che, ad esempio, lo stesso Osanai Kaoru si prestò alla Shōchiku con la sua scuola di recitazione. Dunque, sarebbe stata solo questione di tempo prima che le compagnie teatrali *shingeki* si affidassero alla gestione e alle risorse delle grandi case di produzione suddette. Vedi Maria Roberta NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, p. 33.

<sup>11</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 8.

sfida immane. In altre parole, la realtà storica, politica e sociale costrinse la sensibilità artistica teatrale a evolversi per trovare un sostituto all'ortodossia marxista che tingeva la tradizione dello *shingeki*.<sup>12</sup>

## 2.2 Il movimento post-*shingeki*

Il 1960 è stato un anno cruciale in molti sensi. Le proteste Anpo hanno concretizzato lo sforzo di tutto lo spettro della sinistra politica giapponese contro la volontà dei conservatori di legare il destino del Giappone a doppio filo con gli affari esteri degli Stati Uniti d'America. Quando il movimento andò incontro al fallimento, nel giugno 1960, i fragili equilibri del fronte interno si ruppero in modo irreparabile. Evidentemente, non esisteva un compromesso che unisse le diverse realtà e visioni politiche della sinistra e lo stesso sarebbe valso da lì in poi per il teatro.<sup>13</sup>

A commitment to realism; the principle that theatre must be based on a text, which both actor and director cooperate to correctly interpret on the stage; a deep conviction that theatre “educates” the audience, which takes therefore the passive attitude of a pupil towards his master; and the use of a conventional proscenium stage.<sup>14</sup>

Questi sono i precetti dello *shingeki* consolidati dopo la Seconda Guerra Mondiale: i direttori teatrali che dagli anni sessanta rifiutarono l'*establishment*, lo fecero elaborando nuove espressività, più o meno lontane da queste linee guida. Il teatro moderno venne a essere visto come un'arte troppo di comodo, molto chiusa nel suo circolo di produzione e fruizione, troppo occidentale e avulsa dalla società giapponese e, soprattutto, dagli avvenimenti politici che ne stavano determinando le sorti. I giovani artisti degli anni sessanta avrebbero creato un movimento di espressioni artistiche differenti tra loro ma tutte volte a interpretare al meglio la realtà circostante, raccogliendo la sfida che lo *shingeki* non avrebbe mai potuto portare a termine.

[...] l'idolo da abbattere, o ignorare, è uno *shingeki* che tende a isterilirsi in esercizi accademici, soccorso solo da nuove acquisizioni o svolte che rimbalzano dal mondo teatrale occidentale, che tardano però a venire o che si diradano, mentre il pubblico

---

<sup>12</sup> “Shingeki has become an historical entity. It has its own memories and its own restrictive power implicit in those memories. It has, in other words, come to be a *tradition of the new*. [...] We do not see modern European drama as some golden fruit as yet out of reach. We are already tasting the rotten.” Da TSUNO, “Biwa and Beatles...”, cit., p. 12.

<sup>13</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 10.

<sup>14</sup> Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden, Brill, 1990, p. 259.

cercherebbe qualcosa che nasca e parli del proprio paese, del proprio suolo, della nuova realtà dell'arcipelago.<sup>15</sup>

Tsuno propugnava una revisione della sensibilità drammatica contemporanea tale che “*shingeki* must be alienated and not that *shingeki* maintains the power to alienate nature and history”; invitò gli artisti della prima ondata *angura* (per meglio dire, quella che Senda Akihiko avrebbe definito tale<sup>16</sup>) a rifiutare la filosofia marxista del teatro moderno e trovarne una più personale, più sentita adatta alla lettura di quei tempi turbolenti.<sup>17</sup>

Ci sono diversi termini impiegati per riferirsi alla sperimentazione teatrale cui s'inneghiava negli anni sessanta. *Angura* (abbreviazione dell'inglese *underground*) è il termine che si preferisce per sottolineare la realtà di trasgressione e turbolenza iniettate nelle produzioni degli autori suddetti;<sup>18</sup> è usato anche il generico *shōgekijō undō* 小劇場運動, ossia “movimento dei piccoli teatri,” e ancora un'altra denominazione, condivisa da più studiosi (Goodman 1988), è “movimento post-*shingeki*”. Si propende per questa etichetta quando queste esperienze alternative si considerano alla luce del distacco che operarono rispetto l'*establishment* teatrale, rappresentato dallo *shingeki*; in questo senso, l'ultima espressione è, invero, la più collettiva e rappresentativa dei singoli autori e delle rispettive espressioni artistiche poiché la loro diversità espressiva non escluse (anzi, nacque da) un condiviso sentimento anti-*shingeki* – inteso come anti-*establishment*.<sup>19</sup>

### 2.2.1 Il concetto di *shutaisei* 主体性

Goodman sostiene che l'obiettivo finale della corrente *angura* fu sfidare e sostituire non solo la forma estetica dello *shingeki*, bensì la dottrina da cui nacque.<sup>20</sup> Come si è visto sopra, il teatro moderno rappresentò l'ennesimo caso di influenza occidentale in Giappone; dalla loro parte, gli artisti *angura* ebbero a cuore la ricerca ed espressione di un'arte da cui trapelasse la realtà giapponese autentica, all'epoca in grande tumulto.

---

<sup>15</sup> Bonaventura RUPERTI “Il teatro in Giappone dalla modernità alla contemporaneità”, in Bonaventura Rupert (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, p. 39.

<sup>16</sup> Include principalmente Kara Jurō 唐十郎, Suzuki Tadashi 鈴木忠志, Satō Makoto 佐藤信, Terayama Shūji 寺山修司, Ōta Shōgo 太田省吾, Shimizu Kunio 清水邦夫 e Ninagawa Yukio 蜷川幸雄. SENDA Akihiko, *The voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trad. di J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 4.

<sup>17</sup> TSUNO, “Biwa and Beatles...”, cit., p. 12.

<sup>18</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. xiv.

<sup>19</sup> Joshua S. MOSTOW (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 276.

<sup>20</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 18.

Demonstrations were organized as dramatic performances staged for an avid, if somewhat anxious audience [...]. [...] a theatre of collective disorder symbolically designed to combat the hegemony of the Japanese state comes into play.<sup>21</sup>

Ecco perché, prima di introdurre le novità proprie del teatro *angura*, è bene presentare il concetto di *shutaisei* (soggettività). Fu un elemento tanto nuovo, quanto fondamentale nel corso delle proteste degli anni sessanta e lo stesso valse per il teatro che sarebbe divenuto espressione della nuova coscienza sociale, nata in seno agli eventi storici analizzati in precedenza. Approfondire questo principio offre la prova del rapporto speculare tra storia e teatro.<sup>22</sup>

Sia in occasione delle proteste Anpo nel 1960, sia successivamente, negli ultimi anni del decennio, in occasione delle occupazioni universitarie, la sinistra politica e civile non perseguirono una retorica univoca e coesa nella contestazione delle politiche conservatrici dei governi LDP; ogni attore comparso sulla scena delle manifestazioni fu guidato da uno scopo particolare. Soprattutto nel caso nel movimento Anpo (nonostante il movimento studentesco abbia fatto eco anni dopo), si trattò di forze frammentate e faziose, in ultimo confuse e rimaste vittime delle tante voci al loro interno. Come sostenne Koschmann, la pluralità di obiettivi particolari e coscienze (quello che si può definire, appunto, *shutaisei*) nella sinistra giapponese fu la causa della mancata rivoluzione socialista auspicata nel 1960.<sup>23</sup> La formazione e proiezione di soggettività radicali in seno a proteste di carattere politico, processo originatosi sin dagli eventi di quell'anno, maturò in tempo per le proteste studentesche del 1968-69. Invero, già nel 1960, il leader del movimento studentesco Kitakōji Satoshi 北小路敏 aveva sostenuto che:

Both as youth and as nascent intelligentsia we are strongly inclined to search for ways to connect personal ways of life with social modes of existence. It is therefore extremely important to recognise the student movement as a *process of the formulation of selfhood* which might solve this universal problem of intelligentsia, while *at the same time as it exists as a political movement*.<sup>24</sup>

Come si è già considerato, in occasione delle proteste concernenti la questione universitaria, il dissenso che era nato per questioni strettamente politiche e amministrative, nel corso del tempo diventò espressione di frustrazione personale, crisi identitaria e smarrimento, dovuti ai

---

<sup>21</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 34.

<sup>22</sup> Masao Miyoshi nota che nessuna traduzione inglese per *shutaisei* può considerarsi definitiva (né “indipendenza”, né “soggetto”, né “identità”) e interpreta questa difficoltà come la testimonianza della natura intrinsecamente nipponica del concetto di *shutaisei*. MIYOSHI, Masao, “Who Decides, and Who Speaks?”, in Eric Cazdyn (a cura di), *Trespasses: Selected Writings*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 83-110.

<sup>23</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 16.

<sup>24</sup> Il corsivo è mio per enfasi. ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 18.

considerevoli cambiamenti che la società giapponese stava subendo.<sup>25</sup> Il senso delle proteste e occupazioni dei campus universitari tramutò nella contestazione dell'intero sistema, di un'intera società di massa che consuma l'individuo per integrarlo e alienarlo in un contesto di gruppo. Partecipare alle proteste arrivò a significare affermare se stessi, “*to be is to act.*”<sup>26</sup> Emblematica, dunque, l'affermazione di Barthes: “The violence of the Zengakuren does not precede its own regulation, but is born simultaneously with it: it is immediately a sign: expressing nothing [...]”<sup>27</sup> poiché coglie l'immediatezza della fisicità delle proteste che viene raccolta dal teatro *angura*.

In altre parole, un individuo radicale esiste soprattutto nella dimensione performativa, marcia nelle strade cittadine, occupa le università o si scontra con la polizia. Viceversa, le *performance* del teatro *angura* riflettono questa dimensione teatrale della vita politica e svelano una soggettività radicale.<sup>28</sup>

[...] We are attempting to reaffirm our tradition, even when we find it distasteful, in order to deal directly and critically with it. Our hope is that by harnessing the energy of the Japanese popular imagination we can at once transcend the enervating clichés of modern drama and revolutionize what it means to be Japanese.<sup>29</sup>

Come Goodman riflette, a questo teatro – nato in reazione allo *shingeki* realistico, freddo e razionale – premeva tornare alle radici folkloristiche giapponesi: riprendere quell'irrazionalità cara al kabuki, accettare le forme aberranti della cultura nipponica che dagli anni del nazionalismo militarista si era cercato di ignorare e nascondere – da qui l'espressione coniata da Goodman “the return of the gods”, il movimento post-*shingeki* volle riportare sulla scena (in senso lato) le presenze divine e demoniache care alla cultura nipponica.<sup>30</sup> Le proteste degli anni sessanta diedero voce a quel senso di crisi e frustrazione, immobilismo e passività che i giapponesi stavano accumulando sin dall'Occupazione e che il fallimento del fronte Anpo aveva solo esacerbato. Il movimento post-*shingeki* e il suo rifiuto delle forme rigide del teatro

---

<sup>25</sup> Oguma Eiji ad esempio testimonia che nel 1968 un'inchiesta ha indagato sui motivi degli studenti coinvolti nelle proteste e occupazioni dei campus dell'Università di Tokyo; il 41.7% ha risposto che il movente era “asserire il sé”, seguito dalla “trasformazione dell'io” e solo dopo si riscontrano motivazioni quali lo “smantellamento del corrente sistema universitario” o “perseguire un'idea” o “rifiutare il sistema”. OGUMA Eiji, “Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, trad. di Nick Kapur con Samuel Malissa e Stephen Poland, *Asia Pacific Journal – Japan Focus*, 13, 1, 2015, p. 13.

<sup>26</sup> Il corsivo è mio per enfasi. Vedi ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 19.

<sup>27</sup> Roland BARTHES, *Empire of Signs*, trad. di Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1982, p. 103.

<sup>28</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 16.

<sup>30</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 15.

moderno d'impianto occidentale vollero esprimere quello stesso senso di ribellione e di rivalse giapponese (in un certo senso, personale).

Così come le proteste nacquero da un'identità in crisi, il teatro *angura* nasce dall'insofferenza nei confronti dello *shingeki*. In entrambi gli scenari, storico e teatrale, il cambiamento volle essere viscerale, molto fisico e soprattutto personale. Rappresentò un risveglio dal torpore in cui il Giappone era caduto e un modo per i giapponesi di gridare e affermare, *performare*, il proprio *shutaisei*.<sup>31</sup>

### 2.3 I precetti del teatro *angura*

In constructing our theatre we will destroy Theatre. We will create an entire world unrecognizable as a theatre, a world of lament and cachinnation, a world of foray and / response, a world of sexual freedom and political assassination, and a world where actors and acted upon stand belly to belly together.<sup>32</sup>

L'origine del teatro *angura* risiede nella critica e rifiuto del modernismo, così come viene espresso nel teatro di ispirazione occidentale (realismo, rigidità, concetto di "arte" come qualcosa di didattico, che educa la società, solo per suggerire alcuni punti). In questo senso, rappresenta "la distruzione del teatro" di cui parla Tsuno: contestare lo *shingeki* equivaleva a contestare il teatro in sé, tale era divenuta la sua egemonia.

Nel rigettare l'estetica modernista e realista, gli artisti *angura* proposero un ritorno alla sensibilità premoderna e "autenticamente" giapponese, ovvero previa invasione americana, in senso letterale e non. La svolta, in questo esperimento, fu rappresentata dall'influenza della cultura contemporanea (proteste, *shutaisei*) che comportò l'inserimento di questo teatro *underground* in un contesto radicale. Come già citato sopra, gli artisti *angura* non temettero la ripresa dell'intera cultura giapponese, inclusi punti dolenti come gli anni del nazionalismo e imperialismo o la responsabilità bellica: il teatro *angura* è più completo dal punto di vista culturale rispetto allo *shingeki* ma, o forse proprio per questo motivo, è anche molto più problematico.<sup>33</sup> Questo teatro e i suoi autori rappresentarono la possibilità di esorcizzare i fantasmi del passato nipponico e creare nuove vie da percorrere, pensate da giapponesi per i giapponesi (una novità, data la massiccia influenza americana che il governo nipponico aveva permesso con la firma della revisione Anpo). Di seguito si presentano i punti salienti della differenza tra teatro *shingeki* e *angura*.

---

<sup>31</sup> Performativo *agg.*: detto di enunciazioni che non descrivono un'azione né constatano un fatto, bensì coincidono con l'azione stessa. Vedi link <https://www.treccani.it/vocabolario/performativo/>.

<sup>32</sup> TSUNO, "Biwa and Beatles...", cit., p. 4.

<sup>33</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 57.

### *Teatro e pubblico*

Il primo punto di distacco rispetto allo *shingeki*, è la coscienza politica che determina e indirizza il teatro *angura*. Il nesso, analizzato fin qui, tra realtà politica e teatro viene riflesso in un rapporto tutto nuovo tra attori e pubblico. Lo *shingeki* fu, almeno inizialmente, un teatro politicamente consapevole, sono noti i rapporti con la sinistra e in particolare, la vicinanza con il partito comunista giapponese; tuttavia, negli anni sessanta si assistè al fallimento del comunismo, marxismo e socialismo in Giappone (avviato dalla crisi degli anni cinquanta con la *red purge* e concluso dal fallimento del fronte anti-Anpo), a confermare l'incapacità di queste visioni di carpire l'entità dei problemi in opera sulla società giapponese dell'epoca. Se non si può interpretare la società, è impossibile pretendere di educarla: per lo *shingeki*, il rapporto con il pubblico è una caratteristica fondamentale che giustifica ed è a sua volta giustificato dal realismo delle sue trame. Dall'altra parte, il teatro *angura* decise di perdere il carattere didattico dello *shingeki*, anche attraverso una revisione del rapporto tra chi agisce e chi osserva: chi va a teatro non dovrebbe aspettarsi una morale, bensì un invito a sviluppare sensibilità umana e sociale, dovrebbe sentirsi spinto a intervenire, a proiettare il proprio *shutaisei* nel mondo circostante. Ogni autore *angura* propose la propria modalità di approccio con lo spettatore; come si avrà modo di constatare nel prossimo capitolo, nel caso di Terayama, il teatro è un incontro durante il quale nessuno può dirsi solo spettatore o attore, bensì tutti i presenti sono in contatto senza barriere.<sup>34</sup>

### *Il testo drammatico*

Il rifiuto del realismo psicologico e la conseguente svalutazione del testo rispetto alla forma, fu una caratteristica centrale del teatro *angura*. Il critico Kan Takayuki nota giustamente:

The realism...that is the orthodoxy theory of the shingeki movement clearly has as its tacit premise a specific ideology of culture and art [...] that relates and commits one to the historical stage at which the transition from capitalism to socialism (the revolution) has arrived. As such, it is naturally antagonistic to all "avant-garde" tendencies [...].<sup>35</sup>

Come suddetto, date le circostanze degli anni sessanta, fu evidente che il realismo non avrebbe più potuto fungere da efficace chiave di lettura sociale. Dunque, gli artisti *angura* vollero proporre una struttura drammatica più fluida, meno rigida e logocentrica; di conseguenza, si finì per dare maggiore riconoscimento alla *performance* anziché al testo drammatico. Come si vedrà in dettaglio nel prossimo capitolo, Terayama non era interessato al teatro convergente con la letteratura, rifiutava la supremazia della parola (che considerava

---

<sup>34</sup> TERAYAMA Shūji, "Manifesto by Shūji Terayama.", *The Drama Review: TDR*, 19, 4, 1975, p. 84.

<sup>35</sup> Kan Takayuki in GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 8.

ancora diversa dalla letteratura) sulla performance; nella sua visione, il teatro doveva ritrovare la sua autonomia rispetto alla scrittura drammaturgica.<sup>36</sup>

#### *Teatro fluido e guidato dalla performance*

L'approccio polisemico del teatro *angura* alla performance e la decostruzione del rapporto attore-spettatore si tradussero nella relativizzazione dell'esperienza teatrale in sé.<sup>37</sup> Il pubblico veniva incoraggiato a prendere parte attiva nella *performance*, anche fino a raggiungere livelli inquietanti, come nel caso degli spettacoli di Terayama che si vedranno in seguito. Il significato dell'evento teatrale quindi non fu più gestito univocamente né dall'attore né dal direttore; i suoi contorni iniziarono a sfumare attraverso le diverse sensibilità del pubblico intersecate. Il teatro *angura* può dirsi un effetto del *shutaisei*: chi lo produce e chi vi assiste vi applica ugualmente il proprio filtro, la propria interpretazione. È un teatro soggettivo che mette in discussione la prevaricazione della parola sul fatto, “depict[s] and describe[s] the world of its own making.”<sup>38</sup>

#### *Piccoli teatri, grandi novità*

Il teatro *angura* si distaccò dallo *shingeki* sia come arte sia come organizzazione – si potrebbe dire che le due cose si influenzarono vicendevolmente. Si è già parlato del sistema di produzione estremamente rigido dello *shingeki*: il realismo era il solo indirizzo estetico contemplato e questo finì per costituire una grossa restrizione e limitazione per i giovani talenti; la loro unica possibilità fu intraprendere una carriera autonoma, fondando troupe spesso amatoriali ma libere di esprimersi a proprio piacimento. Queste piccole compagnie teatrali hanno rappresentato per i fondatori il solo modo di esprimersi senza compromessi artistici e/o politici. Spesso nacquero in un contesto universitario che, come si è ampiamente visto, negli anni sessanta fu molto attivo nell'espressione di dissenso verso le politiche governative; il fatto che il teatro *underground* abbia mosso i primi passi nelle stesse università che presero parte alle proteste degli anni sessanta è l'ennesima testimonianza del forte legame tra realtà storica e sensibilità artistica.<sup>39</sup> Il legame con l'ambito universitario è stato anche forzato, in un certo senso: come scrive Satō Makoto, i campus universitari erano spesso gli

---

<sup>36</sup> TERAYAMA, “Manifesto...”, cit., p. 86.

<sup>37</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 71.

<sup>38</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 73.

<sup>39</sup> Si annoverano tra queste compagnie: il Black Tent Theatre di Satō Makoto (membri dall'Università di Tokyo, Waseda e l'accademia per attori), il Waseda Little Theatre di Suzuki Tadashi e Betsuyaku Minoru, il Red Tent Theatre Jōkyō gekijō di Kara Jūrō dall'Università Meiji. Miryam SAS, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 10.

unici a rilasciare il permesso di esibirsi *in loco* alle truppe teatrali *underground*.<sup>40</sup>

L'espressione (menzionata sopra) *shōgekijō undō*, movimento dei piccoli teatri, vuole riferirsi a questo tipo di organizzazione rivoluzionaria e particolare del teatro *angura*; un tipo di *performance*, come quello descritto fin qui, giustifica e allo stesso tempo è giustificata dal tipo di spazio in cui gli fu permesso di prendere vita, piccolo e non tradizionale, ad esempio tendoni mobili ma anche caffetterie, cantine, sotto passaggi autostradali, templi buddisti e via dicendo.<sup>41</sup>

### *Lo spazio e il corpo*

Come si è appena visto, il teatro *angura* ha potuto sostenere una creatività ed espressività totalmente differente da quella *shingeki* anche grazie all'uso inventivo dello spazio.<sup>42</sup> Dalla rivoluzione dello spazio teatrale, si arriva all'ultima grande caratteristica della corrente *angura*, l'enfasi sulla fisicità degli attori e il rapporto del corpo umano con lo spazio circostante: artisti come Kara Jūrō e Suzuki Tadashi hanno costruito vere e proprie estetiche teatrali basandosi dalla rivalutazione del corpo dell'attore.<sup>43</sup> Tuttavia, l'espressione artistica contemporanea più notevolmente incentrata sul corpo è il *butō* 舞踏, la danza dell'oscurità, che peraltro condivide lo sfondo filosofico della corrente *angura*: accettare l'essere umano nella sua totalità, anche i tratti negativi o volgari.<sup>44</sup>

### **2.3.1 Shutaisei e spazio**

Se il corpo dell'attore rivela radicalità, la messa in scena è una metafora dello spazio sociale.<sup>45</sup> Il decennio degli anni sessanta è stato fin qui considerato per i suoi toni ribelli eppure, nella realtà dei fatti, è stato il momento in cui il governo centrale ha preso in mano le redini del Paese guidandolo verso un'ascesa economica a livello globale. La crescente

---

<sup>40</sup> Satō viene citato in ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 70.

<sup>41</sup> Si riferisce esplicitamente alle *performance* di artisti come Kara Jūrō, Satō Makoto e Betsuyaku Minoru. TSUNO Kaitarō, "Biwa and Beatles...", cit., p. 8.

<sup>42</sup> Volto a decostruire, alienare e dubitare della convenzionale divisione dello spazio creativo. ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., p. 40.

<sup>43</sup> Joshua S. MOSTOW (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 276.

<sup>44</sup> La danza *butō* fu concepita dal fondatore Hijikata Tatsumi 土方巽 come una rivoluzione della danza moderna che risultasse nell'anti-danza; come sottolinea Katja Centonze, per ottenere questo, Hijikata attuò una rilettura radicale del corpo umano, la *raison d'être* della danza. "Butō faces the project of composing perplexity itself as a [form of] position." Altri esponenti del *butō* notabili sono Ōno Kazuo 大野一雄 e Kasai Akira 笠井勲. In generale, l'avanguardia giapponese (sia il teatro *angura* sia la danza *butō*) è spiccatamente intenta a ripensare il corpo in scena e così giunge a nuove estetiche e configurazioni coreografiche e performative. Vedi Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, pp. 19-22.

<sup>45</sup> Come lo stesso Terayama afferma, il teatro è una metonimia della realtà storica. TERAYAMA, "Manifesto by...", cit., pp. 84-85.

prosperità economica, in generale l'andamento delle manovre economiche e politiche, è un elemento fondamentale per le dinamiche del teatro *angura* perché, al di fuori di esso, ha contribuito a creare un senso di coesione interno la società giapponese, come fosse un'unica grande classe media; in questi anni nacque in Giappone una società di massa, fondata sull'omogeneità e utile al ripristino dell'orgoglio nazionale (nonché, paradossalmente, anche alla perdita di interesse diretto nella politica da parte della popolazione giapponese).<sup>46</sup> Questo discorso di omogeneità e superiorità giapponese (il famigerato *nihonjinron*) deve essere inteso come il prodotto di una volontà egemonica che puntava all'esclusione delle differenze, più che a creare uno spazio veramente coeso. In un contesto del genere, le voci della corrente *angura* costituirono una piccola porzione di società che rappresenta, spesso esagerando, le sue differenze rispetto al *mainstream*; questi corpi si rifiutarono di cadere sotto la repressione egemonica della politica contemporanea, erano determinati dalla loro indipendenza rispetto a un corpo univoco e omogeneo nazionale. Il loro rifiuto dell'*establishment* è ciò che li ha condotti a creare nuovi spazi in cui inserire coerentemente il loro *shutaisei* radicale.<sup>47</sup>

The subject's relation to space and time is not passive. [...] It is our positioning within space, both as the point of perspectival access to space, and also as an object for others in space, that gives the subject a coherent identity and an ability to manipulate things, including its own body parts, in space. However, space does not become comprehensible to the subject by its being the space of movement; rather, it becomes space through movement, and as such, it acquires specific properties from the subject's constitutive functioning in it.<sup>48</sup>

La corrente *angura* dà voce a una nuova concezione del soggetto e di conseguenza crea un nuovo rapporto tra questo e lo spazio circostante. Il concetto di *shutaisei* è il prodotto dell'assioma secondo cui il soggetto cosciente e autoconsapevole è *performativo* ovvero nasce nel momento in cui si manifesta come pratica.<sup>49</sup> Il rifiuto della corrente esistenzialista e del ragionamento logocentrico (vedi paragrafo precedente) comportarono una nuova centralità del corpo umano, rappresentante della soggettività ed essenziale per l'approccio con il mondo circostante.

Il corpo è in grado di trasformare lo spazio in cui è inserito in virtù della *shutaisei* che

---

<sup>46</sup> Andrew GORDON (a cura di), *Postwar Japan as History*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 31.

<sup>47</sup> Tarō E.F. NETTLETON, "Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Arts in the 1960s" PhD disc., University of Rochester, 2010.

<sup>48</sup> Elizabeth GROSZ, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York, Routledge, 1995, p. 92.

<sup>49</sup> NETTLETON, "Throw Out the Books, Get Out in the Streets...", cit., p.10.

performa; in questo senso il corpo è la proiezione della radicalità del soggetto.<sup>50</sup> Come Eckersall scrive:

[...] the body in action, in demonstrations and other modes of political expression, and in the arts shared a common dynamic goal of selfhood revelation. To be in motion, or to be moved by events, and to have those events flow through the corporal space of performance was seen as a vigorous act of cultural awakening.<sup>51</sup>

### 2.3.2 La mobilità del teatro *angura*

Il discorso appena affrontato su soggetto radicale e spazio viene riflesso anche dal punto di vista organizzativo del teatro *angura*. Come suddetto, il teatro *underground* della prima fase nacque sotto forma di tante piccole compagnie teatrali amatoriali, spesso sviluppatesi nel contesto universitario. Ognuna ruotava intorno alla visione del direttore e tutti i membri concorrevano nella realizzazione di questa. Parlando di “movimento dei piccoli teatri,” il teatro *angura* può essere considerato come un mosaico di sensibilità, anguste e diverse tra loro, ma unite nello stesso obiettivo. Ricorrendo all’espressione “movimento” non si vuole far pensare a un’organizzazione centralizzata, bensì proprio a una moltitudine di piccoli frammenti che risposero in modo differenziato a uno stesso bisogno: scrollarsi di dosso il senso di paralisi e impotenza che i giovani giapponesi dell’epoca avevano accumulato nel corso della loro vita e che era culminato nel fallimento del fronte anti-Anpo nel 1960. Inoltre, il termine “movimento” può anche essere considerato un’allusione alla mobilità di queste troupe e all’atto di invasione dello spazio pubblico, inserito nel discorso egemonico, cui hanno ricorso per mettere in scena i *shutaisei* radicali di cui si è detto sopra.<sup>52</sup>

La riflessione di Senda ci permette di avvalorare questa lettura notando come, soprattutto nella prima fase della corrente *angura*, gli artisti spesso diedero “concreta espressione drammatica” alla metafora del viaggio.<sup>53</sup> Questi giovani autori, esasperati dalla noiosa paralisi del teatro giapponese, decisero di intraprendere, con le loro piccole imbarcazioni (le compagnie), un viaggio di avanscoperta verso un nuovo mondo fatto di nuove strutture drammatiche, nuove tecniche di recitazione, nuova percezione dello spazio teatrale, nuove varietà di compagnie teatrali.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> ECKERSALL, *Theorizing the...*, cit., pp. 64-65.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., p. 19.

<sup>53</sup> SENDA, *The Voyage of...*, cit., p. 2.

<sup>54</sup> SENDA, *The Voyage of...*, cit., p. 1.

Dopo aver delineato la storia e le caratteristiche del teatro *angura* nella sua prima fase, a seguire verrà presentata la figura di Terayama Shūji e approfondito il suo teatro. Terayama è considerato parte della prima compagine *angura* negli anni sessanta, insieme ad artisti quali Kara, Betsuyaku, Satō e Suzuki, solo per citarne alcuni (Senda 1997). In questo capitolo, non si sono esaminate a fondo l'arte e la filosofia dietro i singoli artisti *angura* semplicemente poiché un'analisi così dettagliata e specifica per ognuno di essi avrebbe ecceduto lo scopo finale di questo elaborato. Inoltre, nonostante Senda annoveri Terayama tra gli artisti *angura* della prima fase, lo stesso critico – nonché altri studiosi – sostiene che la sua personalità ed esperienza lo collocano su un livello a parte rispetto ai colleghi, andando dunque a scoraggiare ulteriormente un'eventuale carrellata dei rispettivi profili individuali.

Non di meno, era importante creare un contesto non solo storico, ma anche teatrale per poter meglio profilare la valenza del teatro elaborato da Terayama e quindi, nel capitolo finale, apprezzare la rilettura di questo in chiave *queer*.

### 3.

#### I AM (A) TERAYAMA SHŪJI

Mellen: You are considered a member of the avant-garde in both Japanese theatre and film. How would you describe your approach to drama and to society?

Terayama: I don't like conservative society or conservative people. I am especially against *Hoshuteki*, "protecting the status quo," and this is the aim in my work.

[...]

Mellen: [...] In what sense do you see yourself as a revolutionary? What does revolution mean to you?

Terayama: I don't believe in political revolution at all. Rather, I am interested in a sexual revolution which includes a revolution in language, in touching, in writing. Because of my ideas, the police have often come to raid my theatre.<sup>1</sup>

In questo capitolo si vuole offrire un profilo della persona e dell'artista poliedrico che fu Terayama nei suoi esigui anni di vita. Una vita breve ma vissuta senza compromessi tra il proprio *shutaisei* irrimovibilmente contro corrente e la società – *mainstream* o *underground* che fosse. Terayama, infatti, occupa una posizione eccentrica anche rispetto alla corrente *angura* presentata nel capitolo precedente; il suo percorso personale, ancora prima che artistico, lo collocò su un piano diverso rispetto agli altri artisti del movimento post-*shingeki* quali Suzuki, Satō e Kara. Piuttosto, secondo Senda, Terayama e la sua arte hanno trasformato la società in un modo singolare e incomparabile rispetto ad altre esperienze teatrali contemporanee.<sup>2</sup>

Lo sviluppo di questo capitolo è diviso in tre sezioni: nella prima si presenta la figura di Terayama e si analizza il suo rapporto con la contemporaneità. Nella seconda sezione si prenderà in considerazione il teatro di Terayama, ossia, la sua teoria drammatica, applicata poi alle fasi produttive e stilistiche della sua compagnia teatrale. Infine, nella terza sezione si scenderà nel dettaglio con l'analisi di quattro opere con cui la compagnia Tenjō Sajiki ha debuttato. Lo scopo finale è mettere in luce la manipolazione della *performance* eseguita da Terayama e la sua troupe teatrale per poi, nel capitolo finale, proporre una rilettura in chiave del concetto *queer* derivabile dalla ricerca di Judith Butler.

---

<sup>1</sup> Tratto dall'intervista a Terayama Shūji condotta da Joan Mellen. Vedi Joan MELLEN, *Voices From the Japanese Cinema*, New York, Liveright, 1975, pp. 282-283.

<sup>2</sup> Miryam SAS, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 11.

### 3.1 La vita

It is said that when the Chinese wish you evil, they intone, “May you live in interesting times.” Beyond doubt, Terayama Shūji’s short life fulfilled both the promise and the terror implied in that curse.<sup>3</sup>

Nato nella prefettura di Aomori il 10 dicembre 1935, Terayama Shūji 寺山修司 sarebbe vissuto per diventare leggenda. Il suo talento poliedrico si è espresso in modalità che spesso e volentieri hanno fatto discutere i contemporanei da ogni angolo del globo, lasciando in eredità un’arte dal carattere inconfondibile. Nei capitoli precedenti si è analizzato il contesto storico e teatrale degli anni che hanno visto Terayama attivo nelle sue tante carriere artistiche, tuttavia, approcciandosi a un artista tanto caleidoscopico quanto Terayama, sarebbe improprio non tenere in considerazione anche gli eventi che hanno caratterizzato gli anni della sua infanzia.

Alla nascita, nel 1935, il Giappone era già in belligeranza con i Paesi del Sud-est asiatico, avendo lo scopo di creare un’alleanza panasiatica contro il nemico occidentale (gli Stati Uniti d’America); ciò che poi evolse nella Guerra del Pacifico avrebbe stabilito importanti influenze sulla vita di Terayama. Il padre era originario di una famiglia di samurai del Kyūshū e intraprese la carriera militare; da ufficiale di polizia passò a preciso censore delle voci contro la propaganda militarista, finché non fu inviato in Manciuria nel 1941. Da quel momento non si sarebbe saputo più nulla di lui e solo dopo la fine della guerra giunse notizia della sua morte. Terayama avrebbe raccontato che il padre morì stremato dalla sua dipendenza dall’alcol, eppure la verità è che contrasse una malattia tropicale al fronte che gli risultò fatale. La madre Hatsu, una figura cruciale nella vita di Terayama, era figlia di una domestica e del padrone che l’aveva stuprata; quando il marito partì per il fronte cinese, Hatsu dispose che il figlio Shūji andasse in un asilo di missionarie americane, a smentita di un altro racconto dello stesso Terayama su quanto fossero poveri e in disgrazia lui e la madre rimasti soli.<sup>4</sup>

A guerra finita, nel 1945, ormai senza casa e avendo perso il marito, Hatsu cominciò a lavorare presso una base militare americana a Misawa; madre e figlio, infatti, vi avevano trovato rifugio presso lo zio paterno, dopo che la loro casa ad Aomori era andata distrutta nei bombardamenti. Non che la città di Aomori fosse il luogo di nascita di Terayama:

---

<sup>3</sup> Carol Fisher SORGENFREI, *Unspeakable Acts: the Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p.25.

<sup>4</sup> Probabilmente per aumentare l’aura di mito intorno alla sua figura, Terayama lasciò informazioni spesso discrepanti rispetto la realtà dei fatti sul conto della sua infanzia, anche per quanto riguarda luogo e data di nascita. Nel 1968 pubblicò un’ “autobiografia” intitolata *Dare ka kokyō wo omowazaru 誰か故郷を想はざる*. Vedi Bonaventura RUPERTI, “Terayama Shūji: dalla poesia all’immagine, dal cinema ai palcoscenici del mondo”, in Bonaventura Ruperti (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, p. 151.

“Mia madre scherzando mi aveva raccontato: ‘Tu sei nato su un treno in corsa, il tuo luogo di nascita non è definito.’ E io, dopo aver raccontato di come fossi perseguitato dall’idea di non avere un posto fisso, aggiunsi ‘perché vedi, il mio luogo natio è all’interno di un treno.’”<sup>5</sup>

L’occupazione di Hatsu fu motivo di molte dicerie e fonte di sdegno per la famiglia del marito che le stava dando sostegno e una casa in cui vivere; invero, poco dopo il loro arrivo, Hatsu e Shūji si trasferirono in una casa nel nuovo distretto a luci rosse designato come *comfort zone* dalle forze d’Occupazione. Terayama visse anni molto solitari: la madre era spesso assente e presa dai propri affari con ufficiali dell’esercito americano che le permettevano di condurre una vita mondana e dissoluta. La situazione tra i due si incrinò definitivamente quando, nel 1949, Hatsu fu trasferita in una base militare nel Kyūshū: dispose che il figlio andasse a vivere ad Aomori con un prozio proprietario di un cinema. Questi anni furono essenziali per l’influenza sulla vena artistica di Terayama: il cinema proiettava film americani ma ospitava anche spettacoli di troupe mobili e artisti tradizionali che il giovane Shūji divorava. Una nota particolare è data dal fatto che la stanza in cui fu sistemato dal prozio si trovava esattamente dietro il proiettore cinematografico: questo gli permise di assistere agli spettacoli anche senza prendere posto tra il pubblico, gli bastava ascoltare e guardare le *performance* riflesse nello specchio che aveva sul muro opposto.<sup>6</sup>

Nella prima adolescenza, Terayama si avvicinò alla scrittura di *haiku*, *tanka* e racconti, per arrivare a soli 17 anni a vincere il primo premio alla gara nazionale di *haiku* per studenti. L’anno successivo, nel 1954, si trasferì a Tokyo per diventare studente alla facoltà di lettere dell’Università Waseda e fare il suo debutto in poesia vincendo il prestigioso premio per nuovi poeti del *Tanka Review*.<sup>7</sup> Questa fu anche la prima, di certo non l’ultima, occasione in cui Terayama si trovò al centro di uno scandalo: fu accusato di plagio non solo per aver

---

<sup>5</sup> 「私の母『おまえは走っている汽車のなかで生まれたから、出生地があいまいなのだ。』と冗談めかして言うのだった。自分がいかに一所不在の思想にとり憑かれているかについて語ったあとで、私はきまって、『何しろ、俺の故郷は汽車の中だからな』と付け加えたものだった。」（「誰か故郷を想はざる」1969）。Tutte le traduzioni dal giapponese in italiano da qui in avanti sono mie, salvo quando indicato diversamente. Tratto dal link <http://www.asahi-net.or.jp/~cw5t-stu/TERAYAMA/biography.html>.

<sup>6</sup> Terayama spesso raccontò che venne a pensare alla vita come qualcosa che si sviluppa a ritroso proprio grazie agli anni che trascorse guardando cinema e teatro riflessi allo specchio. SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 28.

<sup>7</sup> *Tanka kenkyū shinjinshō* 短歌研究新人賞 è il titolo del premio giapponese. Terayama vinse la seconda edizione con la raccolta *Chehofu satsu* 「チェオフ祭」。Vedi <https://www.tankakenkyu.co.jp/短歌研究社の賞/短歌研究新人賞/>.

adattato alcuni suoi *haiku* nella forma di *tanka*, ma anche per aver copiato dalle opere di altri poeti contemporanei.<sup>8</sup>

Nel frattempo anche l'Occupazione era volta al termine, nel 1952. Tuttavia, le forze militari americane non accennavano a lasciare il Giappone; la madre Hatsu era stata assunta come cameriera per un ufficiale dell'esercito e si era trasferita nuovamente dal Kyūshū, stavolta più vicina al figlio. Il rapporto tra madre e figlio era molto complicato a questo punto, Terayama da adulto avrebbe sostenuto che all'epoca, la madre viveva in un appartamento con altre donne che puntualmente la sera si apprestavano ad agghindarsi e intrattenersi con ufficiali dell'esercito americano. La rabbia (e la conseguente solitudine) che il figlio provava nei confronti della madre, che lo aveva abbandonato per gettarsi al servizio del nemico, veniva spesso espressa in forma di poesia dal giovane Shūji:

“Se ci penso, ho l'impressione di essere sempre fuggito da molte cose io stesso. Da casa, da mia madre, dalla mia città e persino dalla scuola.”<sup>9</sup>

“Sono giunto al matricidio e ora fuggirò lungo le uggiose rotaie della città di Aomori.”

<sup>10</sup>

Nello stesso 1954 Terayama fu ospedalizzato per la prima volta a causa di un'aggravata condizione renale; per quattro anni sarebbe vissuto tra il letto d'ospedale e il quartiere Kabukichō di Shinjuku, cuore della cultura giovanile soprattutto negli anni sessanta e settanta. In occasione della comparsa di questa malattia (che infine lo condusse alla morte), Hatsu si apprestò ad ammendare il rapporto con il figlio trascurato; si fece più simbiotico e devoto, tanto che i due andarono a convivere in un appartamento. Inoltre, fu in questa occasione che Terayama iniziò a interessarsi del gioco d'azzardo, delle gare di cavalli e della box grazie al suo compagno di stanza in ospedale:

“[...] Mi affidai al semplice biglietto da visita di un pub che avevo ricevuto dal mio vicino di letto coreano, venditore abusivo, durante il ricovero. [...] In poche parole, il mio lavoro era l'allibratore privato illegale.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Steven C. RIDGELY, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 2.

<sup>9</sup> 「思えば、私もいろんなものから逃げつづけてきたような気がする。家から逃げ、母親から逃げ、故郷からも、学校からも逃げた。」(旅の詩集 1973) . Vedi SHIRAISHI Isao, “Zen'ei to jojō no kataribu – Terayama Shūji no genfūkei” (“Racconti di avanguardia e lirismo: scene indelebili dall'infanzia di Terayama Shūji), *Shonan kagaku shikon kaiwa*, 62nd, 2013.

<sup>10</sup> 「おれはこの母親殺しを遂げて、青森の 薄ぐらい線路沿いの町から脱出してやるのだ・・・」(叙事詩「李康順」1961) . *Ibidem*.

<sup>11</sup> [...] 入院中、ベッドが隣だった韓国人のテキヤからもらった一枚の酒場の名刺だけが、頼りだった。[...] 要するに私の仕事は私設馬勝屋(ノミ屋)のウケ番なのだ。(横金時代「消しゴム」1993) . Tratto da <http://www.asahi-net.or.jp/~cw5t-stu/TERAYAMA/graphyb.html>.

A cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, nonché tra un ricovero e un rilascio ospedaliero, il giovane Terayama si avvicinò a diversi nuovi panorami artistici: già familiare con il mondo della poesia,<sup>12</sup> approda alla saggistica e ai cosiddetti *rajio dorama* ラジオドラマ (*radio plays*<sup>13</sup>) con *Nakamura Ichirō* (中村一郎) nel 1959 e il celeberrimo *Caccia agli adulti* (*Otonagari* 大人狩り) del 1960.<sup>14</sup> Terayama già godeva di una certa notorietà, a partire dall'accusa di plagio in occasione della vittoria del premio per giovani autori di *haiku* nel 1954 – non sarebbe stato un episodio isolato, peraltro. L'ultima opera radiofonica citata (e il film successivamente) permise all'autore di mostrare il lato anarchico e inquietante della sua arte poliforme, incentivando non poca polemica: la polizia della prefettura di Fukuoka avviò un'indagine per verificare che Terayama non avesse esplicitamente voluto aizzare una ribellione anarchica e sessualmente disinibita della gioventù giapponese – già rivoltosa e molto attratta dal fascino della sua arte.<sup>15</sup> Nello stesso 1960 Terayama approdò anche nell'ambito teatrale con *Il sangue dorme in piedi* (*Chi wa tatta mama nemutteiru* 血は立ったまま眠っている), scritto per la compagnia Shiki di Asari Keita, nonché *Lago prosciugato* (*Kawaita mizuumi* 乾いた湖) per Shinoda Masahiro.

In occasione della produzione di quest'ultima opera, Terayama conobbe Kujō Eiko 九条英子 (poi Kyōko), li attrice della compagnia SKD (Shōchiku Kageki Dan) cui sarebbe stato sposato per sette anni dal 1963.

Finora poeta, appassionato di box e gare equestri, drammaturgo e autore radiofonico, Terayama si dedicherà anche alla produzione di programmi televisivi, opere *butō* con Hijikata Tatsumi, la sua prima pellicola cinematografica e persino un laboratorio jazz.<sup>16</sup> Ma se la sua carriera artistica lo teneva impegnato su diversi fronti, la sua vita privata era altrettanto divisa tra due poli opposti: la madre Hatsu e la moglie Eiko. Terayama stava vivendo con la madre Hatsu per la prima volta dopo dodici anni di separazione (allora aveva 25 anni), quando le annunciò il matrimonio con Kujō nel 1963; Hatsu non solo non si presentò alla cerimonia ma

---

<sup>12</sup> Nel 1957 un amico di Terayama, ancora ricoverato in ospedale, pubblica la prima raccolta di “poesie non controverse” intitolata *Ware ni gogatsu wo* われに五月を. Vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 30.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Che ha ispirato la trasposizione cinematografica *Emperor Tomato Ketchup* del 1971. Entrambe le opere offrono un quadro carnevalesco e sinistro di una società ribaltata in cui i bambini si ribellano violentemente contro gli adulti. Ana DOŠEN, “Emperor Tomato Ketchup: Some Reflections on Carnality and Politics”, *AM Journal*, 15, 2018, p. 60.

<sup>15</sup> Come si legge in un articolo dell'*Asahi Shinbun* del 2006, pare che *Caccia agli adulti* avesse “provocato una ribellione dei bambini.” 「子供の革命を起こす『大人狩り』」. “Rajio angoru: Terayama no engeki sekai, onkūkan de taiken” (Angolo radio: il mondo teatrale di Terayama, un'esperienza dello spazio sonoro), *Asahi Shinbun*, 1 marzo 2006, p. 29.

<sup>16</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 32.

fece di tutto per ostacolare la nuova vita insieme dei due giovani, con episodi dai toni inquietanti.<sup>17</sup>

Questo rapporto complesso e bipolare con la madre si trova riflesso in una produzione artistica ugualmente ambigua: se vogliamo considerare la madre come il centro degli affetti familiari di Terayama (avendo perso il padre), egli ha alternato spinte centripete e centrifughe verso questo centro, nel corso degli anni.<sup>18</sup> Si è precedentemente accennato ai primi *tanka* della gioventù, quando Terayama era stato appena abbandonato dalla madre, ma, ad esempio, anche nella raccolta poetica *Morte in campagna* (*Den'en ni shisu* 田園に死す 1965) sono inclusi macro argomenti, quali *hahagoroshi* 「母殺し」 e *nakihaha* 「亡き母」, che rivelano profondo risentimento nei confronti della madre; tuttavia, o forse proprio a causa di quel precoce abbandono e del conseguente odio, in tanti altri casi si nota una ricerca nostalgica di quella attenzione materna o del paese natio nella prefettura di Aomori. Allo stesso tempo, Terayama fa scalpore con scritti celebri come *Invito a scappare di casa* (*Iede no susume* 家出のすすめ 1972) e *Gettate i libri, uscite per le strade* (*Sho wo suteyo, machi he deyō* 書を捨てよ、町へ出よう 1967);<sup>19</sup> in questi casi, l'artista spinge la gioventù a intraprendere una separazione, non solo fisica, ma soprattutto spirituale dalla famiglia e ciò che rappresenta nella società giapponese. Nelle parole dello stesso Terayama:

[...] In the center of the *Ie* was a family, which in Japan today has degenerated into the immediate family, quite a different thing. Yet, the Japanese conception of the nation still has this concept of *Ie* as its center. The national entity is perceived as a union of many individual *Ie* or communities. My feeling finally is that we need neither *Ie* nor the nation-state.<sup>20</sup>

È comprensibile come opere di questo calibro, altamente eversive e critiche dei valori fondamentali giapponesi, fossero giudicate negativamente dalla società *mainstream*, in quanto “noxious, antisocial diatribes that blaspheme the parent-child relationship and hasten the collapse of traditional society.”<sup>21</sup>

Le contraddizioni e l'irriverenza della sua arte nei confronti della società *mainstream* giapponese sono ciò che fece assurgere Terayama alla gloria artistica, nonché a simbolo della controcultura anni sessanta e settanta. In un momento in cui, come si è visto, il Giappone

---

<sup>17</sup> Come dare fuoco ai kimono del figlio mentre lui e la moglie dormivano. SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 33.

<sup>18</sup> RUPERTI, “Terayama Shūji...”, in Ruperti (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi...*, cit., p. 152.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> In questo tratto di intervista con Mellen, Terayama si sta riferendo specificatamente a *Gettate i libri, uscite per le strade* ma il concetto è assimilabile per altre opere dello stesso calibro. Vedi MELLEN, *Voices From...*, cit., p. 282.

<sup>21</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 33.

stava attraversando una fase di scontro tra l'*establishment* politico, artistico, sociale e le rispettive controcorrenti, Terayama sembrava parlare direttamente a quei giovani impazienti di rivoluzionare il sistema; rappresentava un nuovo *shutaisei* irriverente e unico, coerente e allo stesso tempo imprevedibile nella sua espressione, prodotto da un rapporto complicato con la generazione precedente e di un senso di abbandono e isolamento. Per questo motivo, divenne il guru per tutti quei giovani che avevano colto il suo consiglio di abbandonare casa e famiglia per vivere nella propria autonomia; addirittura, divenne il garante legale per alcuni di questi cui trovò un'occupazione, una volta avviata la compagnia teatrale Tenjō Sajiki 天井棧敷 nel 1967.<sup>22</sup>

Terayama avviò la sua nuova compagnia con l'intervento di altre figure: ovviamente la moglie Eiko in veste di attrice e produttrice, dal mondo della pop-art Yokoo Tadanori 横尾忠則 per la parte illustrativa e il giovane Higashi Yutaka 東由多加, in qualità di direttore permanente. Il nome *tenjō sajiki* (che, letteralmente, significa “galleria del piano superiore”) deriva dal titolo giapponese *Tenjō sajiki no hitobito* 天井棧敷の人々 del film di Marcel Carné *Les Enfants du Paradis* (1945, il titolo italiano è *Amanti perduti*). Ovviamente Terayama era già ampiamente noto quando intraprese la carriera teatrale e le opere messe in scena dal Tenjō Sajiki approdarono anche in America ed Europa.<sup>23</sup> Nonostante la popolarità (divisa tra elogi e rigetti, scandali e denunce) della compagnia, sia in Giappone sia all'estero, nel 1970 l'equilibrio si spezzò: Higashi faticava a lavorare in modo efficace con Yokoo Tadanori e l'attore travestito Miwa Akihiro 美輪明宏, inoltre stava intrattenendo una relazione sentimentale con Eiko; per qualche tempo si allontanò dalla troupe e in sua assenza Terayama ricoprì i ruoli di produttore e direttore contemporaneamente. Infine, Higashi lasciò la compagnia e ne fondò una propria, mentre Terayama ed Eiko si separarono per poi divorziare ufficialmente nel dicembre 1970 – ma lei continuò a produrre le opere dell'ex marito per tutta la vita.<sup>24</sup>

Una volta separato, Terayama tornò a vivere con la madre Hatsu e trasferì anche la sua compagnia teatrale, che ora occupava un intero palazzo a Shibuya; il noto *graphic designer* Awazu Kiyoshi 粟津潔 disegnò la facciata dell'edificio e contribuì a renderlo una sorta di mecca per il teatro *underground* tokyoita. Poiché si analizzerà in seguito nel capitolo la produzione teatrale degli anni del Tenjō Sajiki, proseguiamo la prospettiva della vita di

---

<sup>22</sup> William ANDREWS, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima*, Londra, Hurst&Co., 2016, p. 247.

<sup>23</sup> “He wanted to be know as *the world's Terayama.*” (il corsivo è mio). In SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 41.

<sup>24</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 39.

Terayama, accennando alla sua produzione cinematografica. Nel 1971 approda al cinema adattando *Gettate i libri, uscite per le strade* nel suo primo lungometraggio, mentre nel 1974 arriva la trasposizione di *Morte in campagna*. Il primo film, come precedentemente accennato, riguarda il tentativo di fuga di un ragazzo dalla sua famiglia e dalla società capitalistica in generale; ricerca la libertà sessuale e culturale per rendersi libero dalle catene della società giapponese, sempre più contraddittoriamente filo-americana. Dal punto di vista tecnico, la pellicola è rilevante poiché si assiste alla rottura della quarta parete, che dà luogo a una sorta di meta-cinema instaurato dal dialogo diretto con cui il protagonista approccia gli spettatori, sia in apertura sia in chiusura del film (anche nella produzione drammatica sono riscontrabili elementi meta-teatrali<sup>25</sup>). Con *Morte in campagna*, Terayama ha portato all'estremo il suo *modus operandi*: nel distruggere la conoscenza pre-acquisita mostrando la relatività del pensiero determinista, non impone un'alternativa ma lascia che tutto resti in potenza, senza distinguere finzione e realtà. Altri lungometraggi notevoli sono *Labirinto d'erba* (*Kusameikyū* 草迷宮 1979) e *Addio all'arca* (*Saraba hakobune* さらば箱舟 1981), in ultimo il celeberrimo *Video Letters* creato in collaborazione con il poeta e amico Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎, tra il 1982 e 1983.<sup>26</sup> Tra le diverse strade intraprese nell'ambito artistico, Terayama fu anche fotografo e teorico teatrale: nel 1976 pubblicò il rilevante saggio intitolato *Il labirinto e il Mar Morto: il mio teatro* (*Meiro to shikai: watashi no engeki* 迷路と死海 - 私の演劇).

Dal 1979 la sua salute iniziò a peggiorare, lentamente ma inesorabilmente, costringendo Terayama a essere ricoverato a periodi alterni come in gioventù. Ad ogni modo, le sue critiche condizioni fisiche non costituirono mai per l'artista motivo di ritiro dalla scena o l'abbandono dei suoi aspetti caratteriali più contraddittori e scandalosi: nel 1980, ad esempio, fu arrestato dopo essere stato scoperto a sbirciare all'interno di case sconosciute dai giardini e la cosa avrebbe, comprensibilmente, creato uno scandalo dei maggiori tra quelli riguardanti Terayama. Non che fosse la prima volta in cui finisse arrestato: ancora nel 1969, aveva trascorso due notti in prigione con Kara Jurō e alcuni membri delle rispettive troupe teatrali. La diatriba nacque quando Kara fissò il suo teatro itinerante (*aka tento*) a qualche centinaio di metri dall'edificio del Tenjō Sajiki; Terayama gli recapitò una composizione floreale funebre e, in risposta, alcuni membri della compagnia di Kara si recarono ubriachi verso l'edificio della compagnia di Terayama. La situazione sfuggì di mano e Hatsu chiamò la polizia, che arrestò i presenti e li tenne ben due giorni in fermo (da alcuni critici fu supposto che le forze

---

<sup>25</sup> "Theatrical reflexivity" in RIDGELY, *Japanese Counterculture...*, cit., p. 107.

<sup>26</sup> Roberta NOVIELLI, "Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shūji", *Il Giappone*, 32, 1992, pp. 155-166.

dell'ordine ne avessero voluto approfittare per “dare una lezione” a due dei più controversi e scandalosi artisti dell'epoca, ma Terayama avrebbe ritenuto colpevole la sua stessa madre).<sup>27</sup> Continuando a lavorare incessantemente e a vivere come se niente fosse, la sua salute arrivò a un punto di non ritorno. Il 4 maggio 1983, la ex moglie e produttrice Kujō Kyōko comunicò alla compagnia del Tenjō Sajiki: “Terayama sta per morire. Questa è veramente la fine.” Come racconta lei stessa nelle sue memorie, nessuno in quel momento sembrò allarmato o sembrò anche solo credere al fatto che Terayama fosse in una condizione così critica; la troupe si stava preparando per un tour giapponese ed europeo, inoltre la sua salute l'aveva già costretto a talmente tanti ricoveri che ormai l'ennesimo era percepito come la semplice realtà dei fatti (considerando che spesso nemmeno l'ospedalizzazione lo tratteneva dai suoi impegni).<sup>28</sup> Eppure, Terayama morì a soli 47 anni d'età a causa della malattia che lo aveva perseguitato sin dalla gioventù. La sua compagnia teatrale si sciolse nel luglio dello stesso 1983, poiché fu giudicato che non avesse senso proseguire l'opera di Terayama senza la sua inconfondibile presenza.<sup>29</sup> Dal 1983 per otto anni, Hatsu e la ex moglie di Terayama si scontrarono su chi delle due dovesse ottenere i diritti sulla sua produzione. In ultimo, vinse la madre che peraltro adottò legalmente Kyōko, poco prima della sua stessa morte: Hatsu ottenne il controllo non solo della vita del figlio ma anche della sua morte ed estese il suo dominio su di lui incorporando la ex partner alla famiglia, in quello che con molta probabilità fu il frutto di una sadica ironia.

Nelle parole di Tanikawa Shuntarō,

“Nella mia impressione, egli fece ampiamente riferimento alla morte in opere come *Video Letters*, che abbiamo creato insieme, o il saggio *Hakaba made nan mairu?* scritto nel settimanale dello Yomiuri; agli amici diceva, con fare leggero, di non aver rimasto ancora molto ma, in realtà, credo che lui stesso non avesse mai davvero interiorizzato la propria mortalità.”<sup>30</sup>

Invero, quanto sostenuto dall'amico e in ultimo collaboratore di Terayama potrebbe essere accurato. Sicuramente Terayama toccò più volte il tema della morte nelle sue opere; ad

---

<sup>27</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., pp. 41-48.

<sup>28</sup> Miryam SAS, *Experimental Arts...*, cit., pp. 1-3.

<sup>29</sup> “Keiko Niitaka, a principal actress of the troupe, refused to continue the tour without Terayama. [...] Personally, without Terayama, I didn't know what to do anymore, and I decided to not participate in this new endeavor.” Tratto dall'intervista a Henrikku Morisaki a Bruxelles del 12 ottobre 2008. Disponibile al link <http://eigagogo.free.fr/en/interview-henrikku-morisaki.php>.

<sup>30</sup> 「ぼくの印象では、彼と一緒にやったビデオレターとか、週間読売に書いたほとんど絶筆の『墓場まで何マイル』とか、彼は死についてずいぶん触れているし、友だちにはかなり気軽に「もう永くないんだよ」って言っているけれども、実際には彼が自分の死を内面化したことは、あまりなかったと思うんですね。」 Tratto da [http://www.terayamaism.com/?page\\_id=309](http://www.terayamaism.com/?page_id=309).

esempio, nel settembre 1982, a pochi mesi dalla morte, pubblicò sul quotidiano *Asahi Shinbun* questa poesia:

“Il 10 dicembre del decimo anno Shōwa nacqui imperfetto. Tra qualche decina di anni diventerò un cadavere completo [...] sapevo che la fine del mondo esiste solo nei miei sogni”<sup>31</sup>

Ma proprio nell'appellarsi alla morte, Terayama evocava in modo tanto indiretto quanto potente la vita, come due opposti che coesistono.

“Non è vero che quando la vita finisce, inizia la morte. Se la vita arriva a un termine, allora anche la morte cessa. [...] Tutte le morti sono già infilate nella vita e se si prova a rovesciare il discorso, nasce una discussione per cui non esiste una vita che non abbia in sé la morte.”<sup>32</sup>

### 3.1.1 Terayama e la politica

È importante tenere in considerazione gli avvenimenti del periodo storico in cui Terayama incedette nella scena teatrale della Tokyo *underground*: come si è precedentemente constatato, gli anni sessanta, e soprattutto quelli a cavallo con i settanta, fecero da sfondo a diverse trasformazioni socio-politiche e conseguenti sconvolgimenti popolari. Furono gli anni in cui il Giappone si andò cristallizzando in una società capitalista di massa, inserita nel contesto commerciale ed economico globale grazie a (o a causa di) trattati dal valore controverso come quello Anpo, ma anche la paziente ricucitura di diversi rapporti internazionali. Anni in cui si tornò a insistere su coesione e omogeneità della società giapponese, quando in realtà si stavano intenzionalmente ignorando le diversità e le differenze, che di norma sussistono in ogni collettività.<sup>33</sup> Nel capitolo precedente, si è visto come il mondo teatrale abbia raccolto la sfida nei confronti dell'*establishment* politico, sociale e artistico per contrastare la tendenza nichilista della massificazione del consumo e dell'identità; in generale, nei vari campi creativi si svilupparono diverse risposte ma alcune caratteristiche, quali l'espressione di *shutaisei*

---

<sup>31</sup> 昭和十年十二月十日に、ぼくは不完全な死体として生まれ 何十年かかって 完全な死体となるのである。[...] ぼくは 世界の涯てが 自分自身の夢のなかにしかないことを知っていたのだ (「懐かしいのわが家」1982) in TERAYAMA Shūji, “*Natsukashi no wagaya*” (La mia amata casa), *Asahi Shinbun*, 1 settembre 1982, p. 5.

<sup>32</sup> 生が終わって死が始まるのではない。生が終われば死もまた終わってしまうのである。[...] すべての死は生に包まれているのであり、それを返して言えば、死を内蔵しない生などは存在しないという弁証法も成立のである。(「誰か故郷を想はざる」) Tratto da [http://www.terayamaism.com/?page\\_id=309](http://www.terayamaism.com/?page_id=309).

<sup>33</sup> “We live in an age where structures of thought and behavior are achieving unprecedented uniformity and these structures [...] are like everything else limited. [...] When certain structures of thought or standards of behavior [...] become too widespread they become pernicious; they become exclusive and repressive.” in David GOODMAN, “Preliminary Thoughts on Political Theatre”, *Concerned Theatre Japan*, 2, 3-4, 1973, p. 66.

radicali e cosiddetti *underground* – da cui la denominazione della corrente *angura* – sono state comuni.

In altre parole, etichettare l'arte e la controcultura postbelliche come sensibilità apolitiche sarebbe un grave errore di analisi; numerosi artisti, degli anni sessanta in avanti, hanno presentato opere con un esplicito carattere attivista, o comunque socio-politicamente critico. Nei suoi studi, David Goodman ha presentato cinque opere drammatiche esemplari del nuovo teatro post-*shingeki*, dimostrando come tutte queste condividono due caratteristiche: il ricorso a personaggi archetipi e, soprattutto, la presa in considerazione della redenzione personale e rivoluzione sociale come due questioni interconnesse.<sup>34</sup> Di seguito, si presentano due delle opere selezionate da Goodman – non tutte, poiché questo eccederebbe l'obiettivo di questa dissertazione nello specifico – poiché ciò è utile per creare un parallelismo riguardo il tipo di rapporto che intercorre tra arte e politica secondo alcuni artisti *angura* degli anni sessanta e, d'altra parte, secondo Terayama Shūji.

Il primo caso di analisi è l'opera *Trovate Hakamadare!* (*Hakamadare wa doko da* 袴垂れはどこだ 1964) di Fukuda Yoshiyuki 福田善之 che presenta la storia di un gruppo di poveri contadini, risolti nella ricerca del loro paladino Hakamadare (una sorta di Robin Hood). Non avendo successo nella ricerca, decidono di impersonarlo, sperando che prima o poi si faccia avanti, e quando finalmente Hakamadare si palesa, i contadini scoprono che non è affatto il beniamino dei deboli e oppressi che si erano figurati, bensì un tiranno cinico. Posti dinanzi a un bivio tra sogno (le loro aspettative) e realtà dei fatti, i contadini scelgono di non sottomettersi a Hakamadare, piuttosto lo uccidono e continuano a vivere nella loro fantasia/speranza. Goodman suggerisce che qui il personaggio di Hakamadare incarna lo Stalinismo, un partito di oppressione e crudo potere politico e che, dunque, l'opera di Fukuda volle essere una critica allo Stalinismo e un incoraggiamento ai movimenti popolari – “what moves things is not the piston or the box, but the steam (l'energia delle masse)”.<sup>35</sup>

La seconda opera presa in considerazione è *My Beatles* (*Atashi no biitorusu* あたしのビートルズ 1967) di Satō Makoto 佐藤信; la storia ha luogo nell'appartamento di due giovani, il coreano Chong e la moglie giapponese Katsura, intenti a provare uno spettacolo. La trama dello spettacolo è piuttosto semplice, la donna viene stuprata e uccisa da un uomo coreano, quindi la “massa giapponese”<sup>36</sup> si vendica, uccidendo il criminale. Il tutto è ispirato ad avvenimenti realmente accaduti, nello specifico il cosiddetto incidente Komatsugawa del

---

<sup>34</sup> David GOODMAN, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, Armonk, M. E. Sharpe, 1988, p. 10.

<sup>35</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., pp. 39-40.

<sup>36</sup> Tra virgolette per dare risalto allo stesso termine scelto da Goodman. *Ibidem*.

1958. L'opera di Satō intraprende una dura critica nei confronti della questione coreana in Giappone, appellandosi all'etnocentrismo e all'oppressione con cui i giapponesi storicamente investono i coreani. Man mano che la trama si srotola, emerge che Chong, in realtà, è un giapponese che soffre per il senso di colpa che macchia la coscienza del suo popolo a causa dei rapporti di oppressione con i coreani; dunque, lo spettacolo che inscena con la moglie vuole essere una catarsi, un'occasione per purificarsi dai peccati dell'oppressore attraverso l'identificazione con l'oppresso. Allo stesso modo, ma specularmente, si scopre che Katsura è, in realtà di origini coreane, e partecipa allo spettacolo semplicemente perché spera che i Beatles la riconducano in Corea. L'incongruenza d'intenzioni, e quindi della relazione tra Katsura e Chong, costituisce il senso della critica in *My Beatles*. Tuttavia, vi è anche un terzo personaggio da considerare, "The Japanese," impersonificante la massa giapponese che, nella trama, vendica la vittima del coreano. Il vero motivo per cui questo terzo personaggio partecipa alla tragedia di Chong è ancora diverso: i suoi sentimenti nei confronti di Katsura. Sarà quest'ultimo personaggio a uccidere Chong ma, in realtà, come vuole comunicare Satō, quest'ultimo morirà poiché, invece di emendare l'oppressione nipponica sui coreani, l'avrà rinforzata: noncurante dell'inevitabilità delle azioni del coreano nell'incidente Komatsugawa, Chong presume che un giapponese potesse comprendere quel crimine e dissaccarlo, andando quindi a imporre il suo etnocentrismo; inoltre, nel coinvolgere Katsura per servire i suoi scopi personali e repressivi, fallisce nel comprendere il dolore dei coreani nati in Giappone costretti a condurre una vita alienata.<sup>37</sup>

Il drammaturgo britannico John Webster definisce l'azione politica in virtù del suo attivismo intenzionale: il teatro è politico se prende parti in politica, se verte su questioni governative e lo fa coscientemente. Questo tipo di teatro è intellettuale, perché supporta o attacca una certa posizione politica e nel farlo diviene letterario, non tanto nel senso che privilegia la parola come mezzo, quanto piuttosto nel senso che sovverte o rinforza dei significati simbolici.<sup>38</sup>

Alla luce di queste nozioni, il teatro di artisti *angura* quali Fukuda, Satō, Suzuki e Kara può essere considerato politico: come si è visto nei due esempi sopra, le loro opere sono metonimie atte a mettere in luce questioni socio-politiche in termini critici, e conseguentemente sovversivi.

Tuttavia, se è pericoloso etichettare l'arte postbellica "apolitica," è altrettanto fuorviante considerarla politica, se non si contestualizza propriamente il termine "politico". Invero, Uchino Tadashi nota che la sensibilità *angura* fu diretta espressione dello spirito dei suoi

---

<sup>37</sup> GOODMAN, *Japanese Drama...*, cit., pp. 182-185.

<sup>38</sup> Micheal KIRBY, "On Political Theatre", *The Drama Review: TDR*, 19, 2, 1975, p. 130.

tempi, “in which real politics and aesthetics overlapped and were sometimes confused.”<sup>39</sup> Difatti, per politica, nel contesto sociale degli anni sessanta e settanta, si intendeva più un rifiuto di affiliazione partitica e la predilezione dell’azione diretta, motivata da frustrazione e mancata rappresentanza parlamentare, piuttosto che i convenzionali metodi democratici (elezioni) – una tendenza *non pori*, come è stata definita nel primo capitolo. Nel definire il teatro *angura* di carattere politico, è anche importante tenere a mente la natura del teatro *angura*, la cui peculiarità è l’inserimento della trama in un contesto drammatico composito; quindi, le opere di questa corrente furono sovversive tanto politicamente, quanto artisticamente – andando a demolire l’idea di teatro moderno realista. In teoria e in pratica, il teatro *angura* si pose ai margini della società *mainstream* contemporanea e proprio questa marginalità rivendicata gli permise di acquisire toni di trasgressione e sovversione dell’*establishment*.<sup>40</sup> Affinché un teatro politico sia efficace nella sua azione (conformatrice o controcorrente che sia), deve essere consapevole della propria posizione rispetto al contesto; nel caso dell’azione sovversiva, chi la compie deve essere consapevole di rappresentare la controcorrente (riuscendo a definirla) e mantenersi tale.<sup>41</sup> In altre parole, la sovversione della norma è la capacità di autodefinirsi in qualità di anomalia: rompere la retorica dominante, affermare il proprio paradigma ed esercitare il potere di imporlo sul mondo. Questa è la definizione di un teatro politico efficace secondo David Goodman, ed è applicabile al teatro *angura* grazie ai suoi maggiori esponenti, i quali hanno esplicitato le loro espressività come risultato di un risveglio socio-politico, meno Terayama Shūji.

La grande differenza di Terayama, rispetto al contesto *angura*, è il suo rigetto dell’intenzione politica come spinta artistica.

Terayama non fu mai convenzionale, nemmeno in un contesto di controcultura. Goodman nota:

As the theatre critic Senda Akihiko has written: “Tenjō Sajiki occupies a different place in the theatre world from the Situation Theatre, the Waseda Little Theatre, and [Satō’s] Freedom Theatre.” [...] Tenjō Sajiki has originated neither in university theatre clubs nor in the satellite troupes of the major shingeki companies. Indeed, four years older than Suzuki, eight years older than Satō, and not a student in 1960, Terayama shared little of the political experience that bound the other theatre activists together.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> TADASHI Uchino, *Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, Calcutta, Seagull Books, 2009, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> GOODMAN, “Preliminary Thoughts...”, cit., pp. 30-31.

<sup>42</sup> David GOODMAN, “Angura: Japan’s Nostalgic Avant-Garde” in James Harding e John Rouse (a cura di), *Not the Other Avant-garde: on the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, pp. 261-262.

Invero, Terayama approdò al teatro sperimentale e *underground* da un piano diverso rispetto agli altri artisti *angura* e questo andò certamente a riflettersi nella sua arte. Oltre al fattore dell'età anagrafica, che lo separava dagli altri artisti, Terayama fu diverso anche perché, quando debuttò nel teatro con la compagnia Tenjō Sajiki, era già noto al pubblico e alla critica giapponesi; che la sua fosse una reputazione positiva o negativa, pare che non costituisse alcun cruccio per l'autore – sapeva sfruttare a proprio vantaggio sia la fama sia lo scandalo.

Si è constatato che il teatro d'avanguardia anni sessanta nacque in qualità di “movimento post-*shingeki*” che, come Goodman descrive, aveva come scopo il ribaltamento della tradizione realista e socialista dello *shingeki*; nel rifiutare il teatro moderno, questi giovani e spesso inesperti drammaturghi riscoprivano le cariche quasi folkloristiche del Giappone e le univano a una nuova coscienza politica, ormai coniugata in termini di ribellione verso lo *status quo*. Sicuramente Terayama condivide, nel suo legame con la terra natia, la mania nei confronti della figura materna e le forze quasi animalesche dell'istinto umano, quel “return of the gods” di cui parla Goodman e che applica alla sensibilità *angura*; tuttavia, il contributo di Terayama, soprattutto teatrale, non può essere riconducibile a quello degli autori cui pensa Goodman nel ritrarre il teatro *angura*. Il motivo più evidente è, appunto, il rifiuto di Terayama di creare un'arte politica.

Tenjō Sajiki's primary goal in creating theatre is to revolutionize real life without resorting to politics.<sup>43</sup>

Non di meno, il fatto di non volersi considerare politicamente coinvolto non significa che Terayama fosse all'oscuro del clima del Giappone contemporaneo o che le sue opere non ne subissero influenze – e addirittura che ne esercitassero a loro volta. Si consideri, ad esempio, la sua produzione nel 1960: il dramma radiofonico *Caccia agli adulti* e le prime produzioni teatrali, *Il sangue dorme in piedi* e *Lago prosciugato*.<sup>44</sup>

*Caccia agli adulti* (*Otonagari* 大人狩り) è un dramma radiofonico che fu trasmesso nello stile di un giornale-radio: in apertura, si dà notizia di un bambino che ha pugnalato il proprio padre, dopo essere stato picchiato per non aver fatto i compiti; da questo incidente, si sarebbe poi sviluppata una vera e propria ribellione dei bambini contro gli adulti. Come si è già puntualizzato, questo dramma ispirò a Terayama il successivo cortometraggio cinematografico *Emperor Tomato Ketchup*, del 1971. La prima immagine fotografica del film

---

<sup>43</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 264.

<sup>44</sup> Primo caso di “transmedialità” per Terayama: in tre opere artistiche differenti si presenta lo stesso tema e, di volta in volta, viene approfondito da un punto di vista diverso a seconda delle caratteristiche del medium in cui appare. Vedi Eugenio DE ANGELIS, “Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni sessanta e settanta”, in CASARI, Matteo; GUCCINI, Gerardo (a cura di), *Arti e performance: orizzonti e culture*, 10, 2018, p. 150.

rappresenta un imperatore bambino, auto battezzatosi Tomato Ketchup, che siede su un trono sovrastato da una bandiera nera con una “X” iscritta in bianco; gli adulti intorno a lui lo servono in modo ligio, creando nel complesso della scena un clima grottesco. Queste due opere di Terayama, *Caccia agli adulti* ed *Emperor Tomato Ketchup*, caddero in momenti cruciali per la storia giapponese, il 1960 e il 1970; in entrambi i casi, il Trattato di Sicurezza Stati Uniti-Giappone diede luogo a rivolte e proteste nelle strade delle città giapponesi, soprattutto frequentate dai giovanissimi, inoltre già dal 1968 si stava assistendo (con una certa confusione da parte dell’opinione pubblica) all’occupazione dei campus universitari. Nel complesso, quindi, la società giapponese assisteva allo spettacolo del risveglio della sua gioventù, che contestava l’*establishment* e minacciava il ribaltamento dello *status quo*. Come già accennato in precedenza, a pochi mesi dalla trasmissione di *Caccia agli adulti*, la polizia di Fukuoka avviò un’indagine per verificare che Terayama non avesse voluto esplicitamente provocare una rivolta violenta e sessualmente disinibita nei bambini e giovani giapponesi eppure, come giustamente nota Nettleton, la suddetta ribellione era già in atto, indifferentemente dall’intervento artistico di Terayama; piuttosto, sarebbe più giusto pensare che il dramma radiofonico, e il film successivamente, aggiunsero il proprio contributo a una situazione di violenza e boicottaggio preesistente.<sup>45</sup> Invero, è sufficiente una breve analisi per rendersi conto delle similitudini che intercorrono tra le trame di *Caccia agli adulti* ed *Emperor Tomato Ketchup* e gli eventi socio-politici contemporanei; le accuse che furono rivolte a Terayama aiutano a confermare questo legame – che sarebbe comunque facilmente dimostrabile da sé.<sup>46</sup> Ad esempio, una delle prime scene in *Emperor Tomato Ketchup* mostra due bambini, dotati di elmetto e uniforme militare, che corrono per la strada mentre sventolano due bandiere con iscritte delle “X”; il riferimento al movimento studentesco è immediato per qualunque spettatore che fosse consapevole degli avvenimenti del decennio precedente – i media avevano infatti contribuito a rendere iconici i simboli delle varie fazioni studentesche coinvolte nelle rivolte e occupazioni dei campus universitari.<sup>47</sup> Ad ogni modo, l’esistenza di un legame tra le opere di Terayama e gli eventi storici contemporanei non lascia trapelare che l’artista fosse a favore dei rivoltosi: Terayama avrebbe potuto considerare le rivolte, sia del 1960 sia del 1968-69, come i capricci di bambini immaturi e indisciplinati, tanto più che, in entrambi i casi, i ribelli finirono per non ottenere nulla, e fallirono anche a causa della pluralità di voci che, si è detto più volte, ha pesato sulla mancanza di coesione

---

<sup>45</sup> Taro E.F. NETTLETON, “Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s.” PhD diss., University of Rochester, 2010, p. 67.

<sup>46</sup> Mellen: “For whom did you make your films *The Emperor Tomato Ketchup* and *Throw Away Your Books*? What is the audience of your films?” Terayama: “My films appeal to the students, but the critics also like my films [...]” Vedi MELLEEN, *Voices From...*, cit., p. 285.

<sup>47</sup> NETTLETON, “Throw Out the Books...”, cit., p. 68.

interna al fronte.<sup>48</sup> Questa lettura, secondo cui Terayama non sta appoggiando le rivolte, anzi le sta criticando, o comunque è molto dubbioso riguardo l'efficacia dell'azione politica diretta, traspare anche nelle due *pièce* teatrali suddette: *Il sangue dorme in piedi* e *Lago prosciugato*. In entrambi i casi, i protagonisti condividono tendenze terroristiche e si guarda negativamente ai manifestanti politici – vengono addirittura paragonati a dei maiali. Queste considerazioni (all'epoca giudicate imperdonabili dai più) concordano con altri atteggiamenti dell'artista che lo collocano in una posizione decisamente singolare rispetto al clima del suo tempo (e al coinvolgimento politico degli altri artisti *angura*); si consideri, ad esempio, quanto dichiarato in un manifesto della compagnia Tenjō Sajiki:

We are not working towards the revolution of theatre but we will whip the world with our imagination and theatricalize revolution. Tenjō Sajiki has gone beyond all drama of the past. We as a group will reform the world through poetry and imagination. Take power with imagination.<sup>49</sup>

È chiaro che Terayama non tenesse in gran conto l'intervento diretto nell'arena politica; piuttosto, credeva che “the only real revolution was in the imagination.”<sup>50</sup> Come si è già sottolineato, ma è bene ricordare, Terayama era qualche anno più grande rispetto agli artisti della prima ondata *angura* che, ad esempio, venivano lodati da Goodman e Tsuno nella loro rivista (*Concerned Theatre Japan*) per il peso politico dei rispettivi teatri; inoltre, Terayama sin da giovane, era stato costretto a lunghi ricoveri intermittenti, quindi si può dire che gli mancasse completamente quella partecipazione emotiva alla causa dei rivoltosi.

Non solo per la produzione artistica, la posizione critica di Terayama rispetto al coinvolgimento nella vita politica del Giappone è riscontrabile anche nella sua reazione alla notizia del suicidio di Mishima Yukio 三島由紀夫 nel novembre 1970. Mishima morì nella maniera tradizionale dei guerrieri, dopo il fallito tentativo di coinvolgere le Forze di Auto Difesa giapponesi in un colpo di stato; fu chiaro sin da subito che il suo suicidio fosse stato un atto ampiamente premeditato da Mishima. Le implicazioni politiche del suo gesto furono varie: Mishima non si riconosceva in accordo né con le forze politiche di sinistra, allora rivoltose, né con il partito Liberal Democratico al potere, tuttavia il discorso che tenne a una riunione dello Zenkyōtō, presso l'Università di Tokyo il 13 maggio 1969, fece intuire che condivideva l'accusa degli studenti e della sinistra nei confronti del governo conservatore che stava rendendo la società giapponese capitalista e di massa. Comprensibilmente, l'intera vicenda, culminata nel suicidio del letterato, fu condannata dal governo: costituiva una sfida a

---

<sup>48</sup> DOŠEN, “Emperor Tomato Ketchup...”, cit., p. 63.

<sup>49</sup> Joan Mellen cita un manifesto del Tenjō Sajiki in Peter ECKERSALL, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden, Brill, 2006, p. 81.

<sup>50</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 31.

quel Giappone prospero e stabile di cui il partito Liberal Democratico si era fatto fiero rappresentante.<sup>51</sup> Ad ogni modo, Mishima aveva partecipato solo qualche mese prima del suo suicidio a un'intervista con Terayama per la rivista *Ushio* e, nonostante i suoi numerosi tentativi, Terayama si rifiutò puntualmente di cedere a una discussione di carattere politico; nondimeno, l'intervista è considerata un momento iconico della cultura contemporanea giapponese, dato il coinvolgimento di due grandi artisti eclettici e di confermata influenza sulla scena sociale nipponica.<sup>52</sup> Quando Terayama venne a conoscenza del suicidio del “collega”, pare che nella sua reazione abbia volutamente ignorato la vena politica del gesto e che, piuttosto, abbia criticato come sarebbe stato meglio e di maggiore effetto teatrale se Mishima si fosse ucciso nel periodo dei ciliegi in fiore.<sup>53</sup>

È ormai chiaro che Terayama sfruttasse ogni occasione per dimostrare la sua imprevedibilità; risultando offensivo sia per l'attivismo di sinistra sia per il terrorismo e la vanagloria di destra, l'unico principio che riconosceva era l'arte.<sup>54</sup> Terayama può essere considerato una persona coerente nella propria incoerenza: credendo che la sola vera rivoluzione potesse avere speranza di avverarsi solo attraverso l'immaginazione, condannava chiunque perseguisse altri mezzi.<sup>55</sup> Terayama non può essere definito apolitico, poiché questo implicherebbe che la sua arte ignora semplicemente gli eventi e va avanti slegata dal contesto quando è confermato che, per Terayama, arte e rivoluzione sono la stessa cosa. Egli non ignorò mai il comportamento rivoluzionario, a prescindere dall'orientamento politico di questo: si spiegano quindi azioni apparentemente contraddittorie come l'apologia a favore di Hitler o i discorsi infervorati che l'artista tenne nei campus universitari barricati del 1969. La rivoluzione di Terayama

---

<sup>51</sup> YAMANOUCHI Hisaaki, “Mishima Yukio and His Suicide”, *Modern Asian Studies*, 6, 1, 1972, p. 1.

<sup>52</sup> Nonostante i miei numerosi e disparati tentativi, in ultimo mi è stato impossibile acquisire l'intervista suddetta, sia in lingua giapponese sia nella traduzione inglese del 2012 a cura della professoressa Nobuko Anan. L'intervista in questione apparve nel numero del luglio 1970 della rivista *Ushio*, intitolata “Erosu wa teikō no kyoten to nari uru ka” (“Can Eros Be the Basis of Resistance?”).

<sup>53</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 43.

<sup>54</sup> 「歴史を作るのは圧制者でも、革命運動家でもなく、見えない力で革命運動家に抵抗している第三ゾーンの人たち [...]。[...]体制側でも反体制側でもない『第三ゾーン』に注視することで政治を捉えようとしていたことがうかがえる。」 Vedi SEZAKI Keiji, “Senkyūhyakurokujū nendai shotō ni okeru Terayama Shūji to terebi: seiji, dozoku, taishū” (Terayama Shūji e la televisione nei primi anni sessanta: politica, costumi e pubblico), *Jinbungaku*, 200, 2017, p. 207.

<sup>55</sup> “I have no intention of foolishly praising whatever society tries to eradicate, nor of attempting to escape industrialization. Such efforts merely transform happenings into the accomplices of society. [...] theatre does not function as a symbol counteracting the effects of an era racing towards death. [...] theatre attempts to present collective rituals aimed at a sudden, mad awakening [...] thereby destroying the process itself.” Vedi TERAYAMA Shūji, *The Labyrinth and the Dead Sea: My Theatre*, trad. di Carol Fisher Sorgenfrei, in Carol Fisher SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 269.

consisteva nell'ignorare volutamente la politica e mettere in discussione ciò che è socialmente accettato attraverso l'arte e la distruzione della distinzione tra realtà e fantasia.<sup>56</sup>

### 3.2 Il teatro

Come si è detto fin qui, sarebbe un fraintendimento pensare che Terayama sia stato un artista apolitico, ossia avulso dalla società; il suo rifiuto a farsi coinvolgere nelle canoniche discussioni politiche è spiegato dalla sua convinzione che ci siano modi diversi e più efficaci di intervenire sulla società. Il teatro è uno di questi.<sup>57</sup>

Senda Akihiko descrive l'esperienza teatrale proposta da Terayama "eternally avant-garde".<sup>58</sup> Infatti, il gruppo di teatro sperimentale Tenjō Sajiki (*Engeki jikken shitsu Tenjō Sajiki* 演劇実験室天井棧敷) gli diede l'occasione di sfidare la concezione e i limiti del teatro in un modo che portò a separare nettamente Terayama dagli altri artisti, suoi contemporanei. Lo scopo del suo teatro, come già menzionato, fu quello di mettere in atto una rivoluzione sociale – che non ricorresse alla politica – e, allo stesso tempo, teatrale – atta a "plot(ting) the disintegration of theatre itself".<sup>59</sup> Più precisamente:

Theatre without actors and theatre where everyone is an actor, theatre without theatre buildings and theatre where everything is a theatre building, theatre without audience members and theatre where everyone is transformed into a audience member, theatre in city streets, theatre invading private homes, postal theatre, theatre in secret chambers without exits, telephone theatre: These are the trails left by ten years of varied experiments performed by Tenjō Sajiki Theatre Laboratory.<sup>60</sup>

Goodman definisce l'efficacia della sovversione in base alla capacità di riconoscere il paradigma dominante, distaccarsene e disturbarlo con un nuovo paradigma. In termini propri, Terayama fece esattamente questo con il suo teatro.

Per Terayama Shūji, il teatro è un incontro tra individui; egli si avvicinava alla produzione drammatica come a qualcosa che dovesse, innanzitutto, creare uno shock nei partecipanti e, in secondo luogo, che li spingesse alla ricerca di un'interpretazione personale. Come si avrà modo di osservare, la drammaturgia di Terayama sarebbe andata sempre più radicalmente verso una rottura decisa del teatro tradizionalmente inteso – in termini di evento e luogo fisico

---

<sup>56</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., pp. 42-47.

<sup>57</sup> "I chose the profession of theatre not merely as a mode of artistic expression, but as a way to participate in society." Vedi TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p.263.

<sup>58</sup> SENDA Akihiko, "Japan", in Don Rubin (a cura di), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 5, Asia/Pacific*, Routledge, 1998, cit., p. 294.

<sup>59</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 264.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

– per incentivare la compartecipazione di tutti, attori e spettatori. L’obiettivo era abbattere ogni muro che crea scompartimenti rigidi nella società e tra le persone; *in primis*, Terayama volle smascherare l’invalidità della distinzione tra realtà e finzione e restaurare l’identificazione delle persone con la coesistenza degli opposti. Pensare che realtà e finzione siano antagoniste è fuorviante: la realtà è determinata dall’immaginazione, la drammaturgia deve svelare questa cooperazione e l’impossibilità di distinguere tra i due poli, piuttosto che basarsi sull’essenza della loro differenza.<sup>61</sup> In sostanza, il teatro deve promuovere un approccio fluido alla realtà, abbattere le barriere mettendone in discussione la validità ontologica.<sup>62</sup> Questa retorica emerge molto chiaramente in *Marie in pelliccia* (*Kegawa no Marii* 毛皮のマリー 1967), particolarmente nella terza scena dello spettacolo, durante un discorso che la protagonista Marie rivolge a un marinaio che sta seducendo:

Life itself is all like that! The surface is lies, but inside there is truth. [...] The two are always playing a game of chase, and the one that loses by chance, by *jan-ken* in the beginning of the game becomes the lie, constantly chasing after the one that became the truth. History is all lies; that which is passing is all lies.<sup>63</sup>

Questo estratto è importante perché svela che non solo la vita, ma anche le sue regole sono figlie del caso: niente può essere considerato fisso, la finzione persegue la verità in una giostra che non lascia stabilità a nessuno che vi salga sopra. Terayama accorda la sua estetica dissacrante al principio dell’interscambio, degli opposti che si scoprono identici, di un dualismo che si scopre monismo composito. Non esiste nulla di fisso, essenziale o, per meglio dire, *sostanziale*<sup>64</sup>: tutto ciò che esiste si manifesta in relazione al diverso, rendendo la necessità di creare distinzioni o di considerare entità separate tra loro, fasulla. Il teatro è una metafora dello spazio sociale racchiuso dalle costrizioni in narrative divisive e predeterminate; ciò che Terayama ha compiuto con ognuna delle sue opere drammatiche è decostruire questa idea di teatro/società come spazi chiusi. Ogni spettacolo coniuga un’incarnazione dell’*establishment* che si appresta a smantellare, avviando un processo di parodia e quindi annientamento. Questo è il filo conduttore con cui mi accingo ad analizzare l’operato di Terayama nel mondo teatrale: la ricerca del punto di rottura con la retorica

---

<sup>61</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 266.

<sup>62</sup> “[...] we killed off Aristotle, the curtain-raiser of classical theatre, and transcended the concepts of cause, effect and motivation.” Vedi TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 270.

<sup>63</sup> SAS, *Experimental Arts...*, cit., p. 43.

<sup>64</sup> “Sostanza: derivato di *substare* ‘stare sotto’. Ciò che permane al di sotto delle mutevoli apparenze. [...] La categoria prima cui le altre categorie si riferiscono come predicati.” Da Treccani, vocabolario online. <https://www.treccani.it/vocabolario/sostanza/>.

dominante, il momento in cui l'artista sfonda il muro del convenzionale, per trovarne al di sotto una realtà fluida, continuativa nel suo essere poliforme e libera di performarsi.<sup>65</sup>

### 3.2.1 Le caratteristiche drammatiche

Terayama pubblicò *Il labirinto e il Mar Morto: il mio teatro* nel 1976, ovvero alle porte del decimo anniversario di attività della sua compagnia teatrale Tenjō Sajiki. Questo saggio è rilevante poiché racchiude la teoria drammatica che costituì lo scheletro delle opere debuttate nei sedici anni di attività della troupe. Ai fini di questo elaborato, è utile mettere a nudo le caratteristiche del teatro di Terayama, nonché i ragionamenti che le giustificarono.

Nei suoi scritti, Terayama espone la propria teoria drammatica, dissenzionandola nei quattro elementi che concorrono a creare l'evento teatrale: pubblico, attori, teatro e testo drammatico. Nelle sue parole, “rispondendo a queste domande in maniera sistematica, il risultato è questo manoscritto.”<sup>66</sup>

#### *Pubblico*

Se è corretto constatare che il teatro di Terayama punta a demolire le distinzioni, svelando la comune origine di quei termini che solitamente vengono trattati in modo antitetico, questo è certamente riscontrabile nel rapporto tra attori e pubblico. Finché il teatro è concepito come una citazione del mondo reale (cioè come una riproduzione fittizia di qualcosa di reale), l'unico modo per fruire di questo tipo di dramma è attraverso un rapporto passivo tra “chi guarda” e “chi viene osservato”. Al contrario, Terayama concepisce il teatro come un incontro tra attori e spettatori:

An “audience” is not a naturally existing entity; it has to be created. Consequently, once an “audience” permits the actors to call it “Thou” and to participate in “mutual touching,” it ceases to be what it formerly was. One could say that the audience members are transformed into characters in the play.<sup>67</sup>

Terayama spinge i suoi spettatori a essere partecipi nella costruzione di un nuovo mondo, quello in cui prende vita la *performance*, e a non essere anonimi individui; dichiarandosi pubblico, ogni spettatore acquisisce un'identità che può intervenire nell'incontro con l'attore e identificarsi nuovamente in un'esperienza di gruppo – il teatro. Il contatto annulla la distinzione tra l'io e ciò che gli è estraneo, in altre parole elimina le due categorie quali attore e pubblico. Solo ammettendo che il teatro crea un mondo a sé stante, senza cioè proporre una

---

<sup>65</sup> “This, he explained, is the artist’s task: to use revolutionary imagination to free those trapped inside” vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 159.

<sup>66</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 264.

<sup>67</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 274.

riproduzione simbolica della realtà, si può ammettere un rapporto di mutuo intervento tra attori e pubblico. Nel sostenere che il dramma costruisce un mondo separato da quello reale (ma pur sempre reale, o per meglio dire, non più fittizio di quanto non sia la realtà) grazie alla cooperazione di pubblico e attori, Terayama non intende assimilare il teatro alla politicizzazione della realtà: il teatro è il risultato dell'intervento del gruppo ma, come si è precedentemente constatato, ciò non va inteso in termini politici.<sup>68</sup>

### *Attori*

Nell'approcciare la dissertazione sulla figura dell'attore, Terayama nota come nel dramma moderno (*shingeki*) l'attore sia costretto a reprimere le proprie parole per prestarsi alla diffusione delle parole di altri, ovvero del drammaturgo. Nelle dirette parole di Manfred Hubricht, il traduttore delle opere di Terayama in tedesco, gli attori sono "emotion whores" o come li definisce Terayama stesso, "currency." Ad ogni modo, l'attore non viene considerato un'entità autonoma bensì una figura che esiste in relazione a uno scopo di cui beneficino altri. Quindi Terayama pensa sia giusto chiedersi innanzitutto chi sono gli attori per se stessi, non per il pubblico né per il drammaturgo.<sup>69</sup>

L'arte dell'attore di solito viene intesa come la risposta al desiderio umano di metamorfosi, cioè l'attore è colui o colei che riesce a trasformarsi in qualcuno di altro rispetto a se stesso/a; questo desiderio è a sua volta frutto dell'illusione che l'essere umano abbia infinite possibilità di metamorfosi, quando in realtà non si considera che ciò che si trasforma è il solo corpo, cioè la facciata esterna. Ma come puntualizza Terayama, "putting on a crown does not make you a king [...] nor does the self cease to be the self."<sup>70</sup>

È chiaro che secondo Terayama, il teatro è un incontro; l'attore non deve imporre una visione al pubblico, deve piuttosto saper organizzare l'incontro, cioè organizzare il contributo di attori e pubblico in un unico momento drammatico. Può fare questo solo creando relazioni, ossia abbattendo la distanza tra se stesso e l'Altro; l'attore semplicemente guida l'improvvisazione che nasce dalla cooperazione tra pubblico e attore.<sup>71</sup> Come vedremo di seguito, il testo drammatico va necessariamente incontro a una minore rilevanza nel teatro di Terayama: l'attore infatti deve ricorrere a un proprio linguaggio che gli permetta di "creare un tornado

---

<sup>68</sup> "This 'representation' of the audience in and by the actors' play must however be set as wide apart from politics as the opposite shores of the Mediterranean." Vedi TERAYAMA Shūji, "Manifesto by Shūji Terayama", *The Drama Review: TDR*, 19, 4, 1975, p. 84.

<sup>69</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., pp. 278-279.

<sup>70</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 281.

<sup>71</sup> "When we interject those who "see" into those who "are seen", their relationship becomes a mutual, shared experience, and the script becomes mingled with improvisation." Vedi TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 272.

con la sola immaginazione” cioè deve essere in grado di alludere a una situazione e così facendo di istigare il pubblico a intervenire.<sup>72</sup>

### *Teatro*

Ammettere l'esistenza di un edificio adibito esclusivamente per ospitare gli eventi drammatici presuppone accettare l'idea che, in primo luogo, vi è un'essenza del teatro e solo successivamente esiste il teatro. Secondo Terayama un ragionamento di questo tipo equivale a “tollerare l'inversione” secondo cui prima esiste il teatro e poi esiste il dramma (in altre parole, prima esiste la forma e poi il contenuto). Il teatro non è un edificio o un luogo concreto, bensì è l'ideologia di un luogo in cui avvengono incontri drammatici. Di conseguenza, qualunque luogo può diventare un teatro e, specularmente, ogni teatro, laddove non si sviluppi alcun dramma, diventa parte del panorama urbano.<sup>73</sup> Nello spirito di rigetto delle antitesi tra due elementi, è necessario liberarsi dell'idea di teatro come manifestazione esterna di una realtà fisica e accettare piuttosto il teatro come un aspetto della realtà interna:

Our theme as theatre people ought to be how to organize the power of imagination in order to transform all places into theatres – that's what I have been thinking.<sup>74</sup>

In altre parole, rifiutando la distinzione tra realtà e distinzione si può sprigionare (letteralmente) il dramma dal teatro e permettere che diventi un incontro tra luoghi e persone che abbia un valore in sé.

Un altro aspetto importante per la rivalutazione del teatro si apre una volta che il dramma è stato “dragged into the streets:” si deve pur sempre evitare che lo spettacolo venga istituzionalizzato nuovamente; affinché abbia luogo una rivoluzione dell'immaginazione efficace sulla realtà, non basta recitare per le strade della città. È necessario abbattere la separazione tra attori e pubblico, creare un incontro.

Perhaps the “disappearance of the wall” will entice people into the dramaturgy of encounter, resulting in an assembly of individuals formerly isolated at home, of lonely people lacking identity [...]. Thus the disappearance of the wall is not confined to an isolated house, but emerges as an issue for the entire city. Due to the architecture of partition, the hierarchical relationship between the observer and the observed is an obstacle that suffuses not only traditional theatre, but everyday reality. Taking a larger

---

<sup>72</sup> “In order to express a magical situation, he must possess the power, for instance, to jump without feet.” Vedi TERAYAMA, “Manifesto...”, cit., p. 84.

<sup>73</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 286.

<sup>74</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 287.

perspective, if we envision the city as a “thatre,” then the horizon of human relationships will extend to include air, health, labor, faith and sex.<sup>75</sup>

Per Terayama, “to reflect upon theatre is to reflect upon the city;”<sup>76</sup> il teatro non è più un luogo fisico e chiuso, piuttosto è uno spazio della mente.

### *Testo*

Si è anticipato che il teatro di Terayama, rispetto al teatro moderno, svaluta considerevolmente il testo drammatico nel contesto della *performance*. Secondo lo standard teatrale, il teatro è realizzabile attraverso la *performance* del copione; questa concezione del dramma fa sì che teatro e letteratura si sovrappongano. Secondo Terayama, a causa di questa collisione, si è venuto a creare un vuoto tra realtà e finzione; per risanarlo è importante mantenere dramma e letteratura come due forme espressive ben separate – nelle sue stesse parole, “we must banish the script from dramatic performance”.<sup>77</sup>

Whichever way it is handled, using the script as the starting point necessarily reminds us of the perverse condition in which “essence precedes existence.” On the contrary, our drama is based on the self-evident truth that the function of theatre is not to struggle with the script, but to struggle with reality.<sup>78</sup>

Ritorna il rifiuto di quell’assioma che contempla la forma prima di ammettere il contenuto, già incontrato in occasione della dissertazione sull’edificio teatrale. Se il dramma si propone di adattare un romanzo ad esempio, prassi che lo *shingeki* aveva consacrato, si autolimita a essere la copia di un originale, cioè qualcosa che ha senso valutare solo sulla base di un confronto; e questo vale anche nel caso in cui il dramma non stia adattando un romanzo ma stia semplicemente performando un copione. Come nota Terayama, anche se il drammaturgo inserisse nel copione una direttiva che impone all’attore di parlare a vanvera senza badare il copione, non di meno quell’attore starebbe seguendo il copione stesso, in altre parole non sarebbe pienamente libero poiché starebbe solo fingendo di esserlo. Da qui la necessità di creare un’altra organizzazione per il teatro, che differisca da quella pensata per la letteratura; secondo Terayama, un modo di concepire il teatro in quanto forma artistica autonoma sarebbe possibile “pensando al copione come a una mappa, piuttosto che un libro.”<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 297.

<sup>76</sup> TERAYAMA, “Manifesto...”, cit., p. 86.

<sup>77</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 301.

<sup>78</sup> TERAYAMA Shūji, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 301.

<sup>79</sup> Nel senso che preferisce pensare al testo drammatico come a qualcosa che si consulta per orientarsi nell’incontro drammatico e non come qualcosa che si legge pedissequamente. TERAYAMA Shūji, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 307.

In order to organize chance encounters, we need lands that exist objectively and also through imagination. To get to the imaginary realm, we need an “internal map” distinct from the pictorial maps of a Marco Polo. But we must be certain that this “internal map” does not chart only a solo journey. [...] I want to start thinking about the script as a kind of “internal map” that can organize encounters between humans and objects that have objective existence outside the self.<sup>80</sup>

Chiunque intervenga nella *performance* compie un viaggio; il copione-mappa è utile a non creare intoppi nell'esecuzione ma non deve determinare il corso degli eventi.

### 3.2.2 Le fasi del Tenjō Sajiki

Nei sedici anni di attività della sua compagnia di teatro sperimentale, Terayama ha prodotto diverse opere che sono state esibite sia in Giappone sia all'estero, in Europa e negli Stati Uniti. Come suddetto, Terayama era un artista già noto al pubblico quando si avvicinò al teatro, nel bene e nel male. Tuttavia, se la sua produzione poetica gli era valsa la fama e l'apprezzamento nel contesto letterario, i suoi esperimenti teatrali non furono sempre stati approvati con altrettanta unanimità. Dato l'effetto volutamente iperbolico delle sue performance, lo spettro delle reazioni del pubblico fu sempre piuttosto polarizzato tra chi considerava Terayama un genio e chi lo condannava per i contenuti sconvolgenti delle sue opere.<sup>81</sup>

Secondo Sorgenfrei, sono riconoscibili cinque fasi stilistiche e produttive nella stagione del Tenjō Sajiki – riconosciute dai membri della stessa compagnia. La divisione dei momenti non è rigida, cioè la durata di uno non esclude l'inizio di un secondo e via dicendo, ma soprattutto è possibile che uno spettacolo sia stato prodotto in una fase che non ne rispecchia le caratteristiche drammatiche. Nondimeno, per la mia analisi è utile assecondare la seguente organizzazione al fine di mostrare lo sviluppo in crescendo delle modalità espressive e di *performance* del teatro di Terayama presentate nel paragrafo precedente.

La prima fase va dal 1967 al 1969; essendo che Terayama arrivò da un ambiente prettamente letterario, si può sostenere che l'avvicino drammatico, in questo primo momento, fosse ancora “dilettantesco”<sup>82</sup> e correlato alla poesia – che iniziò Terayama alla carriera artistica in gioventù. Questo è il periodo dello slogan *misemono no fukken* 見世物の復権 che lo stesso Terayama giustificò come segue:

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Che fossero positive o negative, le risposte al suo teatro erano sempre considerate frutto del cosiddetto “Terayama effect” come lo definisce Sorgenfrei. Vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 17.

<sup>82</sup> DE ANGELIS, “Terayamago...”, cit., p. 154.

“Attraverso la riabilitazione dei fenomeni da baraccone, volli provare a trasformare la ‘tristezza di un matto che viene osservato’ nella vitalità di un ‘matto che si svela.’”<sup>83</sup>

Il teatro di questa fase si presenta come un’esperienza circense che cerca di prendere lo stupore e la diffidenza generalmente suscitate dall’approccio con personaggi “strani” (*drag queen*, nani, fenomeni da baraccone) e utilizzarli per ravvivare la realtà quotidiana.<sup>84</sup> Il ricorso a tinte circensi e carnevalesche è il primo passo che Terayama compì verso la “distruzione del teatro” che auspicava di attuare attraverso la produzione della propria compagnia.<sup>85</sup> Inoltre, le opere di questo primo periodo svelano influenze (o offrono tributo) dalle forme teatrali tradizionali quali il *naniwabushi* (ballata intonata da un narratore, accompagnata dallo *shamisen*; in *Il gobbo della provincia di Aomori*) e il *kabuki* (in *Marie in pelliccia* tutti gli attori sono uomini, anche nei casi di ruoli femminili);<sup>86</sup> anche le tematiche guardano al passato, alla terra natia e al folklore a essa legato, a un mondo familiare sinistro – da cui si vuole fuggire. Le opere in questione sono tra le più iconiche di Terayama: *Il gobbo di Aomori* (*Aomori ken semushi okoto* 青森県せむし男 1967), *Il delitto di Ōyama Debuko* (*Ōyama Debuko no hanzai* 大山デブコの犯罪 1967), *Marie in pelliccia* (*Kegawa no marii* 毛皮のマリー 1967) e *Inugami* (*Inugami* 犬神 1969).

Il secondo periodo va dal 1968 al 1969 – come precedentemente constatato, i periodi si sovrappongono tra loro. In questa fase assistiamo all’allontanamento dalla compagnia Tenjō Sajiki di due figure fondatrici, quali Yokoo Tadanori e Higashi Yutaka (che fondò nel 1968 una propria compagnia, Tōkyō Kid Brothers); Terayama a questo punto non è più solo produttore ma anche direttore delle sue opere, tra le quali si annoverano la celeberrima *Gettate i libri, uscite per le strade* (書を捨てよ、町へ出よう 1968) e *L’epoca arriva su un elefante da circo* (*Jidai wa saakasu no zō ni notte* 時代はサーカスの象に乗って 1969).<sup>87</sup>

Le opere che cadono in questa fase presentano cambiamenti considerevoli:

---

<sup>83</sup> 「自分で見世物の復権を果たしながら、『見られる見世物』の悲しみを『見せる見世物』のヴァイタリティに移し替えてみたい、と思うようになった。」 Tratto da [http://www.terayamaism.com/?page\\_id=206](http://www.terayamaism.com/?page_id=206).

<sup>84</sup> 「初期の天井桟敷は、『見世物の復権』をスローガンに掲げ『見做れぬもの』の異差と驚きによって日常の現実を活性化する祝祭的な猥雑さを前面に押し出していた。」 Vedi KUBO Yōko, “Terayama Shūji ‘Kegawa no Marii’ ron” (Analisi di “Kegawa no marii” di Terayama Shūji), *Theatre Studies Journal of Japanese Society for Theatre Research*, 62, 2016, p. 35.

<sup>85</sup> Come nota De Angelis, portando sul palcoscenico attori non professionisti è come se scegliesse di mettere il pubblico stesso sotto i riflettori, in altre parole dei dilettanti nell’arte teatrale. Vedi DE ANGELIS, “Terayamago...”, cit., p. 209.

<sup>86</sup> Vedi RUPERTI, “Terayama Shūji...”, cit., pp. 156-161.

<sup>87</sup> Entrambe le opere sono sia in forma di saggio, sia in forma di opera drammatica (*Sho wo suteyo* anche cinematografica nel 1971).

Afterwards, Terayama started to employ non-professionals, like me, and to contemplate the different options for joint work. It's from this moment on that the documentary aspect started to take on more and more prominent place in the theater pieces, contributing to our artistic evolution. (Dall'intervista a Henrikku Morisaki nel 2008)

Il coinvolgimento di persone completamente estranee al mondo teatrale voleva essere un ulteriore passo verso la dissacrazione delle dinamiche drammatiche standard. È in queste opere che Terayama chiama a raccolta quei giovani fuggitivi da casa che avevano seguito le sue esortazioni (ricordare *Iede no susume* ad esempio); il non-professionismo di questo momento, come lo definisce De Angelis, vuole incentivare la capacità che Terayama cerca nei propri attori di creare rapporti reali con il pubblico di uno spettacolo.<sup>88</sup> L'altra novità tecnica introdotta in questi anni, il distanziamento dal testo drammatico, accompagna la scelta di ricorrere a uno staff di non professionisti.<sup>89</sup>

Il terzo periodo va dal 1969 al 1971 e fu allora che Terayama portò la sua rivoluzione all'estremo. Come spiega Morisaki:

We also engaged in street theater productions, where only a part of the audience was aware of what they were actually watching. Later, we gave up performing on classical theater stage altogether. We preferred to perform in public places, constructing five or six sets, amongst which the audience had to circulate without knowing where the play started; they had to choose for themselves what to see. We had been doing everything to destroy the classical theater forms, and we'd finally broken through these constraints. [...] for Terayama, his works were questions and not answers. They had to be completed by the members of the audience. (Dall'intervista a Henrikku Morisaki nel 2008)

In questi anni Terayama decise di affrontare il teatro come un'esperienza soggettiva. Come si è sostenuto nel capitolo precedente, il teatro *angura* non è solo espressione di un *shutaisei* radicale, è anche l'interpretazione di tante soggettività che assistono allo spettacolo e vi partecipano ognuna con il proprio filtro. La frammentazione dell'evento teatrale vuole riflettere l'analoga percezione che si ha della realtà quotidiana:<sup>90</sup> in questa fase, Terayama "rompe" il teatro come struttura drammatica e, di conseguenza, come percezione del pubblico (una tendenza che accentuerà maggiormente nelle fasi successive).

---

<sup>88</sup> "Dramaturgy means 'making relationships.' Dramatic encounters reject class consciousness and create mutually cooperative relationships, thereby organizing chance into collective consciousness." Tratto da TERAYAMA Shūji, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 285.

<sup>89</sup> Si è già menzionato il passaggio in cui Terayama avvalle l'improvvisazione come unico vero mezzo della *performance* intesa come incontro tra pubblico e attori.

<sup>90</sup> ZOUBEK, Wolfgang, "Terayama Shūji. Japanese Avant-Garde Theatre from the 1970s Reviewed Four Decades Later", *Toma Daigaku Jinbungakubu kiyō*, 68, 2018, p. 296.

Come già constatato, il teatro per Terayama non è un luogo fisico, nel senso che non è un edificio, è piuttosto un luogo mentale. L'esperienza teatrale è un incontro tra gli attori e il pubblico quindi il teatro è un "luogo ideologico in cui gli incontri drammatici avvengono."<sup>91</sup> Quell'abbattimento della distinzione tra realtà e finzione (e più letteralmente, anche quella dei muri del teatro come edificio) che permette al teatro di essere restituito a se stesso ora prende forma attraverso il cosiddetto *shigaigeki* 市街劇 ovvero *city theatre*. Prima di scendere nei particolari, è importante non confondere le espressioni *street theatre* e *city theatre*: la differenza tra i due tipi di *performance* è determinata dal coinvolgimento del pubblico. Come lo stesso Terayama spiegò in occasione della conferenza stampa in Olanda, in seguito alla produzione di *L'aereo a propulsione umana Salomone*, qualunque spettacolo può essere messo in scena per strada, ma non per questo è classificabile come *city theatre* – in altre parole, se il completamento di una *performance* è esclusivamente nelle mani degli attori, quindi se non è necessaria la cooperazione del pubblico, questa non è *city theatre*.<sup>92</sup> L'idea di un "teatro di città" nasce dal rigetto della *forma mentis* secondo cui il dramma può aver luogo solo all'interno di un teatro; in questo discorso Terayama si appellò a una questione molto reale e sentita nella contemporaneità giapponese, quella universitaria. Nel Giappone postbellico, la qualità dell'educazione nelle università era degenerata (da qui le occupazioni e le proteste viste nel primo capitolo) poiché nella società del consumo di massa il sapere veniva percepito come mera merce di scambio, in sé ormai sterile e non adibita alla fruizione individuale; lo stesso destino si stava abbattendo sul teatro. In altre parole, i teatri erano diventati ormai parte dell'industria dell'intrattenimento e il dramma, come l'educazione, era qualitativamente degenerato perché fruito come semplice prodotto da consumare passivamente. Solo "trascinando" il dramma fuori dall'edificio teatrale sarebbe stato possibile tornare a creare drammi rivoluzionari e d'ispirazione.<sup>93</sup> Ristabilendo il teatro come incontro di attori e pubblico si poteva permettere alla finzione di intromettersi (letteralmente) nella realtà quotidiana.

"Finora ha sempre funzionato che gli attori recitano sul palco e gli spettatori osservano.

Poi, una volta finito lo spettacolo, se ne tornano a casa. Tutto qui. Ma ora l'idea è

---

<sup>91</sup> TERAYAMA, "Manifesto...", cit., p. 84.

<sup>92</sup> "[...] in terms of the audience's experience of the finished work, it is the same as a performance inside a theatre." Vedi TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 293.

<sup>93</sup> TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 287.

stimolare attori e pubblico nella stessa misura liberamente sul palco...attori e pubblico non vengono più discriminati tra loro e invadono la città.”<sup>94</sup>

Le opere che rappresentano questo tipo di *performance* del terzo periodo stilistico sono *Yes* (*Iesu* イエス 1970), *L'aereo a propulsione umana Salomone* (*Jinryoku hikōki soromon* 人力飛行機ソロモン 1970) e *Corri, Melos* (*Hashire, meros* 走れメロス 1971).

La quarta e quinta fase (rispettivamente 1971-1977 e 1975-1983) corrispondono con il momento in cui la malattia di Terayama si fece più acuta, costringendolo a ricoveri frequenti e durevoli che, tuttavia, non lo trattennero mai dalla creazione artistica. Come ricorda Morisaki nella sua intervista del 2008, la condizione di salute degenerativa di Terayama costrinse la compagnia Tenjō Sajiki a tornare all'interno dell'edificio teatrale, ma non significa che le produzioni persero il carattere di decostruzione delle norme drammatiche; continuavano a essere concepite come “domande e non risposte” per il pubblico. Per quanto riguarda il quarto periodo, le produzioni che ne fanno parte, secondo Sorgenfrei, sono *La guerra dell'oppio* (*Ahen sensō* 阿片戦争 1972), *Lettere di un uomo cieco* (*Mōjin shokan* 盲人書簡 1973), *L'origine del sangue di una certa famiglia* (*Aru kazoku no chi no kigen* ある家族の血の起源 1973) e *Diario di un anno di peste* (*Ekibyō ryūkōki* 疫病流行記 1975). La quarta fase si concentra sul cosiddetto “teatro invisibile” e “teatro da camera”, cioè su spettacoli in cui ad esempio il pubblico è immerso nel buio o diviso in stanze minuscole e separate, addirittura trasportato da un luogo all'altro non solo all'interno dello stesso teatro, ma anche nelle strade. Gli *escamotage* cui Terayama è ricorso in questi casi volevano manipolare lo spazio del pubblico per proseguire nella trasformazione del concetto di *performance* in un evento partecipato da attori e spettatori.

In our play *Letters to the Blind*, we took pitch darkness as our theatrical space. By presenting an invisible drama, we produced a fictional experience different from that of the usual drama, which is simply the reproduction of conventional story form. The dimensions of darkness created there became an exact replica of pure theatrical space. In *The Opium War*, we proposed the labyrinth as a theatrical space. The play is born out of the audience's own search for the exit. The trapped audience, searching for the exit,

---

<sup>94</sup> 「今までね、舞台上で役者が演じて、お客さんが見てた。で、芝居が終わると帰っていく。それだけのものだったんですけど、そうじゃなくて、観客も俳優も同じ時間に芝居を自由に疑念するって形でね…だから役者もお客も区別なくしてしまって、だから市街に出て」 Dall'intervista a Terayama per una rubrica dell'*Asahi Shinbun*. “Terayama Shūji: Jiyūka. 70 nendai no hyakunin” (Terayama Shūji: Libertà. 100 persone degli anni settanta), *Asahi Shinbun*, 31 ottobre 1970, p. 23.

was a symbolic metonymy for the labyrinth, equivalent to the audience's search for the characters in a stageless theatre.<sup>95</sup>

Come giustamente nota De Angelis, nel caso di Terayama è piuttosto azzardato ragionare in termini di “chi osserva” e “chi viene osservato” proprio perché lo scopo del suo teatro, come del suo cinema, è rivedere completamente questo rapporto.<sup>96</sup> Il teatro per Terayama è un incontro “between two terms, neither of which is fixed or stable, and each of which can be changed irrevocably by the contact.”<sup>97</sup>

Infine, il quinto periodo termina con la morte di Terayama nel 1983, anno oltre il quale, come anticipato, il gruppo Tenjō Sajiki non è più stato attivo. In questa fase si torna definitivamente all'edificio teatrale, privilegiando spazi molto ampi in cui era possibile avviare contemporaneamente più *performance*, anche ricorrendo alla suddivisione del pubblico in aree diverse. La testimonianza di Senda Akihiko è molto utile per avere un'idea più concreta di questo tipo di spettacoli. Il critico racconta di aver assistito a *Lemmings (Remingu レミング* 1979) due volte: la prima, seduto nei tipici spazi adibiti al pubblico di una *performance*. La seconda volta, Senda racconta che lo spettacolo era ormai *sold out*, tuttavia, gli fu permesso assistere da una piattaforma che era stata sistemata dietro il palcoscenico. Proprio da quel punto di vista rialzato e (apparentemente) in una posizione svantaggiata, si accorse che mentre sul palcoscenico prendeva vita la *performance* cui aveva assistito lui stesso tempo prima, in altri luoghi tutti intorno stavano accadendo diversi “dramatic moments” che non sarebbe stato possibile notare stando seduti nei posti regolari del pubblico. Con questo tipo di *performance* scomposta, Terayama volle chiamare in causa la tendenza contemporanea all'autoisolamento, l'erezione di muri che separano ogni individuo nella ricerca ossessiva di una soggettività che si crede sussista in sé e per sé. Partendo dai termini teatrali, Terayama svela i diversi drammi che hanno luogo oltre il palcoscenico tradizionalmente adibito e denuncia l'erronea tendenza del pubblico a concentrarsi esclusivamente su un punto dell'edificio teatrale.<sup>98</sup> Finché il pubblico resta separato dall'evento drammatico, mantiene la sua natura alienata e generalizzata composta da tanti “people who are not you”. Ma il teatro è un incontro (*deai* 出会い) per Terayama, che smaschera l'illusione di un dualismo tra ‘io’ e ‘te’ o tra realtà e finzione, chiamando all'azione attori e pubblico indistintamente. Questo processo di smantellamento della *performance* e della percezione del singolo individuo era in corso già da tempo, in ultimo si può considerare l'essenza del teatro di Terayama.

---

<sup>95</sup> TERAYAMA, “Manifesto...”, cit., p. 85.

<sup>96</sup> DE ANGELIS, “Terayamago...”, cit., p. 209.

<sup>97</sup> SAS, *Experimental Arts...*, cit., p. 126.

<sup>98</sup> SENDA Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trad. di J.Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 111.

### 3.3 Le opere

In questa ultima parte del capitolo vengono selezionate alcune opere teatrali che, tra le tante, meglio incapsulano la teoria drammatica di Terayama vista fin qui. Nello specifico, si tratta di *Marie in pelliccia* (*Kegawa no Marii* 毛皮のマリー 1967), *Gli eretici* (*Jashūmon* 邪宗門 1971), *Knock* (*Nokku* ノック 1975) e *Istruzioni per i servi* (*Nuhikun* 奴婢訓 1979). Lo scopo è dare un esempio concreto di quanto si è detto finora sulla teoria drammatica di Terayama. Poiché l'interesse di questo elaborato riguarda la decostruzione della *performance* tradizionalmente concepita, tre delle opere analizzate appartengono agli ultimi tre periodi della produzione teatrale di Terayama – quando cioè la sua teoria drammatica ha raggiunto gli apici di rottura con il teatro tradizionalmente concepito. Ho deciso di includere anche *Marie in pelliccia* poiché, pur essendo parte del periodo dilettantesco di Terayama nel teatro, tratta il tema della costruzione dell'identità di genere e ho reputato opportuno selezionarla per anticipare la dissertazione del quarto capitolo. Le opere verranno esposte in ordine cronologico.

#### 3.3.1 *Marie in pelliccia*

Questa opera fu presentata per la prima volta nel 1969, quindi appartiene al primo periodo di attività del Tenjō Sajiki. Vi si riscontrano, infatti, temi quali un morboso rapporto con la figura materna, l'assenza di una figura paterna e la necessità del figlio di scappare dalla famiglia. Mancano invece gli accenni al folklore della provincia di Aomori e la nostalgica tensione alla terra natia che caratterizzano le altre prime produzioni teatrali di Terayama. In questa fase, come si è visto sopra, Terayama si avvicina al teatro volendone riscoprire le cariche circensi e spettacolari; per farlo applica lo slogan *misemono no fukken* 見世物の復権, cioè la riabilitazione dei *freak* quali travestiti, nani, fenomeni da baraccone vari. Nel caso attuale di *Marie in pelliccia*, Terayama ricorre a un cast interamente maschile, anche laddove vi sono ruoli femminili – più notevole è la figura di Marie che è interpretata dalla *drag queen* Miwa Akihiro.

La storia è incentrata su Marie, un travestito che si presenta in qualità di madre di Kin'ya, il ragazzino di 18 anni che tiene prigioniero nel suo appartamento;<sup>99</sup> è divisa in cinque scene e ha interamente luogo nell'appartamento suddetto. Kin'ya conduce la sua quotidianità

---

<sup>99</sup> Marie costringe Kin'ya a chiamarla “mamma” 「マリーさんじゃないよ、お母さんだつて言つたろ！」 e a sua volta si rivolge a Kin'ya chiamandolo *bōya* 坊や cioè “figliolo.” È come se forzasse la maternità sul loro rapporto, appone una maschera alla realtà dei fatti. Vedi KUBO, “Terayama Shūji...”, cit., p. 43.

inseguendo le farfalle che Marie libera al chiuso, le cattura e infine, dopo averle torturate, le colleziona; non frequenta la scuola, bensì Marie gli insegna tutto ciò che deve sapere. Nel frattempo, Marie frequenta i quartieri omosessuali di Tokyo e ogni sera rincasa con uno spasimante diverso. Un giorno, durante l'assenza di Marie, Kin'ya viene approcciato da una ragazza che, con fare seducente, lo invita a uscire con lei per scoprire il mondo esterno ma il loro dialogo viene interrotto dal ritorno di Marie in compagnia di un marinaio. In questa occasione, Kin'ya scopre il segreto riguardo Marie e il loro rapporto, origliando la "madre" mentre racconta la sua storia al marinaio: prima di entrare nel mondo della prostituzione, Marie lavorava in un bar dove strinse amicizia con una ragazza, Katsuko. Dopo averle svelato di sentirsi intrappolato nel corpo maschile e di come avrebbe voluto intraprendere il *cross-dressing* per sentirsi più donna, Katsuko tradisce il suo segreto e per ripicca, Marie la fa violentare da un operaio che frequentava il bar. Non paga, Marie assiste di nascosto allo stupro per copiare l'espressione di una donna durante l'estasi sessuale (perché dopo l'assalto iniziale, il rapporto è diventato consenziente anche da parte di Katsuko).<sup>100</sup> Ad ogni modo, Katsuko resta incinta e muore dando alla luce il piccolo Kin'ya; Marie lo adotta e dichiara esplicitamente di volerlo crescere come se fosse una bambina e persino di farla diventare una prostituta.<sup>101</sup> Sentito questo, Kin'ya smette di origliare e la stessa ragazza di prima si palesa di nuovo proponendogli di fuggire insieme; tuttavia, Kin'ya teme le ripercussioni del suo allontanamento e quando lei cerca di forzare il rapporto sessuale, lui preso dal panico, la strangola fino a ucciderla. A questo punto Kin'ya fugge da solo ma Marie è certa del suo ritorno: "after all, we're mother and child, child and mother."<sup>102</sup> Quando infine Kin'ya torna, Marie lo accoglie con una parrucca da donna come dono; lo trucca con del rossetto finché non ottiene l'aspetto di una donna meravigliosa.

Di *Marie in pelliccia* Terayama ha creato due versioni alquanto differenti; una è quella originale debuttata in Giappone dal Tenjō Sajiki (quella appena illustrata) e la seconda è stata redatta in occasione della *performance* a New York nel 1970. Nella seconda versione ad esempio, la ragazza che tenta Kin'ya con la fuga da casa è in realtà un ragazzo truccato e vestito da donna che lo spinge verso un mondo di sesso, droga e metamorfosi; ancora più notevole, tuttavia, è la scena del finale. Nella versione americana, Kin'ya si fa strangolare a

---

<sup>100</sup> 「女そのものの表情をそっくり盗んでやるために」 (Per rubare l'esatta espressione di una vera donna) Vedi SAS, *Experimental Arts...*, cit., p. 43.

<sup>101</sup> 「セックスの汚物を捨てる肉の屑籠」 (un bidone umano di sporco sesso) Vedi KUBO, "Terayama Shūji...", cit., p. 40.

<sup>102</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 91.

morte dalla ragazza e Marie lo riporta in vita truccandolo e facendogli indossare una parrucca.<sup>103</sup>

*Marie in pelliccia* rifiuta ogni tipo di costruzione binaria antitetica, che sia tra uomo-donna, teatro-vita, anima-corpo, realtà-finzione e natura-artificio. In precedenza, si è citato una parte del dialogo in cui Marie svela che realtà e finzione sono come due giocatori che perdono o vincono l'uno sull'altro solo in base al caso; per questo motivo, solo riconoscendo la falsità di un ragionamento binario si può comprendere la realtà nella sua interezza. Il personaggio di Marie, ad esempio, è un uomo che si traveste da donna ma allo stesso tempo vive le sue esperienze amorose nei panni di un uomo omosessuale; Marie corrisponde alla definizione di *queer* offerta da Eve Sedgwick (1950-2009):

The open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically.<sup>104</sup>

In altre parole, non ha senso approcciarsi alla realtà con l'intenzione di creare discriminazioni o per meglio dire, la realtà è tale solo quando la si considera nella sua totalità, cioè includendo entrambi i poli di un'opposizione. Terayama lo dimostra introducendo nell'opera elementi che rendono instabile ogni tentativo di opposizione binaria:<sup>105</sup> che sia tra l'essere uomo o donna (Marie appunto si identifica in entrambe le nature<sup>106</sup>), tra l'identità naturale e costruita (sesso anatomico e identità di genere), tra vita o morte (nel finale, Kin'ya sta solo fingendo di essere morto), tra intenzioni reali e falsamente dichiarate (Marie che adotta Kin'ya per sentirsi realizzata nell'essere donna ma anche per vendicarsi di Katsuko che ha svelato il suo segreto). Ancora una volta, sono le parole di Marie a chiarire il contorno del mondo cui Terayama vuole dare luce: mentre spiega al marinaio perché decide di vivere recitando il ruolo della donna che non è realmente, Marie afferma che niente di ciò che ha reale valore nel mondo è naturale.<sup>107</sup> L'intera opera avvalsa l'artificiosità della natura, il rapporto reciproco tra esseri umani che compendia la nostra identità; inoltre, parodizza il mondo familiare e dipinge in maniera sinistra i rapporti di potere che lo determinano. Questo risulta molto evidente nel finale, quando Marie fa indossare a Kin'ya una parrucca e il trucco per trasformarlo in una

---

<sup>103</sup> Marie, vedendo Kin'ya morto, recita: "Sta solo fingendo di essere morto, nel dramma...è solo una maschera di bugia che avvolge la verità, guarda!" e battendo le mani, Kin'ya si rialza. Vedi KUBO, "Terayama Shūji...", cit., p. 42.

<sup>104</sup> Eve Kosofsky SEDGWICK, *Tendencies*, Londra, Routledge, 1994, p. 7.

<sup>105</sup> Kubo usa spesso il termine *yuragu* 揺らぐ "rendere instabile, far tremare."

<sup>106</sup> La sua identità non è un'esclusione (uomo *oppure* donna) ma è l'inclusione di uomo e donna; in altre parole, pur negando il binarismo dei due elementi, ne è dipendente e il risultato è la confusione della nostra percezione della sessualità. KUBO, "Terayama Shūji...", cit., p. 39.

<sup>107</sup> "Oh, yes. It seems that the people of the world say that I'm unnatural; that I'm a fake [...] but they don't consider this defiling nature. No, there is nothing in the world that is of any real worth in its natural state!" Vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 216.

donna. Questa scena sembra dire che l'identità di genere (come la bellezza) sta negli occhi di chi guarda: così come Marie viene giudicata e biasimata dalle persone per essere un uomo che decide di passare come donna, Kin'ya diventa una donna grazie/a causa di Marie e di come lo ha cresciuto in qualità di sua madre. La reciprocità è una parte fondamentale della natura umana, il giudizio degli altri può forgiare la nostra immagine, persino ai nostri stessi occhi. Terayama non giudica negativamente né loda l'identità omosessuale e/o *transgender* dei suoi personaggi, semplicemente vuole mettere in luce l'artificio che è l'identità e, come in altre sue opere, la negatività dell'ambiente familiare che attua delle dinamiche di potere sui più deboli – ovviamente considerando che la famiglia è vista come l'unità base della società intera. Piuttosto, l'autore invita a considerare che la realtà corrisponde alla finzione, la natura corrisponde all'artificio: l'identità non è qualcosa di univocamente (o monoliticamente) determinata, è sempre una *performance* che si costruisce sulle convezioni accordate tra le parti coinvolte.<sup>108</sup> Un po' come il teatro lo è per Terayama.

### 3.3.2 *Gli eretici*

Questa opera ha debuttato nel 1971 come produzione originale della compagnia Tenjō Sajiki. Corrisponde alla terza fase delle cinque viste nel paragrafo precedente.

La storia ha per protagonista Yamatarō, un giovane senza padre che si innamora di una prostituta, Rosa Gialla; questa, per ogni uomo che vuole unirsi a lei, pone per condizione a priori che questo si sbarazzi della madre. Nella prima scena dello spettacolo, Rosa Gialla racconta di come tutti gli uomini del villaggio abbiano sempre diligentemente abbandonato le rispettive madri in cambio del suo piacere; tutti tranne l'ultimo rimasto, Yamatarō. Invero, in un primo momento anche Yamatarō aveva abbandonato la madre seguendo le istruzioni dategli da Rosa Gialla,<sup>109</sup> tuttavia, lei ancora non si decideva a concedersi e Yamatarō, sconfitto e frustrato, decise di recuperare sua madre per farsi insegnare come vincere finalmente la consorte.<sup>110</sup> Così facendo, il giovane ingenuo scatena l'ira della tanto desiderata Rosa Gialla che continua a concedersi liberamente a tutti gli uomini del villaggio, eccetto lui. In *Gli eretici* riconosciamo ancora i temi fondamentali delle opere di Terayama, quali

---

<sup>108</sup> Ridgely analizza *Marie in pelliccia* dal punto di vista dell'attacco nei confronti delle istituzioni sociali come sistemi contrattuali, qui la famiglia. Nel caso attuale, il travestitismo di Marie complica la situazione poiché il biasimo è diretto anche contro la natura a priori del genere: il genere è, come i rapporti sociali, una costruzione cioè una *performance* che segue un contratto tra gli individui. Vedi RIDGELY, *Japanese Counterculture...*, cit., p. 104.

<sup>109</sup> "I gagged her mouth and tied her up with her obi, and I took her far away and left her there. [...] I gave her a good kick in the hips with my wooden sandals, just like you told me to." Vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 249.

<sup>110</sup> "No, no, if I just pretend to embrace her, then her hands and her mouth will teach me how to win Yellow Rose. I'll deceive her as long as necessary, until I don't need her anymore." Vedi SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 251.

l'ambiguo e spesso illogico rapporto tra madre e figlio che si riverbera sulla vita sentimentale di quest'ultimo, la figura assente del padre (non solo di Yamatarō ma anche di Cosciente Figlia Crisantemo Bianco, alla costante ricerca del padre che l'ha abbandonata senza motivo) e il tema della vendetta (apparso anche in *Marie in pelliccia*). Tuttavia, si è visto precedentemente come la produzione di Terayama sia andata man mano staccandosi da questi temi per contemplare, piuttosto, la distruzione delle tecniche drammatiche tradizionali. *Gli eretici* può considerarsi l'opera emblematica di Terayama poiché concretizza il teatro legato ai temi della fase ancora poetica dell'artista e allo stesso tempo svela un gusto "avant-garde" che sfida le convenzioni drammatiche.

Dal punto di vista dell'innovazione infatti è impossibile ignorare le figure dei *kurogo*. Nel teatro tradizionale kabuki 歌舞伎, la centralità è reclamata totalmente dall'attore quindi è fondamentale che la *performance* scorra in modo da non sottrarlo mai all'attenzione del pubblico e al fulcro della trama; a questo scopo è nata la figura del *kurogo* 黒衣, un assistente di scena che aiuta l'attore principale nei cambi d'abito, nelle entrate o uscite di scena ad effetto e che, in generale, si assicura che tutto scorra in modo da non sottrarre il focus all'attore.<sup>111</sup> Come dice il nome, il *kurogo* è vestito di nero in modo da scomparire sulla scena e non distrarre gli spettatori – che a loro volta sanno di dover ignorare questi assistenti di scena.<sup>112</sup> Anche nel teatro dei burattini (il *bunraku* 文楽) chi manovra le marionette veste di nero, sempre con lo scopo di scomparire dalla scena ed essere meno intrusivo possibile.

Terayama in *Gli eretici* ribalta completamente lo scopo di questa figura: nelle parole di Endo, "it is this usually latent self-assertive force lurking in the *kurogo*'s self-denying black outfits that, as a dramatist, Terayama Shūji played up in his own way to subvert cultural and artistic traditions."<sup>113</sup> In questa opera, l'artista ricorre in modo preponderante ai *kurogo*, tutti vestiti di nero e con i volti coperti da una stoffa nera; tuttavia, queste figure sono tutt'altro che invisibili e non intrusive nell'economia generale della *performance*. Lo spettacolo comincia ancora prima che il pubblico entri nel teatro; varie testimonianze di critici raccontano che il pubblico viene fatto attendere fuori dal teatro per quanto più tempo possibile, con l'esplicita volontà di provocare impazienza e ansia. Quando gli spettatori vengono finalmente ammessi nel teatro, trovano l'intero spazio completamente buio e intriso di fumo. Ad attenderli, vi sono già

---

<sup>111</sup> Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese: Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 25-26.

<sup>112</sup> Ovviamente i *kurogo* sono visibili, oggi con l'illuminazione elettrica del palcoscenico lo sono ancora di più ma per convenzione vengono ignorati volutamente. Il colore nero non è frutto di una scelta casuale: nel kabuki rappresenta l'assenza, l'inesistenza di qualcosa. Vedi ENDO Yukihide, "Terayama Shūji's Theatre Work: His Experimental Use of the Traditional Kurogo", *Hamamatsu Ika Daigaku-kiyō*, 19, 2005, p. 56.

<sup>113</sup> ENDO, "Terayama Shūji's...", cit., p. 63.

numerosi *kurogo*: alcuni si trovano nei posti del pubblico, sono immobili e ignorano completamente gli spettatori mentre entrano e prendono posto; altri invece sono violenti e aggressivi, si muovono tra il pubblico mentre gridano; alcuni addirittura prelevano con la forza alcuni spettatori, li trascinano sul palcoscenico e li vestono forzatamente nei panni di *kurogo*.<sup>114</sup> Ancora nell'oscurità più totale, quando lo spettacolo inizia sul palco appaiono dieci *kurogo* che in silenzio mimano il gesto di tirare una corda invisibile; all'estremità di ciascuna corda, vi sono i personaggi dell'opera (Yamatarō, Ogin, Cosciente Figlia Crisantemo Bianco e Hoichi senza orecchio) che vengono trascinati sul palco dall'oscurità dei posti del pubblico.<sup>115</sup> Sin dal prologo, è evidente che questi *kurogo* sono i burattinai dei personaggi, ognuno ha il suo e da questo viene letteralmente guidato nei suoi gesti e nelle azioni che compie nella storia.<sup>116</sup> Infatti, oltre alla trama suddetta, l'intera opera include anche una riflessione meta-teatrale, nel momento in cui rappresenta la lotta di potere che si ingaggia tra i *kurogo* e gli attori: i primi vogliono costringere gli attori a seguire il copione, i secondi si ribellano e cercano di condurre la *performance* a proprio piacimento.<sup>117</sup> Nella scena finale, Yamatarō riesce a manipolare il suo *kurogo* fino ad afferrarlo per il collo per poi recitare:

Now I am completely free. [...] It's up to the *kurogo*'s will to create Hell or destroy it. I am tired of being manipulated. It's the *kurogo*'s costume that I have wanted to wear for some time, for once getting behind the action of the play. From now on I will strip off all theatrical disguises. It's my revenge.<sup>118</sup>

A questo punto gli attori cominciano a parlare in qualità di se stessi, non più nei panni dei personaggi dell'opera. Mentre distruggono il set, ragionano su chi sia l'estremo manipolatore, oltre i *kurogo*, oltre l'autore di un'opera drammatica, oltre il tempo. Infine giungono alla conclusione:

No one can see the ultimate manipulator. Once we've uttered a single word of dialogue, play-hell begins, and we cannot escape. There is no end. No play ever ends. Plays just change. So, everyone, let's change roles! Take off your costumes and come onstage!<sup>119</sup>

Come Terayama indica nelle sue note al copione, questa ultima scena deve condurre alla distruzione del teatro non solo in termini fisici ma anche spiritualmente, figurativamente; “but

---

<sup>114</sup> Abbattendo la barriera tra attori e pubblico, il contatto che crea l'incontro drammatico. Terayama si riferisce proprio a una *performance* di *Gli eretici* quando nel suo saggio di teoria drammatica presenta la questione del pubblico. TERAYAMA, *The Labyrinth...*, in SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., pp. 270-273.

<sup>115</sup> Jennifer MERIN, “Terayama's ‘Jashumon’”, *The Drama Review: TDR*, 16, 3, 1972, pp. 105-106.

<sup>116</sup> È così che Terayama sovverte la figura del *kurogo*: li rende ineluttabilmente visibili e anzi sono disturbatori della *performance* quando attaccano il pubblico.

<sup>117</sup> RUPERTI, “Terayama Shūji...”, cit., p. 166.

<sup>118</sup> MERIN, “Terayama's...”, cit., p. 113.

<sup>119</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 257.

this does not mean that reality begins here. Rather another fiction begins to be fabricated.”<sup>120</sup> *Gli eretici* mette in scena l’ingannevolezza delle costrizioni sociali, svela le manipolazioni che viviamo nella società convenzionale e ci spinge ad aprire gli occhi e ribellarci, a vivere la nostra libertà in segno di vendetta contro i manipolatori. Ancora una volta, Terayama si dimostra dalla parte dei ribelli: il perseguimento dell’identità personale rappresenta in sé la rottura della matrice sociale dominante.

### 3.3.3 *Knock*

La *performance* di *Knock* è durata 30 ore, tra le tre pomeridiane del 19 aprile 1975 e le ore nove della sera successiva, ed è stata costituita da diversi “eventi” che hanno avuto contemporaneamente luogo in ben 27 ubicazioni diverse del distretto Suginami di Tokyo. *Knock* è uno dei maggiori esempi di *shigaigeki* (letteralmente “teatro di città”) di Terayama, cui l’artista ha ricorso per ristabilire il contatto tra pubblico e attori, tra realtà e dramma. Come riporta Senda Akihiko, che prese parte alla *performance*:

[...] our own power of imagination and our curiosity had to be put to use in order to discover what constituted these “theatrical events” brought into being on the streets. We worked alongside Terayama’s performers, in roles of varying importance, and this personalized experience brought us to a new awareness of the connections we ourselves had made during those thirty hours with the streets on which we continually walk and with what we can find there.<sup>121</sup>

Come si è visto nei paragrafi precedenti di questo capitolo, lo scopo del teatro che invade le strade della città è spingere gli spettatori a rigettare la passività cui il teatro moderno li ha relegati e pensare al teatro come a un vero e proprio incontro con gli attori; un incontro che senza la cooperazione di tutti non può aver luogo. Opere come *Knock* e *Yes* (1970) vogliono mettere in luce quanto sia labile il confine tra “chi osserva” e “chi è osservato” andando a cambiare drasticamente lo spazio drammatico e costringendo gli spettatori a cercare il dramma nella quotidianità.

La *performance* di *Knock* iniziò presso l’uscita est della stazione di Shinjuku, dove agli “spettatori” venne consegnata una sorta di mappa, al posto del consueto biglietto; sulla base di questa, le persone si sarebbero lanciate in una “caccia al tesoro” di eventi drammatici, tutti distribuiti nel distretto di Suginami e aventi luogo nello stesso momento.<sup>122</sup> Tuttavia, anche dotati di una mappa, non sarebbe stato semplice riuscire a capire cosa ci si sarebbe trovati

<sup>120</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 259.

<sup>121</sup> SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 57.

<sup>122</sup> “I was therefore supposed to select from among those ‘events’ some that seemed of particular interest to me and so make up my own ‘theatrical course,’ that is, my own plot.” Vedi SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 57.

dinanzi una volta raggiunto il luogo indicato o chi sarebbero stati gli attori, cosa avrebbero detto o indossato per farsi riconoscere; proprio questa voluta ambiguità è ciò che mette in moto il meccanismo della rivoluzione teatrale e di drammatizzazione della realtà.<sup>123</sup> *Kock* costrinse i partecipanti a vedere con occhi diversi l'ambiente urbano in cui erano soliti muoversi e, in ultimo, li indusse a una revisione del loro stesso ruolo nella realtà; lo stesso Terayama ha confermato, in una breve intervista, che il teatro di città è pensato apposta per trasformare (*henshin* 変身) gli spettatori in una parte integrante della *performance*, addirittura attori (*enjite* 演じ手) essi stessi.<sup>124</sup>

Per quanto riguarda il tipo di eventi che hanno avuto luogo quel giorno, ci sono diverse testimonianze consultabili e tutte insieme provano che non necessariamente accadde qualcosa nei luoghi segnati sulla mappa oppure che effettivamente qualcosa accadde ma senza farsi notare, oppure che l'evento ebbe luogo creando scompiglio e clamore. Ad esempio, Senda racconta di come, seguendo la propria mappa, si imbatté in uno strano negozio di orologi: nessuno in vista, all'entrata vi era una fila di orologi di tutte le fattezze e pezzi di giocattoli distrutti sparsi in giro; il critico racconta di essere stato invaso da un dubbio, quel negozio era sempre stato lì? Oppure era parte dell'evento drammatico di Terayama? Stando ai passanti, pare che il negozio non solo fosse sempre stato presente ma persino che quello fosse lo stato consueto “yet, so far as I was concerned, armed with these strange phrases from my map about ‘The Disappearance of the Drosselmeyer Clock Shop,’ it did seem to me that I had somehow solved one of the puzzles posed by this mysterious ‘theatre’.”<sup>125</sup> Altre fonti raccontano di spettatori che furono bendati e poi portati in giro per la città a bordo di un autobus, fotografati in gruppo davanti a diversi scenari, sempre bendati. In un articolo del quotidiano *Asahi Shinbun*, si riporta che nel tardo pomeriggio una coppia sposata senti bussare alla porta di casa propria e aprendo, trovò un giovane uomo completamente avvolto in bende a mo' di mummia, seduto su una sedia a rotelle e dietro di lui circa trenta altri giovani. Questi sarebbero stati poi condotti alla sede di polizia più vicina.<sup>126</sup> Ancora, pare che in un campo sportivo ci fu un uomo vestito di un mantello nero che sembrava camminare sull'aria, altri giovani avvolti in bende che correvano per le strade cittadine e infine, forse l'evento più noto, il ritrovamento al bagno pubblico: un gruppo di attori pagò l'ingresso, si spogliarono e

---

<sup>123</sup> “It was virtually impossible to know exactly what might be taking place. [...] I suddenly realized that this street, so familiar to me, had now suddenly transformed in some subtle way.” Vedi SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 57.

<sup>124</sup> “Ton ton, aketemireba hōtai otoko. Miomo no shufu bikkuri, nijūban” (Toc toc, se apri trovi l'uomo-mummia. Donna incinta sbigottita va alla polizia), *Asahi Shinbun*, 20 aprile 1975, p. 19.

<sup>125</sup> SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 57.

<sup>126</sup> “Ton ton, aketemireba hōtai otoko. Miomo no shufu bikkuri, nijūban” (Toc toc, se apri trovi l'uomo-mummia. Donna incinta sbigottita va alla polizia), *Asahi Shinbun*, 20 aprile 1975, p. 19.

semplicemente presero posto nelle vasche come normali clienti finché non furono raggiunti da un curioso gruppo di spettatori – creando un’atmosfera carica di aspettative e incertezze.<sup>127</sup>

La scena nel bagno pubblico non è la più nota senza motivo. *Knock* non ebbe il solo intento di riportare il dramma nella realtà quotidiana o di stimolare l’immaginazione di individui ormai alienati nell’ambiente urbano. Con l’assenza di un copione definito e l’incentivo all’improvvisazione,<sup>128</sup> Terayama e i suoi collaboratori vollero condurre a dubitare anche del linguaggio e della routine quotidiana, criticando l’accettazione passiva della supremazia di entrambi da parte della società. Questo avvenne in particolare nella scena del bagno pubblico, composta da Kishida Rio 岸田理生. Il copione è diviso in due parti, la prima delle quali delinea il luogo e le tempistiche della sequenza mentre la seconda parte è una lista di 66 argomenti: alcuni di questi sono prosaici, altri poetici; alcuni pensati apposta per non aver alcun seguito nel discorso. In generale, la scena ha offerto l’occasione per la fusione di attori e pubblico, letteralmente a contatto e messi a nudo mentre esplorano l’evento drammatico.<sup>129</sup>

Per la precisione, non era stato contemplato un copione vero e proprio per nessuno degli eventi programmati – la scena nel bagno pubblico è notevole per alcuni aspetti ma non è mai stata pensata per essere il fulcro dell’intera *performance*. Inoltre Terayama aveva cooperato con altri artisti e suoi collaboratori (anche Gen Kazuma 幻一馬) per mettere insieme la catena di eventi con l’intento preciso di mettere in discussione la figura dell’autore come onnipotente manipolatore dell’azione (drammatica) – un elemento che riconduce alla stessa critica sollevata in *Gli eretici*; la partecipazione di più figure autoriali e un copione pressoché inesistente vollero frammentare l’evento drammatico anche nella sua preparazione, chiamando in causa l’intervento degli spettatori.<sup>130</sup> Senda ipotizzò che il contributo del pubblico debba essere stato molto più essenziale di quanto si possa pensare per la riuscita dello spettacolo: considerando che, in alcuni casi, nei luoghi indicati sulla mappa non accadde assolutamente nulla, potrebbe essere che Terayama e i suoi avessero voluto ingannare il pubblico e metterlo alla prova, stando a vedere cosa sarebbero state in grado di immaginare le persone trovatesi interdette su un marciapiede qualunque.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> “Who were the actors? Who were the spectators? It was impossible to tell. People like me [...] found ourselves looking at our unclothed neighbors without trepidation and demanding to know, ‘Aren’t you an actor?’ We waited [...] until three actors among us began speaking their lines.” Vedi SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 60.

<sup>128</sup> Quando si parla di “improvvisazione” si intende più che altro la facoltà degli attori di selezionare liberamente gli argomenti predisposti, non quella di inventarsi azioni o dialoghi. Vedi SORGENFRIED, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 145.

<sup>129</sup> Robert ROLF e John K. GILLESPIE (a cura di), *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, pp. 235-236.

<sup>130</sup> Vedi ROLF e GILLESPIE, *Alternative...*, cit., p. 234.

<sup>131</sup> SENDA, *The Voyage...*, cit., p. 59.

Si può sostenere che *Knock* rappresenta la rottura del teatro per eccellenza: non solo la *performance* ha abbattuto i confini dell'edificio teatrale, riversandosi nelle strade urbane, non solo ha annullato la distanza tra attori e pubblico, ha anche frammentato la paternità del dramma e rinnegato il merito dell'interpretazione alla sola parola.

### 3.3.4 Istruzioni per i servi

Questa opera risale alla quinta e ultima fase del teatro di Terayama, con la prima nel 1978 a pochi anni dalla sua prematura morte. In quegli ultimi anni, la salute di Terayama stava deteriorando a un ritmo sostenuto eppure, la sua compagnia teatrale continuava a presentare su scala internazionale i suoi ultimi successi. Dopo il debutto in Giappone, *Nuhikun* fu presentata al Festival di Spoleto in Italia, ricevendo recensioni molto positive, e tra il 1980-81 arrivò negli Stati Uniti, dove invece le reazioni furono di vario tipo, tra chi ne restava affascinato e colpito e chi invece abbandonava lo spettacolo ancora in corso.

La trama è ispirata al saggio satirico omonimo di Jonathan Swift eppure, il focus delle due opere è totalmente diverso. Swift suggerisce ai servi come mantenere una relazione consona con il padrone mentre cercano di sfruttarlo; Terayama invece sostiene:

What I hope to describe in this play is the present situation of the world, marked by the "absence of the Master." Our revolt is not against the absent Master. "My enemy is myself." "Your enemy is yourself." "Everyone can be a Master for 15 minutes." But when Servants try to kill their absent Master, their venom and hatred create an image of Hell.<sup>132</sup>

Terayama sceglie il rapporto servo-padrone come paradigma per tutte le interazioni sociali. Come in altre sue opere, *Istruzioni per i servi* parodizza queste relazioni di potere, inscenando il dissidio dei servi che non hanno un padrone contro cui scagliarsi e ribellarsi; la loro disperazione è tale che tra di loro si alternano nel ruolo del Padrone (l'autore quindi sembra suggerire che il padrone si trova tra gli stessi servi).<sup>133</sup>

The master's role here is a place-holder in a resilient cycle of power generated in a constitutive process that cannot be located or exclusively found "within" or "without" the subject.<sup>134</sup>

Piuttosto, infine l'opera indica che ognuno di noi porta dentro di sé il proprio peggior nemico, riducendo l'antitesi servo-padrone.

---

<sup>132</sup> Maria MYERS, "Terayama's *Directions to Servants*", *The Drama Review: TDR*, 25, 1, 1981, p. 79.

<sup>133</sup> "Our revolt is not against this absent Master...The tragedy is not the absence of the Master but the Servant's need for a Master." Vedi SAS, *Experimental Arts...*, cit., p. 46.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

Vi sono sedici personaggi in questa opera, i sei principali hanno nomi presi in prestito dai racconti del noto scrittore Miyazawa Kenji 宮沢賢治 e ognuno rappresenta una specifica categoria di servitù. La storia è ambientata in una villa di campagna (*yashiki* 屋敷) in cui si trova un gruppo di servitori; a causa dell' assenza prolungata del padrone, i servi cominciano ad annoiarsi e quindi si alternano tra di loro sulla cosiddetta "Saint-Master Machine", un complicato marchingegno che trasforma chi vi prende posto in padrone. Nella prima scena, infatti, si assiste alla "creazione" del padrone: un uomo nudo e glabro si siede sul trono della macchina (che secondo Terayama, dovrebbe ricordare il trono dell'imperatore Meiji) e man mano gli vengono messe una parrucca, un paio di baffi e dei vestiti; quando l'uomo si alza in piedi, realizza di non avere le scarpe, che qui rappresentano il simbolo del Padrone. Queste "scarpe del padrone" verranno passate di volta in volta a ogni servitore che si appresterà a diventare padrone tuttavia, non saranno di misura a nessuno; diventano quindi il simbolo tangibile di una sorda assenza. In una scena, si concretizza finalmente la suddetta ipotesi per cui il padrone sia presente tra gli stessi servi: il padrone di turno getta la sua scarpa tra i servi. In un primo momento nulla accade, finché il padrone stesso non si getta tra i servi cercando di recuperare la scarpa appena lanciata; il nuovo padrone viene scelto dalla competizione che egli stesso ha lanciato. Questo passaggio ci dimostra il rapporto reciproco tra la posizione di servo e padrone, nonché quanto i due necessitino l'uno dell'altro per esistere, per avere uno scopo.

Come è stato visto in precedenza, nelle ultime fasi produttive del Tenjō Sajiki, la compagnia si è concentrata a riportare il dramma in luoghi chiusi – soprattutto in conseguenza alla condizione di salute di Terayama, ma senza che questo comportasse un ostacolo alla decostruzione della *performance* tradizionale. Nel caso di *Istruzioni per i servi*, per ogni produzione si è sempre scelto uno spazio scenico molto ampio; quando il pubblico entra, si trova immerso in un buio pesto mentre sul palco è riconoscibile il profilo della "Saint-Master machine". Dopodiché, Terayama colpisce gli spettatori con una serie di elementi teatrali portati all'esagerazione: la forte musica rock-psichedelica del compositore J. A. Seazer, le luci, i suoni umani ed elettronici e i marchingegni sono tutti elementi che condurranno all'esplosione finale del caos.<sup>135</sup> Tutto è esagerato in questa produzione: il trucco e i costumi, la nudità e il fattore erotico-masochista. Eppure, di simboli ce ne sono pochi: ciò che si trova sul palco spesso non vuole né interpretare né trasferire significati, piuttosto vuole contribuire al senso di caos e mistero – ed è significativo per lo stesso motivo che, anche nelle produzioni

---

<sup>135</sup> I marchingegni sono molto intricati e macchinosi, fungono contemporaneamente da estensioni/integrazioni del corpo umano e da strumenti di tortura che il solo attore può mettere in moto – e allo stesso tempo, la macchina rappresenta la condizione subordinata dell'uomo. Vedi MYERS, "Terayama's...", cit., p. 80.

all'estero, il copione sia rimasto per la maggior parte in giapponese, eccetto la decima scena e alcune frasi casuali che sono in lingua inglese anche nella produzione originale.<sup>136</sup>

Tuttavia, ciò che è più interessante notare per quanto concerne la decostruzione della *performance* (cui indubbiamente concorrono anche gli elementi suddetti), è la gestione dello spazio destinato al pubblico. Terayama cerca la frammentazione dell'evento drammatico ma solo negli occhi di chi osserva, per far sì che ogni membro del pubblico possa intervenire attraverso la propria singolare (e manipolata) percezione dell'evento stesso. Nelle produzioni americane, specialmente presso il teatro La MaMa di New York (1980), gli spettatori furono distribuiti su piattaforme di varia grandezza, altezza e posizione rispetto al palcoscenico. Nelle produzioni europee, invece, gli spettatori vennero persino spostati di luogo in luogo, durante la *performance*, a bordo di un aerospazio; questo poteva essere completamente o solo parzialmente coperto da tende, in modo da manipolare la visibilità dell'evento e costringere il pubblico ad acuire l'udito e lavorare d'immaginazione, per sopperire la mancanza di una visione d'insieme – a volte invece poteva esserci un supporto video.<sup>137</sup> Quello che è comune a tutte le produzioni è il senso di costrizione e attiva manipolazione del pubblico sulla *performance*: lo spettatore è forzato in una posizione voyeuristica oppure, al contrario, gli è prepotentemente negata la visuale sulla trama in cui si dispiegano interazioni masochiste tra attori e macchinari, servi e padroni, realtà e finzione.<sup>138</sup> In entrambi i casi, lo spettatore può veramente immaginare/interpretare liberamente ciò che vede e sente intorno a sé. Il messaggio ultimo di *Istruzioni per i servi* è che l'autore è il vero ultimo manipolatore e padrone dell'opera; tuttavia, Terayama crede che la libertà sia da perseguire nell'immaginazione, non nella realtà e dunque, nella manipolazione del pubblico crea la possibilità di autodeterminazione.<sup>139</sup> Come si è scritto in precedenza, la rottura dell'evento drammatico vuole riflettere il mosaico di percezioni e filtri cui la realtà è sottoposta da ogni individuo; in ultimo, Terayama vuole svelare il grande ruolo dell'immaginazione nella costruzione della realtà (convincimento da cui arriva ad affermare di voler perseguire una rivoluzione per via immaginaria e non politica), rivelando la futilità di opposizioni antitetiche. Inclusa quella tra servo e padrone.

In questo capitolo si è voluto offrire un panorama il più completo possibile sulla figura poliedrica, talentuosa e spesso scandalosa che fu Terayama Shūji, nonché presentare e

---

<sup>136</sup> Questo non sembra essere un detrimento per la riuscita della *performance*, secondo Paul Hume “the brilliance of the performers held the interest without any sense of nonunderstanding.” Vedi HUME, Paul, “Masterful *Nuhikun*”, *The Washington Post*, 5 giugno 1980.

<sup>137</sup> SORGENFREI, *Unspeakable Acts...*, cit., p. 141.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> RIDGELY, *Japanese Counterculture...*, cit., p. 32.

analizzare la sua teoria drammatica e quindi le opere che la incarnano. Fin qui, tutto è stato presentato con l'obiettivo di avere un buon punto di partenza per gestire il parallelismo con la nozione di *queer* ricavabile dalla teoria di Judith Butler; nel prossimo capitolo, infatti, verrà considerata la ricerca della filosofa americana (composta di critica e teoria) che sarà utilizzata per leggere sotto una nuova luce la *performance* di Terayama appena vista.

Così come Terayama ha decostruito il teatro tradizionalmente inteso, Butler ha evidenziato che si può svelare la natura performativa e acquisita dell'identità e quindi, che nuove modalità di *performance* sono, nella loro sovversione della norma, legittime quanto quelle più tradizionali.

## 4.

### LA SOVVERSIONE QUEER

Nel corso di questo elaborato, si è presentato il contesto politico, sociale e culturale del Giappone negli anni sessanta e settanta per poi passare a considerare il contesto teatrale di quegli stessi decenni e, infine, si è presentata la figura di Terayama Shūji e soprattutto la sua teoria drammatica e le opere teatrali che meglio incapsulano quei concetti. Questo capitolo conclusivo vuole introdurre i concetti della teoria sulla *performatività* di genere elaborata da Judith Butler (1956-), filosofa americana che ha enormemente influenzato le correnti del pensiero femminista ed è considerata una figura cruciale per lo sviluppo del neonato campo dei *queer studies* – nonché portavoce della comunità LGBTQIA+.<sup>1</sup> Presentando i precetti elaborati dalla Butler sull'identità di genere come *performance*, e considerando la conseguente rivalutazione del *queer*, l'intenzione finale del presente capitolo è offrire una rilettura del teatro di Terayama Shūji, considerando la decostruzione della *performance* teatrale tradizionale in termini di sovversione *queer*.

Il capitolo si costituisce di tre parti. Nella prima si presenta una parte di critica che Butler elabora su autori come Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Michel Foucault e Julia Kristeva – eccetto Beauvoir, tutti facenti parte della cosiddetta corrente post-strutturalista francese; lo scopo di questo è gettare le basi per la teoria vera e propria di Butler che verrà esposta nella seconda parte. Nella terza parte, in chiusura del capitolo, si applicheranno i concetti sopra elaborati al teatro di Terayama Shūji.

Butler è considerata una delle studiose più influenti del panorama contemporaneo non solo in merito al grado di rivoluzione implicato dalla sua teoria sulla *performatività* di genere, ma anche in merito alla propagazione delle sue considerazioni in campi accademici che variano, in primis, dagli studi di genere fino agli studi antropologici, teatrali e sociologici. Dopo aver fatto luce su questioni di discriminazione e repressione di certe categorie di individui rispetto ad altre, il secondo maggior credito che si può riconoscere a Butler è la possibilità di erigere collegamenti inediti tra le discipline più disparate. Lo scopo di questo elaborato, in ultimo, è il medesimo: creare un collegamento tra due figure esistite in luoghi, momenti storici, sensibilità culturali differenti quali Terayama Shūji e Judith Butler e considerare il rapporto di parallelismo che intercorre tra i rispettivi prodotti intellettuali. Consapevole delle diversità tra

---

<sup>1</sup> LGBTQIA+ è una sigla che viene usata per indicare numerose comunità di individui, ognuna con un proprio approccio “non convenzionale” all'identità di genere. Per intero: “Lesbian, Gay, Bisexual, Pansexual, Transgender, Genderqueer, Queer, Intersexed, Agender, Asexual and Ally community.” Vedi Micheal GOLD, “The ABC’s of L.G.B.T.Q.I.A.+”, *The New York Times*, 21 giugno 2018.

gli elementi chiamati in considerazione, nondimeno, questo capitolo dimostra che l'equazione è attuabile, a patto che si rispettino le sembianze originali di entrambi i fattori – senza imporre letture che fraintendano nessuno dei due elementi. Come fino a questo punto si è dedicata attenzione al contesto, persona e arte di Terayama, in questa parte di elaborato si vuole esporre la teoria della Butler il più gradualmente e chiaramente possibile, prestando particolare attenzione a non incorrere in manipolazioni e fraintendimenti che molto spesso, specie nel contesto *extra*-accademico, si verificano.

## **Preambolo**

Prima di approcciarsi al lavoro di Butler, è bene avere in mente alcune precisazioni importanti. Come la stessa Butler ha spiegato in un'intervista del 1998, “My work has always been undertaken with the aim to expand and enhance field of possibilities for bodily life. My earlier emphasis on denaturalization was not so much an opposition to nature as it was an *opposition to the invocation of nature as a way of setting necessary limits on gendered life.*”<sup>2</sup> Butler è considerata una delle figure cruciali per i cosiddetti *queer studies* poiché la sua teoria sulla *performatività* dell'identità ha gettato nuova luce su quelle vite che, non essendo riconosciute come legittime perché non conformi alla norma sessuale, esistono come abietti “and to live as such a body in the world is to live in the shadowy regions of ontology.”<sup>3</sup> Per “corpi abietti” (*abject bodies*) Butler non intende solo i soggetti omosessuali poiché si rende conto che la discriminazione non avviene mai solo in termini sessuali ma anche razziali, etnici, religiosi e via dicendo. Constatando la natura performativa dell'identità di genere, cioè la circostanziale convenzione che determina cosa è legittimo e meritevole di tutela e visibilità e cosa non lo è, Butler ha voluto mostrare come i cosiddetti abietti (*abject*), pur non essendo riconosciuti, esistono e sono anzi necessari per il dominio egemonico della norma.<sup>4</sup> La sua ricerca, compresa di critica ed elaborazione di una sua teoria, vuole essere un principio per una riflessione che porti a rivedere completamente le nozioni ontologiche con cui viviamo e interpretiamo il mondo. “I don't think it is impossible to do it, but I think it's a really interesting problem: *how to do a history of that which was never supposed to be possible.*”<sup>5</sup>

## **4.1 La critica**

---

<sup>2</sup> Il corsivo è mio per enfasi. Da qui in poi, eccetto quando indicato diversamente, il corsivo delle citazioni è sempre originale. Irene C. MEIJER, Baukje PRINS, “How Bodies Come to Matter: an Interview with Judith Butler”, *Signs*, 23, 2, 1998, p. 277.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> MEIJER, PRINS, “How Bodies...”, cit., p. 281.

<sup>5</sup> Il corsivo è mio per enfasi. MEIJER, PRINS, “How Bodies...”, cit., p. 285.

Butler considera le teorie presentate di seguito per diversi motivi; principalmente, poiché in ognuna di queste, la nozione del sesso come sostanza – in altre parole, come un’entità fissa e uguale a se stessa che esprime coerentemente un soggetto – assume una posizione centrale. Questa apparenza è ottenuta tramite un utilizzo performativo del linguaggio e del discorso che cela l’artificio del sesso e del genere:<sup>6</sup> per riecheggiare Simone de Beauvoir (con le dovute precauzioni), non si può essere un sesso o un genere, bensì lo si *diventa*.

Nel suo *Gender Trouble* (1990), Butler parte riflettendo su ciò che ostacola il femminismo dall’ottenere una giusta rappresentazione per la donna nella società. A suo parere, il problema politico del femminismo è rappresentato dalla considerazione del termine “donna” come il modo di riferirsi a un’identità comune.<sup>7</sup> Invero, il termine “donna” prefigura l’immagine di un soggetto universale e coerente quando in realtà, “essere donna” ha implicazioni molto diverse a seconda del luogo e tempo che si considerano. Il motivo per cui un femminismo del genere (cioè esclusivista, razzista e spesso omofobo<sup>8</sup>) fallisce e, anzi viene talvolta rifiutato dagli stessi soggetti che dovrebbe puntare a rappresentare, è da individuare nell’errata riduzione del genere alla presupposizione della sua messa in pratica. In altre parole, mantenere l’idea del genere come di un costrutto sociale che si applica al corpo (inteso come un fatto anatomico, percepito come naturale cioè dal carattere fisso) non permette nessun passo avanti in termini di emancipazione femminile. Finché il femminismo prende come punto di partenza la distinzione tra sesso e genere, come intesa da Beauvoir (si veda in seguito), non è possibile liberarsi del binarismo e dal finalismo biologico. Per questo motivo, Butler cerca di applicare il post strutturalismo al femminismo – alla visione di Beauvoir in altre parole –, è necessario rivedere interamente quelle categorie dell’identità che diamo per scontate (quindi innanzitutto capire cosa determina una donna senza riduzioni semplicistiche) – ovvero, analizzare i processi di potere che le costituiscono e regolano. Nelle parole di Butler, “representation is extended only to what can be acknowledged as a subject. In other words, the qualifications for being a subject must first be met before representation can be extended.”<sup>9</sup>

Chiamando in causa tante elaborazioni di intellettuali “who had few alliances with one another and whose readers in France rarely, if ever, read one another” e di carattere diverso (psicoanalitico, epistemologico, linguistico e via dicendo), Butler smonta i punti scorretti del

---

<sup>6</sup> Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londra e New York, Routledge, 1999, p. 25.

<sup>7</sup> “The political assumption that there must be a universal basis for feminism, one which must be found in an identity assumed to exist cross-culturally, often accompanies the notion that the oppression of women has some singular form discernible in the universal or hegemonic structure of patriarchy or masculine domination.” BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 6.

<sup>8</sup> Oltre di razzismo ed essenzialismo culturale, Butler parla anche di una “pervasive heterosexual assumption in feminist literary theory.” BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. vii.

<sup>9</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 4.

pensiero femminista per poter quindi sostenere la propria teoria della *performatività* e iterazione dell'identità di genere.

The point was not to prescribe a new gendered way of life that might then serve as a model for readers of the text [*Gender Trouble*]. Rather, the aim of the text was *to open up the field of possibility for gender without dictating which kinds of possibilities ought to be realized*.<sup>10</sup>

Partendo da Simone de Beauvoir, Butler confuta l'essentialismo su cui si basa il suo noto assioma "One is not born, but, rather, becomes a woman." e ne sviluppa delle implicazioni inedite ricorrendo alle teorie di Monique Wittig e Michel Foucault i quali, seppur in termini molto diversi, propagano la nozione di sesso come categoria politicamente costruita che giustifica il genere in un contesto binario (etero-normato, oppositivo ed eterosessuale); infine, si considera il concetto di *abject* elaborato da Julia Kristeva che Butler utilizza per dislocare il sito dell'identità dal confine interno del corpo e quindi argomentare la struttura derivata e politica della categoria "sesso".

#### 4.1.1 Simone de Beauvoir

La filosofa francese Simone de Beauvoir (1908-86) è passata alla storia in associazione all'affermazione "One is not born, but, rather, becomes a woman"<sup>11</sup>. Sostenendo che donne non si nasce, bensì, si diventa, Simone de Beauvoir ha compiuto un grande passo per la retorica femminista: decostruendo il finalismo biologico, si asserisce che laddove il sesso è un elemento fisso, naturale, invariabile e invariato, il genere è un significato culturale del corpo naturale cioè un'interpretazione determinata dalla cultura (da storia e convenzioni, in altre parole dipendente da condizioni variabili). Da questa distinzione tra sesso e genere conseguono due considerazioni: la prima, l'impossibilità di attribuire valori e funzioni sociali a una necessità biologica (ad esempio, attribuire il peso della maternità alla donna per il solo fatto di essere dotata di un utero) e la seconda, l'impossibilità di delineare un atteggiamento legato al genere naturale e uno innaturale.<sup>12</sup> Se questa distinzione tra sesso e genere viene applicata in modo coerente, risulta poco chiara la correlazione tra un certo sesso e un certo genere: Butler si chiede, nascere con un certo sesso (ovvero con un corpo di sesso maschile o femminile) implica l'acquisizione di un determinato genere? – "the presumption of a causal or mimetic relation between sex and gender is undermined."<sup>13</sup> Butler elabora che se sesso e

---

<sup>10</sup> Il corsivo è mio per enfasi. BUTLER, *Gender Trouble...*, cit. p. viii.

<sup>11</sup> Simone DE BEAUVOIR, *The Second Sex*, trad. di H.M. Parshley, Londra, Jonathan Cape, 1953.

<sup>12</sup> "All gender is, by definition, unnatural." Judith BUTLER, "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*", *Yale French Studies*, 72, 1986, p. 35.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

genere sono davvero due fattori così nettamente separati e fundamentalmente diversi tra loro, non vi è alcuna conseguenza logica (o spontanea) per cui nascere con un corpo femminile debba necessariamente significare essere donna o nascere con un corpo biologicamente maschile debba condurre inevitabilmente a essere uomo. Come sostiene Butler:

If sex does not limit gender, then perhaps there are genders, ways of culturally interpreting the sexed body, that are in no way restricted by the apparent duality of sex. [...] If gender is not tied to sex, either causally nor expressively, then gender is a kind of action that can potentially proliferate beyond the binary limits imposed by the apparent binary of sex.<sup>14</sup>

Eppure, per Beauvoir sembra essere così: se essere donna è un'interpretazione culturale del sesso femminile e se quell'interpretazione non è sollecitata necessariamente dall'essere femmina (poiché prima si nasce femmina secondo Beauvoir), non di meno, nella sua teoria appare che il corpo femminile sia adibito a priori come luogo arbitrario del genere "donna"; tuttavia, aggiunge Butler, non vi è alcuna ragione per escludere la possibilità che anche un altro genere possa essere acquisito da un corpo femminile. La distinzione tra sesso e genere, così come viene elaborata da Beauvoir, implica quindi un'eteronomia dei corpi naturali e dei generi costruiti; ad ogni modo, mettendo questo momentaneamente da parte, Butler sostiene che il maggior contributo di Beauvoir è stato affermare che essere femmina (sesso) ed essere donna (genere) sono due entità molto diverse.<sup>15</sup>

In seguito a questa prima doverosa analisi dell'emblematica frase di Beauvoir, Butler prosegue tornando a puntualizzare che da una parte il termine "femmina" delinea fatti fisici naturali – cioè fissi e sempre uguali – e dall'altra "donna" presenta una varietà di interpretazioni applicabili a quei fatti. In altre parole, l'individuo è fisso e sempre uguale a se stesso nell'essere di sesso femminile – "one is female and therefore not some other sex"<sup>16</sup> ma, ragiona Butler, non è così logico sostenere la stessa cosa per il genere:

Immeasurably more difficult, however, is the claim that one *is* a woman in the same sense. If gender is the variable cultural interpretation of sex, then it lacks the fixity and closure characteristic of simple identity. To be a gender [...] is to be engaged in an ongoing cultural interpretation of bodies [...]. Gender must be understood as a modality of taking on or realizing possibilities [...] In other words, to be a woman is to become a woman; it is not a matter of acquiescing to a fixed ontological status [...] but, rather, an

---

<sup>14</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 143.

<sup>15</sup> "There is nothing in her account that guarantees that the 'one' who becomes a woman is necessarily female." Butler sostiene che in effetti Beauvoir ha puntualizzato la grande differenza che corre tra essere femmina ed essere donna tuttavia, dà per scontato un numero di assiomi che Butler punta a decostruire. Vedi BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> BUTLER, "Sex and...", cit., p. 36.

active process of appropriating, interpreting, and reinterpreting received cultural possibilities.<sup>17</sup>

A questo punto, Butler inizia a problematizzare la dichiarazione di Beauvoir. Per come la filosofa francese fa uso del termine “divenire” (“become”), sembra che il genere non sia tanto una costruzione culturale imposta sul corpo, quanto un processo di costruzione di se stessi; sembra insomma che “divenire donna” sia un processo intenzionale di assumere un certo stile e significato fisico e culturale. Beauvoir intende il genere come il risultato di una volontà? Se il genere viene scelto, quale influenza comporta sulla definizione di genere come di costruito culturale ereditato? Butler nota giustamente che il genere viene percepito come un attributo predeterminato da un sistema di patriarcato e fallocentrismo in cui il soggetto va a inserirsi; se questo è vero, se il genere è costruito da questi sistemi di potere, come funziona questa costruzione cui sembra riferirsi Beauvoir? Quale ruolo occupa l’azione soggettiva (*personal agency*)?<sup>18</sup> L’ambiguità della questione, ciò che Butler problematizza, è dovuta al fatto che, quando per “divenire” si intende un’azione di scelta (attivo) e allo stesso tempo di acculturamento (passivo), tra questi due termini si crea un’incoerenza poiché l’uno non dovrebbe implicare l’altro e viceversa.<sup>19</sup> È per questo motivo che Butler è spinta a riflettere su questioni ontologiche e di formazione del soggetto che la porteranno, in ultimo, a svelare la natura performativa del genere.

Per risolvere i dubbi sorti da un’ambigua formulazione, Butler ritiene necessario prendere in analisi la concezione del corpo secondo Beauvoir – che pare sia stata influenzata dalle teorie di Sartre. Dalla nozione di corpo, è poi necessario muoversi verso il concetto di “costruzione” (o acculturamento del corpo) che determina il genere.

Secondo Sartre, il corpo coesiste con l’identità personale (“I am my body”) ma allo stesso tempo sostiene che la coscienza sorpassa il corpo (“My body is *a point of departure* which I *am* and which at the same time I surpass...”);<sup>20</sup> Sartre non si sbarazza del dualismo cartesiano, piuttosto cerca di contemplare entrambi i casi in cui l’identità è un’entità trascendentale che però è necessariamente legata alla propria reificazione. Nel sostenere che Sartre non rifiuta il dualismo, è utile pensare all’atto di sorpasso compiuto dall’identità come un atto fisico (appunto perché l’identità non può prescindere dalla concretezza del corpo). Il corpo non è un fenomeno statico ma è una modalità di interpretazione poiché è il solo mezzo

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> “In what sense do we construct ourselves and, in that process, *become* our genders?” BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 37.

<sup>19</sup> “If we are always already gendered, immersed in gender, then what sense does it make to say that we choose what we already are? [...] it postulates a choosing agent prior to its chosen gender.” *Ibidem*.

<sup>20</sup> BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 38.

di accesso al mondo; in questo senso “the body is a being comported beyond itself, sustaining a necessary reference to the world.”<sup>21</sup> Il concetto di sorpasso del corpo naturale per Sartre è da intendere come la “human quest to realize possibilities”.<sup>22</sup> Beauvoir, nella sua definizione di corpo, traspone alcuni dei concetti elaborati da Sartre; come suddetto, la trascendenza del corpo è da intendere come un atto corporeo, fisico. È nota un'altra citazione che Beauvoir inserisce nel suo *The Second Sex*: “the body is a situation”; così come Sartre definisce il corpo naturale qualcosa di incomprensibile, poiché sempre intrinsecamente coesistente con l'identità, Beauvoir sostiene che il genere non è naturale:

We never experience or know ourselves as a body pure and simple, i.e. as our ‘sex’, because we never know our sex outside of its expression as gender. Lived or experienced ‘sex’ is always already gendered. We become our genders, but we become them from a place which cannot be found and which, strictly speaking, cannot be said to exist.<sup>23</sup>

Beauvoir quindi chiarisce che per “divenire un genere” non intende un processo tramite cui il soggetto parte da una posizione preesistente rispetto la cultura e assume per scelta un genere rispetto all'altro, bensì, dichiara che questo processo esiste già nei limiti della cultura stessa; inoltre, non vi è un punto cronologico di partenza poiché “[...] gender is not traceable to a definable origin precisely because it is itself an originating activity incessantly taking place.”<sup>24</sup> Come per Sartre il corpo è un continuo divenire di possibilità realizzate, per Beauvoir il genere è uno stile attivo di vivere il proprio corpo nel mondo. In effetti, Beauvoir sostiene che il corpo non è mai un fenomeno naturale, nel senso autoevidente<sup>25</sup>, ed è per questo che Butler arriva ad affermare, in primis, l'assoluta differenza tra genere e sesso e inoltre (ma anche allo stesso tempo) implica che il genere non dovrebbe affatto essere connesso al sesso.

The body of woman is one of the essential elements of her situation in the world. But that body is not enough to define her as woman; *there is no true living reality except as manifested by the conscious individual through activities and in the bosom of a society.*<sup>26</sup>

Il corpo non è mai inteso nella sua natura: se il genere interpreta il sesso (corpo) ma se non siamo in grado di individuare il momento a partire da cui diventiamo un genere, come

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 39.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> Beauvoir (*The Second Sex* 1949) citata da Butler: “it is not merely as a body, but rather as a body subject to taboos, to laws, that the subject is conscious of himself and attains fulfillment [...]” Vedi BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 46.

<sup>26</sup> Beauvoir (*The Second Sex* 1949) citata da Butler. Il corsivo è di mia aggiunta per enfasi. *Ibidem.*

suddetto, allora secondo Butler consegue che il sesso è già genere e non un fatto anatomico a priori.<sup>27</sup>

Per Butler, sorge spontanea un'altra domanda a questo punto: se siamo inseriti nel genere sin dal principio, se il genere ci inizia alla vita come divenire continuo (poiché il corpo, cioè il sesso, è già genere), in quale senso il genere è una scelta? In quale senso, cioè, si costruisce ciò che si è già? Di nuovo, Beauvoir si rifà a Sartre e alla sua teoria sulla scelta preriflessiva: si tratta di un atto spontaneo, non completamente conscio né, tuttavia, imperscrutabile alla coscienza; in altre parole, è quel tipo di scelta che riconosciamo solo dopo averla compiuta.

Taking on a gender is not possible at a moment's notice, but is a subtle and strategic project which only rarely becomes manifest to a reflective understanding. Becoming a gender is an impulsive yet mindful process of interpreting a cultural reality laden with sanctions, taboos, and prescriptions. The choice to assume a certain kind of body, to live or wear one's body a certain way, implies a world of already established corporeal styles.<sup>28</sup>

Sostenendo che il corpo è una situazione, Beauvoir implica due conseguenze: la prima, il corpo è una realtà materiale che è già inserita in un contesto sociale in quanto *locus* di interpretazione culturale; la seconda, il corpo è anche la situazione in cui si interpreta quel significato culturale che lo determina.<sup>29</sup>

To the extent that gender norms function under the aegis of social constraints, the reinterpretation of those norms through the proliferation and variation of corporeal styles becomes a very concrete and accessible way of politicizing personal life.<sup>30</sup>

Il corpo come situazione quindi permette di intendere il corpo come il punto di incontro tra scelta e acculturamento: diventa il modo personale di vivere cioè interpretare norme ricevute dal contesto. A questo punto, per Butler decade completamente la nozione di corpo (sesso) come un'entità naturale. Questo porta a concludere che i limiti imposti sul genere non derivano tanto dall'anatomia, quanto da istituzioni culturali che hanno dato luogo a precise convenzioni: "not only is gender no longer dictated by anatomy, but anatomy does not seem to pose any necessary limits to the possibilities of gender."<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 12.

<sup>28</sup> BUTLER, "Sex and...", cit., p. 40.

<sup>29</sup> Si faccia attenzione a non pensare che nel sostenere queste letture del corpo umano come situazione si stia negando la dimensione materiale, fisica del corpo; quest'ultima data per assodata e innegabile, si sta ritraendo il corpo come un processo per cui gli viene apposto un significato culturale. "The body is understood to be an active process of embodying certain cultural and historical possibilities [...]". Judith BUTLER, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40, 4, 1988, p. 521.

<sup>30</sup> BUTLER, "Sex and...", cit., p. 45.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

La base per la teoria di Butler si trova già in questa critica alla teoria di Beauvoir. L'efficacia di quanto proposto da Butler risiede nel riconoscere che qualunque realtà (che il genere/sex sia naturale o libero ad esempio) svela un assioma di fondo che serve una determinata trattazione (*discourse*) che, a sua volta, vuole porre certi limiti all'analisi o determinarne il punto di partenza – in altre parole, condizionare l'analisi di un certo fenomeno. Nel caso del genere, i limiti imposti all'analisi suggeriscono i limiti di un'esperienza manipolata da una trattazione egemonica che vede nel binarismo la sua espressione universale.<sup>32</sup> In altre parole, le convenzioni servono i sistemi di potere da cui si originano e i soggetti vengono costruiti e trattati in base allo scopo di ogni sistema.

#### 4.1.2 Monique Wittig e Michel Foucault

In questa parte si metterà in evidenza come Monique Wittig (1935-2003) e Michel Foucault (1926-84) hanno ulteriormente sviluppato la teoria appena considerata di Beauvoir, entrambi, anche se in contesti molto differenti, per concludere che la natura del sesso è un assioma fittizio e che la biologia viene sfruttata per erigere un sistema di genere binario che adibisce a discriminazioni di carattere politico.<sup>33</sup> Sulla base di queste teorie, Butler prosegue a delineare gradualmente la propria, dunque è importante seguire l'articolazione di questa analisi.

Come appena constatato, Beauvoir volle suggerire che la categoria “donna” è di carattere culturale cioè un insieme di significati attribuiti in un campo culturale specifico e quindi, in ultimo, che nessuno nasce con un genere – perché lo si acquisisce. Contemporaneamente, Beauvoir sostiene che avere un sesso ed essere un essere umano sono due condizioni coesistenti, anzi, il sesso qualifica l'essere umano.<sup>34</sup> Tuttavia, basandosi pedissequamente su quanto dichiarato da Beauvoir sulla distinzione tra sesso e genere, è vero che il sesso non determina il genere né il genere esprime il sesso; se il sesso è un fatto anatomico, ovvero naturale e fisso, il genere è acquisito dunque è variabile – è la costruzione eretta sulla base del sesso. Come si è visto, Butler ha sviluppato la teoria di Beauvoir in modalità che probabilmente la filosofa non poté anticipare all'epoca in cui diede prima espressione alle proprie idee; ad esempio, come suddetto, se è vero che sesso e genere sono distinti, non è una conseguenza logica o spontanea il fatto che “to be a given sex is to become a given gender”.<sup>35</sup> Inoltre, se il genere è qualcosa che si diventa senza poterlo mai essere, consegue che il genere

---

<sup>32</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 13.

<sup>33</sup> BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 47.

<sup>34</sup> Quando Beauvoir sostiene che “il corpo è una situazione” sostiene che il sesso è già di per sé un costrutto sociale con cui si interpreta il corpo umano. In questo senso, il sesso qualifica l'essere umano in un ordine sociale quindi le due categorie coincidono.

<sup>35</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 142.

è un'attività, letteralmente in divenire; non un nome, non una sostanza, bensì, un'incessante ripetizione di azioni.<sup>36</sup>

Monique Wittig è stata un'intellettuale e teorica femminista francese che ha ragionato sul valore politico della categoria sesso. Concentrandosi sulla prima parte della citazione di Beauvoir – “one is not born a woman” – sviluppa due concetti che superano la teoria di Beauvoir, non di meno avvalendosene come punto di partenza: il primo, il sesso non è fisso né naturale, bensì è asservito alla politicizzazione della categoria “natura” per servire gli scopi della sessualità riproduttiva. “Hence, for Wittig, there is no distinction between sex and gender; the category of “sex” is itself a *gendered* category, fully politically invested, naturalized but not natural.”<sup>37</sup> Il secondo concetto che Wittig sviluppa è ciò che ha reso la sua teoria più riconoscibile: riguarda il soggetto lesbico, e sostiene che la lesbica non è una donna. Secondo Beauvoir, la donna esiste solo in qualità di Altro rispetto all'uomo;<sup>38</sup> in questi termini, Wittig concorda che la donna esiste solo come paragone che stabilizza l'opposizione binaria con l'uomo e, aggiunge, quella relazione è l'eterosessualità. Il soggetto lesbico quindi non è donna perché rifiuta la relazione oppositiva utile all'eterosessualità che la determina; la lesbica non ha sesso, trascende il binarismo tra uomo e donna proponendosi come un terzo genere. Butler considera da questo che secondo Wittig:

One is not born a woman, one becomes one; but further, one is not born female, one *becomes female*; but even more radically, one can, if one chooses, become neither female nor male, woman nor man. Indeed, the lesbian appears to be a third gender or [...] a category that radically problematizes both sex and gender as stable political categories of description.<sup>39</sup>

Per Wittig il sesso è una categoria politica: viene in essere in un contesto culturale “which requires that ‘sex’ remain dyadic”<sup>40</sup>. La demarcazione sulla distinzione anatomica (sesso) non precede l'interpretazione di quella differenza (genere), bensì, è essa stessa un'interpretazione di norme regolatrici. A questo punto vorrei aprire una breve parentesi riguardante la sfumatura ontologica che acquisisce la teoria di Wittig, utile a preparare il terreno per la teoria di Butler. Il sesso è l'effetto di un sistema etero-normato e volto alla riproduzione; di conseguenza e simultaneamente a causa di ciò, il sesso appare come una natura, un elemento fisso e totalizzante. Tuttavia, il sesso è da intendere come l'effetto di questo sistema:

---

<sup>36</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 143.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Le donne sono il negativo dell'uomo. La loro fisicità le intrappola e genera la loro oppressione. Dove l'uomo è “disembodied”, la donna è “corporally determined”. L'uomo rigetta la sfera corporale che quindi diventa prerogativa esclusivamente femminile e quindi si attua l'equazione corpo=donna=Altro. Vedi BUTLER “Sex and...”, cit., pp. 43-44.

<sup>39</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 144.

<sup>40</sup> BUTLER, “Sex and...”, cit., p. 47.

Sex is taken as an “immediate given,” “a sensible given,” “physical features,” belonging to a natural order. But what we believe to be a physical and direct perception is only a sophisticated and mythic construction, an “imaginary formation,” which reinterprets physical features (in themselves as neutral as others but marked by a social system), through the network of relationships in which they are perceived.<sup>41</sup>

Il sesso è un effetto-realtà di un processo che viene celato da quello stesso effetto; viene presentato come naturale quando è costruito tanto quanto lo è il genere secondo Beauvoir.<sup>42</sup> Di conseguenza Wittig sostiene che non vi è alcuna distinzione tra sesso e genere, poiché quelle entità che Beauvoir volle distinguere in realtà sono identiche e coincidenti.<sup>43</sup> Il binarismo di sesso e genere serve il sistema della riproduzione eterosessuale che necessariamente comporta oppressione sulla donna e gli omosessuali; la donna poiché viene intrappolata dalla sua anatomia e relegata a una posizione di dipendenza rispetto all'uomo, l'omosessuale perché si sottrae alla riproduzione sessuale. Per Wittig non è possibile occupare una posizione sovversiva in un sistema del genere, né Beauvoir lo fece; è necessario ribaltare dalle fondamenta questo specifico discorso di sesso, genere ed eterosessualità – la sua teoria si concentra anche sulla grammatica e il ruolo che la lingua occupa nella perpetrazione del discorso essenzialista.

Come anticipato, Wittig e Foucault mettono in discussione la nozione di sesso naturale ed espongono il disegno politico dietro l'appropriazione dell'anatomia che risulta in un sistema di genere binario discriminatorio. Per svelare le categorie di 'sesso', 'genere' e 'desiderio' come effetti di una specifica formulazione di potere, Foucault ricorre alla *genealogia* – un concetto che prende molto in prestito da Nietzsche.<sup>44</sup> La genealogia vuole portare alla luce la storicità di quei concetti che, falsamente, si considerano verità fisse e forme originali incorrotte.

Genealogy does not pretend to go back in time to restore an unbroken continuity that operates beyond the dispersion of forgotten things; its duty is not to demonstrate that the past actively exists in the present, that it continues secretly to animate the present, having imposed a predetermined form to all its vicissitudes. Genealogy does not resemble the evolution of a species and does not map the destiny of a people. [...] is to maintain passing events in their proper dispersion; it is to identify the accidents, the minute deviations [...] the errors, the false appraisals [...]; it is to discover that truth or being do

---

<sup>41</sup> Wittig (“One is Not Born a Woman” 1981) citata in BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 145.

<sup>42</sup> Questo è un punto di contatto con la teoria di Butler.

<sup>43</sup> In altre parole, come nota anche Butler, secondo Beauvoir nascere femmina ed essere donna sono due cose diverse eppure, è l'evoluzione naturale cioè logica dei fatti. Da femmina deriva donna, da maschio deriva uomo. Beauvoir non problematizza questa consequenzialità.

<sup>44</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. xxix.

not lie at the root of what we know and what we are, but the exteriority of accidents.<sup>45</sup>

Un approccio storico svela che la disparità si trova alla base dell'esistenza e la genealogia deve quindi "dissipare le chimere dell'origine."<sup>46</sup> Se si segue la storia a ritroso si scopre che ciò che la determina sono le discrepanze, gli scontri iniqui; "the purpose of history, guided by genealogy, is not to discover the roots of our identity but to commit itself to its dissipation."<sup>47</sup> Il motivo per cui Butler prende in considerazione questa porzione del pensiero foucaultiano è evidente: la genealogia vuole smascherare come ciò che si considera la causa e il principio originale dell'identità è, in realtà, *effetto* di certi sistemi di potere. Nel caso del genere, il sistema è quello fallocentrico, etero-normato che intende il sesso in termini di riproduzione e quindi richiede l'eterosessualità come unica forma intellegibile di un sesso binario. Secondo Foucault, il potere produce i soggetti che regola e rappresenta – in termini negativi cioè di proibizione; questi soggetti, in quanto tali, sono prodotti e definiti in accordo con i requisiti di quel sistema – in questo caso fallocentrico ed etero-normato.<sup>48</sup> È così che si arriva a individuare una "verità" del sesso: l'eterosessualità richiede e istituisce la produzione di un'opposizione asimmetrica e polarizzata tra maschio e femmina, inoltre pone necessariamente la causalità tra sesso e genere in modo che si crei un'identità coerente. Quelle identità non conformi, poiché il genere non esprime il sesso o la sessualità non è un proseguimento coerente dei primi due, sono allo stesso tempo rigettate e necessarie affinché possa esistere una matrice di intellegibilità. Come prosegue Butler:

Indeed, precisely because certain kinds of "gender identities" fail to conform to those norms of cultural intelligibility, they appear only as developmental failures or logical impossibilities from within that domain. Their persistence and proliferation, however, provide critical opportunities to expose the limits and regulatory aims of that domain of intelligibility and, hence, to open up within the very terms of that matrix of intelligibility rival and subversive matrices of gender disorder.<sup>49</sup>

#### 4.1.3 Julia Kristeva

Julia Kristeva (1941-) è una filosofa, psicanalista e linguista francese che Butler prende in considerazione rispetto a varie puntualizzazioni. Nello specifico, nel caso della corrente

---

<sup>45</sup> Michel FOUCAULT, "Nietzsche, Genealogy, History", in D.F. Bouchard (a cura di), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p.146.

<sup>46</sup> FOUCAULT, "Nietzsche...", cit., p. 144.

<sup>47</sup> FOUCAULT, "Nietzsche...", cit., p. 162.

<sup>48</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 4.

<sup>49</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 23.

dissertazione, è utile considerare il concetto di “abject” elaborato da Kristeva poiché offre il proseguimento dalla riflessione di Foucault appena vista.

La natura di *abject* è innanzitutto quella di un oggetto, ovvero, “that of being opposed to *I*.”<sup>50</sup> In altre parole, l'*abject* si definisce come ciò che “non-è” in un contesto di opposizione polarizzata con ciò che “è” (cioè l’intelligibile):

A “something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaningless, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.<sup>51</sup>

Kristeva suggerisce come la primaria forma di *abject* il cibo e ciò che il corpo umano secreta per mantenersi vivo, finché non rimane nulla da eliminare e il corpo diventa cadavere. Kristeva nota che *cadaver* in inglese deriva dal termine latino *cadere*: la morte è il confine oltre cui il corpo piomba quando non ha più di che sostenersi e non espelle più nulla se non se stesso. La morte è l'*abject* per antonomasia, “it is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object.”<sup>52</sup> Anche il corpo è *abject* poiché per poter essere deve includere e contemplare ciò che non è. In sostanza, l'*abject* assicura l’esistenza di limiti proprio perché li oltrepassa: *abject* è ciò che disturba l’identità o il sistema o l’ordine – l’ambiguo, perché passa da una parte del confine all’altra. Tuttavia, nella sua estraneità è anche ciò che costituisce, che assicura che un limite esiste. Kristeva parla di “abjection of the self” quando il soggetto comprende che tutto, incluso se stesso, si fonda “on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being.”<sup>53</sup>

Butler analizza che:

[...] the operation of repulsion can consolidate “identities” founded on the instituting of the “Other” or a set of Others through exclusion and domination. What constitutes through division the “inner” and “outer” worlds of the subject is a border and boundary tenuously maintained for the purposes of social regulation and control. The boundary between the inner and outer is confounded by those excremental passages in which the inner effectively becomes outer.<sup>54</sup>

La stabilità e coerenza dell’identità sono determinate da politiche di differenziazione inserite in sistemi quali il fallocentrismo e l’etero-normatività. Il concetto di *abject* di Kristeva rappresenta pienamente questi processi: nel delineare come soggetto intelligibile quello che

---

<sup>50</sup> Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. di Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, p. 1.

<sup>51</sup> KRISTEVA, *Powers of Horrors...*, cit., p. 2.

<sup>52</sup> KRISTEVA, *Powers of Horrors...*, cit., p. 4.

<sup>53</sup> KRISTEVA, *Powers of Horrors...*, cit., p. 5.

<sup>54</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 170.

mantiene un rapporto causale e coerente tra sesso, genere e sessualità si crea conseguentemente (e contemporaneamente) un *abject* ovvero qualcosa o qualcuno che non si conforma a queste norme. Un soggetto del genere – che Butler definisce “logical impossibilities”<sup>55</sup> – nella sua estraneità è, tuttavia, essenziale poiché assicura l’esistenza di una regola e di identità che ne fanno parte. Collocandosi all’esterno del confine dell’intellegibilità, assicura quello spazio interno. La distinzione binaria tra interno ed esterno consolida il soggetto inscrivendolo in uno spazio chiuso, stabile e uguale a se stesso; quando si mette in discussione quel soggetto, si dubita dell’interno cioè dell’origine della stabilità del soggetto stesso. Come formula Butler:

[...] acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance [...]. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. This also suggest that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse [...].<sup>56</sup>

Una volta svelata la natura costruita dell’identità come sostanza interiore, la domanda da porsi non è tanto come sia stata interiorizzata l’identità, piuttosto, a quale scopo<sup>57</sup> – e tornando a considerare le teorie di Wittig e Foucault, la risposta è per sostenere determinati sistemi di potere quali l’eterosessualità riproduttiva e il fallocentrismo.

## 4.2 La teoria di Butler

Fin qui si è presentata una parte dell’opera di critica di Butler su teorie e concetti per lo più elaborati da pensatori post-strutturalisti francesi e il motivo è pura osservazione e riproposta della prassi butleriana; invero, Butler prende spesso in considerazione la riflessione di altri studiosi per avviarne una propria mentre dimostra un approccio a più voci e poliedrico alla questione di genere.

La teoria puramente butleriana si incentra sul concetto di *performatività*. Come conclude in *Gender Trouble*:

If gender attributes, however, are not expressive but performative, then *these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal*. The distinction between expression and performativeness is crucial. If gender attributes and acts, the

---

<sup>55</sup> Vedi nota 49.

<sup>56</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 173.

<sup>57</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 171.

various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is *no preexisting identity* by which an act or attribute might be measured; there would be *no true or false, real or distorted acts of gender*. [...] That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender's performative character.<sup>58</sup>

Sin dalla critica a Simone de Beauvoir, Butler ha concluso che se il genere non è un attributo con cui si nasce ma che viene acquisito, necessariamente deriva che il genere non è un'identità stabile né l'origine dell'agire umano (*locus of personal agency*). Anzi, il genere è il risultato di uno sforzo reiterato nel tempo che l'individuo impara ad appropriare – “an identity instituted through a *stylized repetition of acts*.”<sup>59</sup> Da altro un punto di vista, il genere è da intendere come la modalità tramite cui i movimenti, i gesti e le messe in scena dell'individuo creano l'illusione di un solido io genderizzato.<sup>60</sup>

Se il genere è costituito da atti internamente discontinui, consegue che la comparsata della sostanza (il genere) è, appunto, apparenza;<sup>61</sup> è una messa in scena, in tutti i sensi: è costruita e la sua validità è una convenzione cioè decisa e poi sostenuta dalla partecipazione degli individui della società che aderiscono a quel sistema di valori e credenze. Butler, in poche parole, sostiene che il genere non è un'identità naturalizzata bensì costituita – quindi aperta anche a costruzioni diverse.<sup>62</sup>

Gli atti costituenti non solo creano l'identità dell'attore ma creano anche l'idea di un'identità – che quindi, in ultimo, è un'illusione. Il fatto che il genere sia costruito per aderire a un sistema di realtà e falsità (cioè cosa è conforme quindi intellegibile e cosa non lo è<sup>63</sup>) contraddice la fluidità garantita dal carattere performativo e quindi dimostra che il binarismo serve un sistema sociale specifico – in questo caso di eterosessualità riproduttiva – con conseguenti politiche di discriminazione per chi non si conforma a quelle necessità.

---

<sup>58</sup> Le parti in corsivo sono state aggiunte per enfasi. BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 180.

<sup>59</sup> BUTLER, “Performative Acts...”, cit., p. 519.

<sup>60</sup> Genderizzazione *nome* (neologismo): integrazione della prospettiva di genere nella comprensione di fenomeni [...] in relazione alle persone, il termine “genderizzazione” si riferisce al processo di socializzazione secondo le norme di genere dominanti. Vedi Vocabolario dell'Istituto europeo per l'uguaglianza di genere (EIGE), <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1183?lang=it>.

<sup>61</sup> Butler usa l'espressione “appearance of substance”. *Appearance* in inglese ha un doppio significato, sia “apparenza” (nel senso di aspetto) sia apparizione, comparsata (come un attore che si presenta sul palco). Vedi la definizione su Word Reference, <https://www.wordreference.com/enit/appearance>.

<sup>62</sup> Il carattere performativo del genere è la chiave per la contestazione dello stato reificato e naturalizzato del genere, nonché la possibilità di legittimazione per diverse performance di genere. “If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.” BUTLER, “Performative Acts...”, cit., p. 520.

<sup>63</sup> Vedi il concetto di *abject* di Kristeva.

Un altro concetto fondamentale che Butler considera è quello della *ripetizione* degli atti che costituiscono la *performance*. La compartecipazione di più individui alla riproduzione di certi stili corporei fa sì che si crei una tendenza, un peso che diventa legittimità di quegli stili. Butler parla di “sedimentation of gender norms” che produce il fenomeno del sesso naturale, quindi del genere binario e quindi della verità del sesso e della coerenza di genere e sessualità.<sup>64</sup> In questo senso il genere è una convenzione, “gender reality is performative which means, [...] that it is real only to the extent that it is performed.”<sup>65</sup>

In *Bodies That Matter* (1993), Butler ha perfezionato la sua riflessione sia sul concetto di *performance* sia di ripetizione degli atti costituenti. Innanzitutto, specifica che quando parla di una *performance* di genere, non intende un processo consapevolmente eseguito da un soggetto che preesiste la propria identità di genere:

[...] if I were to argue that genders are performative, that could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. Such a willful and instrumental subject, one who decides *on* its gender, is clearly not its gender from the start and fails to realize that its existence is already decided *by* gender.<sup>66</sup>

In altre parole, qui Butler sta tornando a un concetto che si è visto nella parte di critica, quando nota che non è possibile individuare un momento in cui il soggetto esiste a priori dell’assunzione del sesso e quindi della sua identità.<sup>67</sup>

Successivamente, in *Bodies That Matter* Butler si concentra sull’aspetto della sovversione della *performance*. Ammettendo che la natura del sesso è performativa e che è reale (cioè valida) finché si accetta che viene in essere come prodotto di un principio regolatore, è possibile trovare già all’interno di questa realtà costruita il germe della sua inversione e il “punto debole” è la caratteristica fondamentale della *performance*, ovvero la ripetizione della norma:

That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of the regulatory law can be turned against itself to spawn rearticulations that call into question the hegemonic force of that

---

<sup>64</sup> BUTLER, “Performative Acts...”, cit., p. 524.

<sup>65</sup> BUTLER, “Performative Acts...”, cit., p. 527.

<sup>66</sup> Judith BUTLER, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Londra e New York, Routledge, 1993, p. x.

<sup>67</sup> “That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.” Vedi nota 56.

very regulatory law.<sup>68</sup>

Nel sostenere che la sovversione della norma è individuabile nella ripetizione della norma stessa, Butler chiama in causa il concetto di *citazione* elaborato da Jacques Derrida (1930-2004). Se accettare la norma del sesso significa citare la norma stessa (cioè reitararla), si può rivedere la reificazione del sesso (che ne giustifica il potere) come una citazione, cioè qualcosa che non ha un'origine ma che è sempre e solo una copia.

Secondo il filosofo francese, un atto performativo ha valore se si riferisce (cita) un potere riconosciuto; ad esempio “if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as conforming with an iterable model, if it were not then identifiable in some ways as a ‘citation’” l'atto performativo non avrebbe senso perché non ci sarebbe il riferimento a una norma che gli dà un significato.<sup>69</sup> Assumere un genere non ha senso se non cita una norma riconosciuta da cui derivare legittimazione:

[...] There is no ‘one’ who takes on a gender norm. On the contrary, this citation of the gender norm is necessary in order to qualify as a ‘one’, to become viable as a ‘one’, where subject-formation is dependent on the prior operation of legitimating gender norms.<sup>70</sup>

Il sesso etero-normato è un sistema che ha potere nel momento in cui viene reiterata l'identità di genere coerente ma allo stesso tempo, quella reiterazione che alimenta il potere della norma ne è anche il sito di sovversione poiché quel potere è costruito in qualità di illusione, non è reale né ingenerato.<sup>71</sup>

#### 4.2.1 La parodia *queer*

Il paradosso che evidenzia Butler è che se il soggetto è prodotto dalla norma e se la norma può solo essere reiterata cioè esistere in divenire e mai in forma fissa, quello stesso soggetto potrebbe sovvertire la norma e sarebbe abilitato a farlo dalla norma stessa – poiché come si è appena visto, persino il potere della norma è costruito quindi soggetto al ribaltamento.<sup>72</sup>

Nella parte finale di *Gender Trouble*, Butler considera un tipo di *performance* quale l'arte *drag* presentandola non solo come esempio di citazione della norma ma anche come possibilità di sovversione della stessa e di revisione dell'abiezione e cancellazione delle discriminazioni.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 2.

<sup>69</sup> Derrida citato in BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 13.

<sup>70</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 232.

<sup>71</sup> “The norm of sex takes hold to the extent that it is “cited” as such a norm, but also derives its power through the citations that it compels.” *Ibidem*.

<sup>72</sup> Vedi nota 62.

<sup>73</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 21.

Butler avvia la sua riflessione sulla *performance drag* basandosi su quanto sostenuto da Esther Newton nel suo *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972):

At its most complex, [drag] is a double inversion that says, “appearance is an illusion.” Drag says [Newton’s curious personification] “my ‘outside’ appearance is feminine, but my essence ‘inside’ [the body] is masculine.” At the same time it symbolizes the opposite inversion; “my appearance ‘outside’ [my body, my gender] is masculine but my essence ‘inside’ [myself] is feminine.”<sup>74</sup>

La *performance drag* chiaramente gioca sulla distinzione tra l’anatomia dell’intrattenitore e il genere che viene interpretato; eppure, Newton nota che la questione si complica se si considera che l’intrattenitore può essere spinto dalla volontà di dare espressione alla propria “essenza interiore” femminile. In tal caso, ha luogo una doppia inversione che in sé implica una contraddizione; in ultimo, si mette in evidenza come sia inutile e fuorviante emettere un giudizio sull’identità di genere semplicemente considerandone la verità o falsità rispetto a un ideale. Butler affina questo ragionamento, considerando come la *performance drag* sviluppa uno sfasamento su tre livelli: il sesso anatomico dell’intrattenitore, la sua identità di genere e il genere che viene interpretato nella *performance*.

If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance.<sup>75</sup>

In altre parole, l’arte *drag* si prefigge di creare un’immagine di “donna” e nel farlo rivela la profonda specificità (quindi differenza) di quegli aspetti del genere che nell’ottica dominante dell’etero-normatività vengono sempre presentati in termini di coerenza e coesione. “*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.*”<sup>76</sup>

Nel piacere e frivolezza che lo spettacolo *drag* suscita nel suo pubblico ha luogo il ribaltamento effettivo della norma; nel momento in cui lo spettatore è pienamente consapevole dell’artificiosità di ciò che sta vedendo, l’arte *drag* acquisisce il carattere sovversivo rispetto la norma – in altre parole, non sta semplicemente reiterando il binarismo di genere poiché il pubblico è consapevole di questa messa in scena e quando riconosce la contingenza che caratterizza la relazione causale di sesso-genere-sessualità alla base dell’identità etero-normata, quello è il momento in cui si realizza l’ilarità della situazione.

---

<sup>74</sup> Newton in BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 174.

<sup>75</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 175.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

“[...] we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity.”<sup>77</sup>

Butler arricchisce queste sue considerazioni sull'arte *drag* proponendo una rilettura della nozione di parodia. La parodia del genere che il *drag* propone rivela che l'identità originale che si pensa esprima il genere (nel senso che il genere è un'espressione derivante da un'identità interiore) è a sua volta un'imitazione priva di origine. Si tenga in considerazione la riflessione sul concetto di citazione di Derrida, in quel caso si è visto come la natura performativa del genere ne conferma anche la natura citazionale (un fenomeno si manifesta man mano che prende corpo in un processo di reiterazione di certi atti e a sua volta il processo stesso acquisisce valore man mano che viene citato); l'imitazione del genere da parte degli individui si basa sull'imitazione di un'originalità che in realtà è illusoria. La sovversione che il *drag* comporta è determinata dalla rivelazione dell'assenza di un'identità “normale” o “vera”:

The loss of the sense of “the normal,” however, can be its own occasion for laughter, especially when “the normal,” “the original” is revealed to be a copy, and an inevitably failed one, an ideal that no one *can* embody. In this sense, laughter emerges in the realization that all along the original was derived.<sup>78</sup>

#### 4.2.2 La ri-significazione *queer*

In *Undoing Gender* (2004), diversi anni dopo la riflessione sulla *performance drag* elaborata in *Gender Trouble*, Butler sente la necessità di tornare a considerarla per far fronte a una serie di fraintendimenti verificatisi negli anni. In particolare puntualizza:

The point to emphasize here is not that drag is subversive of gender norms, but that we live, more or less implicitly, with received notions of reality, implicit accounts of ontology, which determine what kinds of bodies and sexualities will be considered real and true, and which kind will not.<sup>79</sup>

Il *drag* è sovversivo (quindi diventa politico) perché svela i meccanismi di riproduzione della norma, ne svela la natura performativa e l'ilarità scaturisce proprio da questo.<sup>80</sup> Così facendo dimostra che quelle nozioni ontologiche per cui qualcosa o qualcuno è “reale” e altro è “falso”, quindi soggetto a discriminazione, essendo prodotte, sono sottoponibili a una

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> BUTLER, *Gender Trouble...*, cit., p. 176.

<sup>79</sup> Judith BUTLER, *Undoing Gender*, Londra e New York, Routledge, 2004, p. 214.

<sup>80</sup> “Drag comes along and parodies, mimics, and imitates gender, but what it points out is that gender is always in and of itself precisely performance.” Vedi transcript della lezione tenuta dal professor Paul Fry il 14 aprile 2009 presso l'Università Yale, <file:///Users/apple/Downloads/ENGL300%20with%202012%20Watermark-2/content/transcripts/transcript23.html>.

revisione di significato. Come è stato ricordato più volte, il concetto di citazione è estremamente importante in questo processo di ri-significazione della *performance*: svelando che le norme sono tali e vantano potere ed egemonia sulla base della semplice reiterazione, si può intervenire contestando quella reiterazione.<sup>81</sup> Eppure, e questo è il fulcro della precisazione di Butler, “there is no guarantee that exposing the naturalized status of heterosexuality will lead to its subversion” poiché anzi, un’egemonia può essere propagata anche indirettamente.<sup>82</sup>

In altri casi, può essere che “the transferability of a gender ideal or gender norm calls into question the abjecting power that it sustains. For an occupation or reterritorialization of a term that has been used to abject a population can become the site of resistance [...]”<sup>83</sup> E questo, secondo Butler, è stato il caso del termine “queer”. Prima di procedere, un’altra precisazione che Butler sente la necessità di fare in merito alla sua analisi della *performance drag* è che questa non è la sola forma di sovversione della norma disponibile o pensabile. Anzi, il *drag* si pone come uno degli elementi che determinano quella che Eve Sedgwick ha definito *queer performativity*;<sup>84</sup> il termine “queer” dovrebbe essere quindi il vero oggetto di analisi se si vuole evidenziare il modo in cui una *performance* può definirsi sovversiva rispetto l’etero-normatività. Invero, Butler si pone la seguente domanda: “How is it that a term that signaled degradation has been turned [...] to signify a new and affirmative set of meanings?”<sup>85</sup>

Facendo un passo indietro, il concetto di *performatività* applicato al genere è stato il modo, per Butler, di abbattere il rigido binarismo dell’etero-normatività e mostrare che non è corretto pensare a ciò che esula dal contesto eterosessuale come a una copia mal riuscita di un modello, qualcosa quindi da rigettare:

[...] categories like butch and femme were not copies of a more originary heterosexuality, but they showed how the so-called originals, men and women within the heterosexual

---

<sup>81</sup> “[...] through the practice of gender performativity, we not only see how the norms that govern reality are cited but grasp one of the mechanisms by which reality is reproduced *and* altered in the course of that reproduction. The point about drag is not simply to produce a pleasurable and subversive spectacle but to allegorize the spectacular and consequential ways in which reality is both reproduced and contested.” Vedi BUTLER, *Undoing Gender*, cit., p. 218.

<sup>82</sup> In altre parole, l’elemento sovversivo del *drag* non è il fatto che il *performer* si vesta da uomo/donna, anzi se ci si concentra eccessivamente su questo si va solo a rinforzare la visione binaria del genere. Butler tratta l’argomento *drag* come parte di una ritrattazione *queer* del genere, come si vedrà, quindi non è sufficiente riconoscere questo “scambio d’abiti” come la vera sovversione. BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 231.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Entrambe Butler e Sedgwick, nei rispettivi lavori, hanno riconosciuto la reciproca influenza in termini di concetti quali la *performatività* (Butler su Sedgwick) e *queer* (Sedgwick su Butler). Per questo motivo, in questa parte conclusiva credo sia utile includere anche la riflessione di Sedgwick. EVE SEDGWICK, “Queer Performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*”, *GLQ*, 1, 1993, pp. 1-16.

<sup>85</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 223.

frame, are similarly constructed, performatively established. So the ostensible copy is not explained through reference to an origin, but the origin is understood to be as performative as the copy. Through performativity, dominant and nondominant gender norms are equalized.<sup>86</sup>

Anche Sedgwick si interessa della natura performativa del genere non perché sfida l'essenzialismo, bensì perché suggerisce alternative alla norma e le legittima tutte ugualmente.<sup>87</sup> Arrivando a considerare la ri-significazione *queer* non solo dello stesso termine “queer” ma della *performance* di genere nel complesso, si può dire che la sovversione è efficace quando il soggetto si appropria della discriminazione che lo definisce (quando, cioè, quella discriminazione diventa “the act of resistance”). Per Butler, questo tipo di citazione è *teatrale* nel senso che imita ed estremizza quella convenzione che sta sovvertendo. Secondo Sedgwick non può esserci nulla di più potente del soggetto che trova la propria autonomia e legittimità nella discriminazione:

[...] the main reason why the self-application of “queer” by activists has proven so volatile is that there’s no way that any amount of affirmative reclamation is going to succeed in detaching the word from its associations with shame and with the terrifying powerlessness of gender-dissonant or otherwise stigmatized childhood. If queer is a politically potent term, which it is, that’s because, far from being capable of being detached from the childhood scene of shame, it cleaves to that scene as a near-inexhaustible source of transformational energy.<sup>88</sup>

Se ne deduce che la sovversione dell'etero-normatività ha luogo riconoscendo l'artificialità del binarismo di genere eterosessuale e ammettendo l'abiezione che connota le identità non conformi alla norma; divenendo consapevoli e accettando di essere comprensibili solo in termini di incomprendibilità, quei soggetti trasformano la discriminazione che subiscono nella fonte della loro specifica legittimazione.<sup>89</sup> La politicizzazione dell'abiezione rappresenta il tentativo di riscrivere la storia del termine (e identità) *queer*. *Queer* diventa la fierezza della propria identità e la spinta a chiedere riconosciuti i propri diritti in un contesto democratico che rifiuta le generalizzazioni.

### 4.3 La rilettura della performance di Terayama Shūji

---

<sup>86</sup> BUTLER, *Undoing...*, cit., p. 209.

<sup>87</sup> SEDGWICK, “Queer...”, cit., p. 14.

<sup>88</sup> SEDGWICK, “Queer...”, cit., p. 4.

<sup>89</sup> “The public assertion of ‘queerness’ enacts performativity as citationality for the purposes of resignifying the abjection of homosexuality into defiance and legitimacy.” Vedi BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 21.

In questa ultima parte del capitolo si propone una rilettura della *performance* teatrale di Terayama Shūji, ovvero delle caratteristiche riportate dalle opere messe in scena dal Tenjō Sajiki, in chiave di sovversione *queer*. È importante considerare questa azione in quanto reinterpretazione e non assimilazione tra Terayama e Butler per due motivi.

Paragonare queste due figure sarebbe, innanzitutto, una mossa incauta che tradirebbe una svalutazione delle differenze sostanziali che intercorrono tra di esse – dal punto di vista culturale, biografico, cronologico. In secondo luogo, tradirebbe anche un fraintendimento della teoria di Butler; poco dopo la pubblicazione di *Gender Trouble* nel 1990 (in cui debutta la teoria sulla *performatività*) è seguita quella di *Bodies That Matter* in cui, come si è visto in precedenza, Butler ha colto l'occasione per chiarire alcuni punti della sua teoria che avevano dato luogo a sviluppi incoerenti. In particolare, tra le varie cose, l'autrice ha precisato che “the reduction of performativity to performance would be a mistake.”<sup>90</sup> Come già dimostrato nei paragrafi sopra, sostenere che l'identità di genere è performativa non significa che è un atto consapevole derivato dalla volontà o scelta di un soggetto a priori – e nemmeno, come metaforizzato nella prefazione di *Bodies That Matter*, assumere un genere è un gesto paragonabile alla scelta dell'abbigliamento ogni mattina;<sup>91</sup> piuttosto, il soggetto genderizzato è prodotto dall'atto in svolgimento, non lo precede né è concepibile come un'entità a sé stante.

Alla luce di queste due precisazioni, quella che segue è una rilettura del teatro di Terayama calata nell'ottica della sovversione *queer* appena vista.

In quale senso la *performance* teatrale di Terayama Shūji è *queer*? Per Butler (ed Eve Sedgwick), un'identità, o una *performance*, diventano *queer* nel momento in cui riconoscono la norma e ne riconoscono i processi identificatori cui falliscono a conformarsi; accettare questa realtà significa accettare di esserne parte solo come negativo, come non-riconosciuto e come impossibilità logica (vedi nota 49). *Queer* significa accettare i termini della propria discriminazione e farli propri, riconoscersi e affermarsi nella condanna altrui.

Ricordando quanto introdotto nel terzo capitolo, quando Terayama Shūji si avvicinò al teatro era già noto, artisticamente e non, grazie alle variegate carriere che aveva già intrapreso – dalla apprezzatissima poesia, al gioco d'azzardo, gare di cavalli e scontri di box, ovviamente il suo cinema e la saggistica – e anche per via di scandali che hanno rovinato la sua immagine pubblica – da arresti per risse a denunce per essere stato colto mentre spiava all'interno di case private – per non parlare delle sue eccentriche posizioni rispetto agli eventi politici di quegli anni – proteste Anpo e poi studentesche, suicidio di Mishima per dirne alcuni. Tutto

---

<sup>90</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. 234.

<sup>91</sup> BUTLER, *Bodies...*, cit., p. x.

questo fu immancabilmente proiettato nella produzione teatrale della compagnia fondata nel 1967, il Tenjō Sajiki.

Per Terayama, il teatro era un modo efficace di intervenire nella società senza ricorrere alla politica; in altre parole, se pensato in termini non convenzionali, il teatro può sottrarsi dal vortice sociale e, anzi, condurlo alla distruzione.<sup>92</sup> Per farlo, il teatro deve essere anti-convenzionale in termini drammatici. Si ricordi la definizione del teatro sovversivo fornita da David Goodman nella rivista *Concerned Theatre Japan*: “capacità di riconoscere il paradigma dominante, distaccarsene e disturbarlo con un nuovo paradigma” (citato dal capitolo 3). Terayama usò il suo teatro proprio in questo senso. Come gli altri artisti della prima ondata *angura*, sapeva che il teatro tradizionale, quale lo *shingeki*, non offriva nulla in termini di riflessione personale o influenza sul panorama teatrale e anche politico. Sapeva anche, e qui a differenza degli altri autori *angura*, che non aveva fin troppo senso protestare e voler impegnarsi in una conversazione seria per ottenere la rottura della norma. La risposta migliore, secondo Terayama, era creare uno shock nel suo pubblico, abbattere brutalmente ogni muro e ogni divisione per incentivare l’incontro e lo scambio tra quanto convenzionalmente dovrebbe avere un rapporto univoco o addirittura inesistente (decisamente non reciproco, che sia il rapporto pubblico-attori, realtà-finzione, edificio teatrale-città). Con questa consapevolezza, Terayama ha progettato ogni spettacolo del Tenjō Sajiki affinché costituisse un passo avanti verso la decostruzione totale della *performance* teatrale tradizionale: ogni spettacolo, sempre di più, si allontanava dallo standard e interrompeva un altro punto di contatto con la norma drammatica. Dal punto di vista testuale, narrativo, spaziale, di contatto con il pubblico e di formazione degli attori, Terayama ha strappato i legamenti con il canone in modo sempre più brusco e irriverente. Unendo un’estetica dissacrante, spesso condannata in quanto pedofila, sessualmente abusiva ed esplicita, inquietante o semplicemente insensata, con la convinzione che gli opposti sono semplicemente due facce della stessa medaglia, Terayama ha dimostrato che la realtà è poliedrica e fatta di elementi diversi che non si possono concepire separatamente:

[...] I want to question the validity of such distinctions (the false versus the real, imaginary experience versus real-life experience). I want to ask what these distinctions imply, I want to restore people’s *identification* with the coexistence of opposites.<sup>93</sup>

Realtà e finzione non sono opposti, anzi la fantasia determina la realtà e il teatro è una metafora della società.<sup>94</sup> Liberare il teatro dalle imposizioni, “nel tentativo di proiettarlo fuori

---

<sup>92</sup> Si veda la nota numero 55 del capitolo terzo per il riferimento alla frase completa di Terayama.

<sup>93</sup> TERAYAMA Shūji, *The Labyrinth and the Dead Sea: My Theatre*, in Carol Fisher SORGENFREI, *Unspeakable Acts: the Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 266.

di sé [...] in una fuga perenne verso l'oltre, l'altrove, senza temere le degenerazioni distruttive,"<sup>95</sup> si traduce nella liberazione della società da una serie di preconcetti che precludono un'esperienza più vera e consapevole di ciò che circonda.

Terayama quindi condivide con Butler il rigetto di una natura essenziale e sostanziale delle cose; condivide anche il rigetto degli opposti, della copia contro l'originale<sup>96</sup> o del vero contro il falso. D'altro canto, Terayama condivide con la definizione di *queer* la consapevolezza del rifiuto che riceve dalla società benpensante e dal teatro tradizionale, è consapevole di essere oggetto di critica e svalutazione, è consapevole che i più preferirebbero vederlo applicarsi nuovamente alla poesia e ritirarsi dalla scena teatrale. Consapevole di tutto ciò, Terayama ha proseguito fino all'ultimo respiro nella sua missione dissacrante e ha sovvertito (letteralmente) la *performance*, non solo teatrale ma anche sociale dell'artista che celebra i caratteri che ne sentenziano la condanna.

---

<sup>94</sup> Anche Butler ragiona sul rapporto tra fantasia e realtà in termini affini: "Fantasy is not the opposite of reality; it is what reality forecloses, and, as a result, it defines the limits of reality, constituting it as its constitutive outside." Vedi BUTLER, *Undoing...*, cit., p. 29.

<sup>95</sup> Bonaventura RUPERTI, "Terayama Shūji: dalla poesia all'immagine, dai cinema ai palcoscenici del mondo", in Bonaventura Rupert (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Ca Foscara, 2014, p. 156.

<sup>96</sup> Quando accusato di plagio per la sua produzione poetica, Terayama scrisse un saggio in cui sostiene che ogni individuo nella società è un plagiatore poiché "brushing one's teeth in the morning, reading the newspaper, eating food in a particular way, walking with a certain gait, and choosing appropriate clothing are all plagiarized from a set of notions of normal behavior." A significare che siamo tutti copie e l'idea di un originale è il prodotto di una norma (distinta e controbutleriana). Vedi Steven C. RIDGELY, *Japanese Counterculture: the Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 3.

## CONCLUSIONI

Sarebbe corretto sostenere che lo scopo finale di questo elaborato è stato più volte oggetto di riconsiderazioni e ripensamenti negli ultimi mesi. Se, da una parte non ho mai avuto il dubbio sul fatto che avrei voluto analizzare e incrociare il teatro giapponese contemporaneo con la teoria di Butler, dall'altra restavo interdotta sul risultato finale dell'operazione cioè su ciò che avrei ricavato dall'incrocio di queste due discipline.

Dapprima ho pensato di creare un parallelismo tra la *performance* teatrale ideata da Terayama Shūji (artista poliedrico e scandaloso attivo nel Giappone anni sessanta e settanta) e il concetto di *performance* di genere proposto da Judith Butler (eminente filosofa e teorica americana tutt'ora in vita); ossia, interpretare la teoria sul genere di Butler in termini teatrali. Tuttavia, man mano che andavo studiando la complessa teoria di Butler, mi sono dovuta arrendere al fatto di aver frainteso l'espressione "il genere è una *performance*." Credo sia un equivoco piuttosto comune, in parte dovuto all'elevato grado di innovazione comportato da questa teoria: sostenere che il genere non è un carattere identificatore che deriva ed esprime elementi anatomici (fissi) può indurre a pensare che l'individuo sia padrone della propria identità, nel senso che non solo spetta a lui/lei scegliere in chi identificarsi ma anche come farlo. Il termine "performance" può essere fuorviante poiché induce a pensare all'identità di genere come a una messa in scena, uno spettacolo che ha un inizio ben definibile poiché è il risultato di una scelta attiva di un soggetto, esattamente come avviene per il teatro. E, in parte, Butler ammette che sono riscontrabili alcune similarità tra genere e teatro. Ad esempio, per inscenare il genere è necessario, come nel contesto di uno spettacolo teatrale, mescolare il copione (un set di valori e costrutti culturali ereditati) con un certo grado di interpretazione personale:

Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives.<sup>1</sup>

Butler ammette che esistono "nuanced and individual ways of *doing* one's gender"<sup>2</sup> ma da ciò non consegue che il genere è un atto interamente personale: né riguarda il solo individuo, né si tratta di un'interpretazione originale. In altre parole, il genere è una messa in scena imbastita dal singolo, eppure, questa è di carattere pubblico poiché il suo unico scopo è rendere

---

<sup>1</sup> Judith BUTLER, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40, 4, 1988, p. 526.

<sup>2</sup> BUTLER, "Performative...", cit., p. 525.

l'individuo intellegibile nell'arena sociale; inoltre, nonostante possano esserci modi inconsueti di reiterare la norma di genere, "they are rarely, if ever, radically original:"

The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again.<sup>3</sup>

Ebbene, infine ho realizzato che con questi esigui punti di contatto – peraltro alquanto marginali nella riflessione complessiva della Butler, poiché vengono specificati alla luce di travisamenti altrui – non mi sarebbe stato possibile creare un efficace parallelismo tra Terayama e Butler; o meglio, ho compreso che non avrei potuto compiere questa equazione senza corrompere la teoria della Butler.

Oltre a questo, vi era ancora un altro motivo per cui sarebbe stato improprio mettere sullo stesso piano il teatro sovversivo di Terayama con la teoria di Butler. Nel sostenere che l'identità è performativa (cioè "[...] that it is real only to extent that it is performed."<sup>4</sup>) Butler ha voluto delegittimare l'atteggiamento di discriminazione che non si esprime mai solo in termini sessuali (violenza su individui *transgender* e/o omosessuali, mancanza di rappresentanza politica e diritti civili e via dicendo) ma anche razziali, religiosi, etnici – e la lista sarebbe ancora lunga. In altre parole, Butler non ha elaborato la sua teoria per analizzare nello specifico quelle identità di genere non conformi al binarismo etero-normato; il suo obiettivo è molto più ampio. Come suddetto, vuole delegittimare le discriminazioni (sessuali, razziali, religiose ecc.) mostrando che l'identità è il prodotto di una serie di convenzioni che vengono reiterate dalla società e che è questa ripetuta citazione che fa acquisire nozioni quali l'identità "naturale" tramite cui è legittimata la ghetizzazione di certe altre identità. La sua non è un'apologia della sovversione della norma, anzi questa è una conseguenza della natura performativa dell'identità (che è il vero e solo fulcro della teoria): se l'identità è costruita, significa che può essere modificata o concepita diversamente, in termini meno penalizzanti rispetto a chi è diverso. Alla luce di ciò, il tentativo di paragonare il teatro sovversivo di Terayama con la teoria di Butler, pensando che quest'ultima sia un'esaltazione della sovversione dell'etero-normatività, sarebbe fallito in principio poiché, ancora una volta, tradirebbe una semplificazione della complessa ricerca butleriana. È essenziale riconoscere la sovversione *queer* come uno dei prodotti del discorso sulla *performatività*, non come il centro del discorso.

---

<sup>3</sup> BUTLER, "Performative...", cit., p. 526.

<sup>4</sup> BUTLER, "Performative...", cit., p. 527.

A questo punto, era divenuto necessario cambiare approccio alla questione. Lo spunto che mi ha permesso di farlo è arrivato quasi per caso, quando, nel dicembre 2020, ho assistito alla conferenza online del professore Jonathan Hall dell'Università della California Riverside intitolata "Neither Nude nor Naked: Queer Exposure and the Japanese Body".<sup>5</sup> Nel corso del suo intervento, il professore ha definito *queer* qualunque esperimento artistico che riveda e rivoluzioni la consueta interazione tra autore e pubblico dell'opera. È stato grazie a questo *input* che ho capito quale sarebbe stato l'indirizzo del presente elaborato: non tanto un'assimilazione tra la *performance* sovversiva di Terayama Shūji e la *performance* di un'identità di genere *queer*, bensì una rilettura del teatro di Terayama alla luce delle considerazioni sul *queer* prodotte dal discorso butleriano.

Nel corso dei quattro capitoli di questo elaborato si è voluto creare un percorso che non lasciasse alcuno spazio al dubbio, nel momento in cui si sarebbe argomentata la suddetta rilettura. Nel primo capitolo si è presentato il contesto storico e sociale del Giappone negli anni sessanta e settanta del secolo scorso; un periodo decisamente ambivalente poiché da una parte è stato scenario dell'irrefrenabile ascesa giapponese nell'arena geopolitica ed economica mondiale, e viceversa, dall'altra parte è stato palcoscenico dei maggiori tumulti sociali, prodotti dalle ombre del conflitto bellico. Mostrare le dinamiche politiche, economiche e sociali di questi decenni è stato importante per poter apprezzare l'evoluzione del contesto teatrale in quegli stessi anni; gli spiriti incendiari di quanti presero parte alle proteste e ai movimenti civili si tradussero nell'onda d'urto che colpì la tradizione drammatica d'ispirazione europea e stagnante, com'era lo *shingeki* all'epoca. Il neonato teatro *angura* vantava radicalismo e visioni socio-politiche innovative nel suo DNA e rispondeva alla missione dei suoi giovani autori di forgiare un Giappone indipendente, fedele a se stesso e proiettato verso un futuro più democratico, in termini politici e artistici. Nel terzo capitolo è stata introdotta la figura di Terayama Shūji, un personaggio decisamente *sui generis* e controcorrente persino rispetto ai ribelli. Terayama è l'essenza dell'espressione "marching to the beat of one's own drum:" egli non si riconosce né tra i conservatori né tra i progressisti, non cerca di trovare un senso alla società contemporanea – perché sa che è una scommessa persa in partenza. Se non giustifica lo *status quo*, allo stesso tempo non cerca di rivoluzionarlo attraverso il suo teatro, piuttosto vuole spezzare il ciclo. Dove altri costruiscono, lui distrugge. Si riconosce e si promuove in quanto abietto, accetta ugualmente elogi e condanne del suo teatro e questa è parte della sua forza; da parte sua, non giudica né gli abietti né i partecipanti legittimi della società. Nel suo rifiuto costante dei polarismi, Terayama propone la sua visione poliedrica che ammette anche le contraddizioni, poiché la realtà si nutre di opposti che si

---

<sup>5</sup> Volantino e informazioni disponibili al link <https://www.unive.it/data/agenda/4/44687>.

combattono. Infine, nel quarto capitolo si è presentata la teoria di Judith Butler, cercando di mostrarne gli sviluppi nel modo più fedele e scevro di fraintendimenti possibile. Considerando la nozione di *queer* che deriva da quanto sostenuto da Butler, anche influenzata dall'apporto della studiosa Eve Sedgwick, è pressoché naturale convenire l'identificazione di Terayama, in quanto essere sociale e artista, con la definizione di *queer* – fierezza della propria abiezione e deviazione dello standard come fonte di validazione.

## BIBLIOGRAFIA

ANDREWS, William, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*, Londra, Hurst & Co., 2016.

BARRACLOUGH, Geoffrey, *An Introduction to Contemporary History*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

BARTHES, Roland, *Empire of Signs*, trad. di Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1982.

BOWERS, Faubion, *Japanese Theatre*, Tokyo, Rutland, 1974.

BUCKLEY, Sandra (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Taylor & Francis e-Library, 2006.

BUTLER, Judith, "Performative Agency", *Journal of Cultural Economy*, 3, 2, 2010.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londra e New York, Routledge, 1999 (I ed. 1990).

BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40, 4, 1988, pp. 519-531.

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.

BUTLER, Judith, "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*", *Yale French Studies*, 72, 1986, pp. 35-49.

CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, edizione digitale, 2016.

CENTONZE, Katja, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018.

COSTERA MEIJER, Irene, PRINS, Baukje, "How Bodies Come to Matter: An Interview With Judith Butler", *Signs*, 23, 2, 1998, pp. 275-286.

DE ANGELIS, Eugenio, "Beyond the Screen. Terayama. Spectatorship. Intermediality", *Annali Ca' Foscari. Serie orientale*, 55, 2019, pp. 579-596.

DE ANGELIS, Eugenio, “TERAYAMAGO. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni sessanta e settanta”, in CASARI, Matteo; GUCCINI, Gerardo (a cura di), *Arti e performance: orizzonti e culture*, 10, 2018.

DOŠEN, Ana, “Emperor Tomato Ketchup: Some Reflections on Carnality and Politics”, *AM Journal*, 15, 2018, pp. 59-66.

DOWSEY, Stuart J. (a cura di), *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970.

ECKERSALL, Peter, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden, Brill, 2006.

ENDO Yukihide, “Terayama Shūji's Theatre Work: His Experimental Use of the Traditional Kurogo”, *Hamamatsu Ika Daigaku Kiyō*, 19, 2005, pp. 49-66.

FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, Genealogy, History”, in D.F. Bouchard (a cura di), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 139-164.

GESSEN, Masha, “Judith Butler Wants Us to Reshape Our Rage”, *The New Yorker Interview*, 9 febbraio 2020.

GOODMAN, David G., “Preliminary Thoughts on Political Theatre”, *Concerned Theatre Japan*, 2, 3-4, 1973, pp. 26-111.

GOODMAN, David G., *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, Armonk, M.E. Sharpe, 1988.

GOODMAN, David, “Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde” in James Harding e John Rouse (a cura di), *Not the Other Avant-garde: on the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, pp. 250-264.

GORDON, Andrew (a cura di), *Postwar Japan as History*, Berkeley, University of California Press, 1993.

GORDON, Andrew, *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*, New York, Oxford University Press, 2003.

GROSZ, Elizabeth, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics*, New York, Routledge, 1995. (pp. 83-110)

HUME, Paul, “Masterful *Nuhikun*”, *The Washington Post*, 5 giugno 1980.

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

KAPUR, Nick, *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise After Anpo*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.

KERSTEN, Rikki, *Democracy in Postwar Japan: Maruyama Masao and the Search for Autonomy*, Londra, Routledge, 1996.

KIRBY, Michael, "On Political Theatre", *The Drama Review: TDR*, 19, 2, 1975, pp. 129–135.

KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. di Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.

KUBO Yōko, "Terayama Shūji 'Kegawa no marii' ron" (Analisi di "Kegawa no marii" di Terayama Shūji), *Theatre Studies Journal of Japanese Society for Theatre Research*, 62, 2016, pp. 35-49.

久保陽子、「寺山修司の『毛皮のマリー』論」、演劇学論集二歩年劇学会紀要、第62、2016年、39–45ページ。

KUBO Yōko, "Terayama Shūji, "Ōyama Debuko no hanzai":1960 nendai angura engeki ni okeru jendāka sareta danse noshintai hyōshō wo megutte" ("Il delitto di Ōyama Debuko" di Terayama Shūji: sul simbolo del corpo maschile genderizzato nel teatro angura degli anni sessanta), *Jendaa kenkyū*, 21, 2018.

久保陽子、「寺山修司『大山デブこの犯罪』— 1960年代アングラ演劇におけるジェンダー化された男性の身体の表象をめぐって」、ジェンダー研究、第21号、2018年。

M. K., "Shūji Terayama': In Memoriam." *The Drama Review: TDR*, 27, 4, 1983, pp. 84–86.

MCCARGO, Duncan, *Contemporary Japan: Second Edition*, Hampshire e New York, Palgrave Macmillan, 2004.

MCCLAIN, James L., *Japan: A Modern History*, New York, Norton & Co., 2002.

MELLEN, Joan, *Voices From the Japanese Cinema*, New York, Liveright, 1975.

MERIN, Jennifer, "Terayama's 'Jashumon.'", *The Drama Review: TDR*, 16, 3, 1972, pp. 103–114.

MIYOSHI, Masao, "Who Decides, and Who Speaks?", in Eric Cazdyn (a cura di), *Trespasses: Selected Writings*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 83-110.

MOSTOW, Joshua S. (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.

MYERS, Maria, “Terayama's ‘Directions to Servants.’”, *The Drama Review: TDR*, 25, 1, 1981, pp. 79–94.

NETTLETON, Taro E.F., “Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s.” PhD disc., University of Rochester, 2010.

NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio Editori, 2001.

NOVIELLI, Roberta. “FORMA DELL'IMMAGINE E IMMAGINE DELLA FORMA: ITINERARIO META-VISIVO NELL'OPERA DI TERAYAMA SHŪJI.”, *Il Giappone*, vol. 32, 1992, pp. 145–170.

OGUMA Eiji, “Japan’s 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, trad. di Nick Kapur con Samuel Malissa e Stephen Poland, *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, 13, 1, 2015.

ORTOLANI, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden, Brill, 1990.

PARKER, Andrew, SEDGWICK, Eve Kosofsky (a cura di), *Performativity and Performance*, New York e Londra, Routledge, 1995.

RIDGELY, Steven C., *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

ROLF, Robert T., GILLESPIE, John K. (a cura di), *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992.

RUPERTI, Bonaventura (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese: Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio Editori, 2015.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese: Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

SAS, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Tendencies*, Londra, Routledge, 1994.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, “Queer Performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*”, *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, 1, 1993, pp. 1-16.

SELL, Micheal Thomas, “Perfoming Crisis: Countercultural Theatre and the 60s.” PhD disc., University of Michigan, 1997.

SENDA Akihiko, “Japan”, in Don Rubin (a cura di), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 5, Asia/Pacific*, Routledge, 1998, pp. 280-303.

SENDA Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trad. di J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

SEZAKI Keiji, “Senkyūhyakurokujū nendai shotō ni okeru Terayama Shūji to terebi: seiji, tozoku, taishū” (Terayama Shūji e la televisione nei primi anni sessanta: politica, costumi e pubblico), *Jinbungaku*, 200, 2017, pp. 199-240.

瀬崎圭二、「1960年代初頭における寺山修司とテレビー 政治・土俗・大衆」、人文学、第200号、2017年、199～240ページ。

SHIRAIISHI Sei, “Zen’ ei to jojō no kataribu - Terayama Shūji no genfūkei” (“Racconti di avanguardia e lirismo: scene indelebili dall’infanzia di Terayama Shūji), *Shonan Kagaku Shikon Kaiwa*, 62nd, 2013.

白石征「前衛と抒情の語り部・寺山修司の原風景」、湘南科学史懇会話、第62回、2013年。

SORGENFREI, Carol Fisher, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.

TADASHI Uchino, *Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance From Brecht to the New Millennium*, Calcutta, Seagull Books, 2009.

TERAYAMA Shūji, “Manifesto by Shūji Terayama.”, *The Drama Review: TDR*, 19, 4, 1975, pp. 84-87.

TERAYAMA Shūji, OSHIMA Kazuko, “Farewell to Grotowski!”, *The Drama Review: TDR*, 17, 4, 1973, pp. 51-52.

TERAYAMA, Shūji, “Natsukashii waga no ie” (La mia amata casa), *Asahi Shinbun*, 1 settembre 1982, p. 5.

寺山修司「懐かしいのわが家」、朝日新聞、1982年9月1日、5ページ。

TOSHIHIRO Ueyama, “Terayama Shūji tanka ga hatarakikaketekurumono – kyōzai no sekai” (Il fascino della poesia di Terayama Shūji: il mondo dei materiali didattici), *Kokugokakyōiku*, 74, 2013, pp. 8-10.

俊広植山「寺山修司短歌が働きかけてくるもの・教材の世界」、国語科教育、第74集、2013年、8-10ページ。

TSUNO, Kaitarō, “Biwa and Beatles: an Invitation to Modern Japanese Theatre”, *Concerned Theatre Japan*, Special Introductory Issue, 1969, pp. 6-26.

UESAKA Yasuhito, “Hankō to iu akuchuariti – 1960 nendai ikō no Terayama Shūji ni chakumoku shite” (L’attualità dell’insubordinazione: focus su Terayama Shūji dagli anni Sessanta), *Proceedings of the Annual Conference of Japanese Educational Research Association*, 66, 2007, pp. 188-189.

保仁上坂「反抗というアクチュアリティ・1960年代以降の寺山修司に着目して」、日本教育学会大会研究発表要項、第66、2007年、188-189ページ。

UESAKA Yasuhito, “Terayama Shūji ni okeru riariti ni tsuite - kyōiku shisōteki imi wo saguru” (Sulla realtà in Terayama Shūji: alla ricerca del significato del pensiero educativo), *Proceedings of the Annual Conference of Japanese Educational Research Association*, 62, 2003, pp. 190-191.

上坂保仁「寺山修司におけるリアリティについて ー教育思想的意味を探るー」、日本教育学会大会研究発表要項、62巻、2003年、190-191ページ。

YAMANOUCHI Hisaaki, “Mishima Yukio and His Suicide”, *Modern Asian Studies*, 6, 1, 1972, pp. 1-16.

ZOUBEK, Wolfgang, “Terayama Shūji. Japanese Avant-Garde Theatre from the 1970s Reviewed Four Decades Later”, *Toma Daigaku Jinbungaku-bu kiyō*, 68, 2018, pp. 280-326.

“Rajio angoru: Terayama no engeki sekai, onkūkan de taiken” (Angolo radio: il mondo teatrale di Terayama, un’esperienza dello spazio sonoro), *Asahi Shinbun*, 1 marzo 2006, p. 29.

「ラジオアンゴル・寺山の演劇世界、音空間で体験」、朝日新聞、2006年3月1日、29ページ。

“Shigaigeki ‘Nokku’ jyōen no shin’i – tozasareta kokoro he no uttae” (La vera intenzione dell’opera di teatro di città “Nock” – lamento ai cuori), *Asahi Shinbun*, 7 maggio 1975, p. 5.

「市街劇『ノック』上演の真意-閉ざされた心への訴え」、朝日新聞、1975年5月7日、5頁。

“Terayama Shūji: Jiyūka. 70 nendai no hyakunin” (Terayama Shūji: Libertà. 100 persone degli anni Settanta), *Asahi Shinbun*, 31 ottobre 1970, p. 23.

「寺山修司、自由化-70年代の百人」、朝日新聞、1970年10月31日、23頁。

## SITOGRAFIA

“Neither Nude nor Naked: Queer Exposure and the Japanese Body”, <https://www.unive.it/data/agenda/4/44687>, 12 gennaio 2021.

Costituzione giapponese postbellica, [https://japan.kantei.go.jp/constitution\\_and\\_government\\_of\\_japan/constitution\\_e.html](https://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html), 27 gennaio 2021.

Enciclopedia Online Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, 31 gennaio 2021.

Foto facciata del Tenjō Sajiki, <https://www.subculture.at/tenjō-sajiki/>, 18 novembre 2020.

GOLD, Micheal, “The ABC’s of L.G.B.T.Q.I.A.+”, *The New York Times*, 21 giugno 2018, <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>, 22 febbraio 2021.

Intervista a Henriku Morisaki (2008), <http://eigagogo.free.fr/en/interview-henrikku-morisaki.php>, 19 novembre 2020.

FRY, Paul, “Queer Theory and Gender Performativity”, Introduction to Theory of Literature (*ENGL 300*), lecture n.23, Yale University, Spring 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=7bkFIJfxyF0&feature=youtu.be>, 26 novembre 2020.

*Nokku* ノック (*Knock*), 1975, [https://www.youtube.com/watch?v=WmsW51ew-ao&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=WmsW51ew-ao&feature=emb_logo), 8 dicembre 2020.

Kotobank, <https://kotobank.jp>, 29 gennaio 2021.

Lista dei vincitori del premio *Tanka Review*, <https://www.tankakenkyu.co.jp/短歌研究社の賞/短歌研究新人賞/>, 17 novembre 2020.

Mostra presso il Watari Museum, <http://www.watarium.co.jp/exhibition/1307terayama/index.html>, 8 dicembre 2020.

Profili su Terayama Shūji

<http://www.asahi-net.or.jp/~cw5t-stu/TERAYAMA/terayama.html>, 16 novembre 2020.

<http://www.terayamaism.com>, 27 novembre 2020.

<https://www.terayamaworld.com/chronicle/>, 1 dicembre 2020.

[https://www2.nhk.or.jp/archives/jinbutsu/detail.cgi?das\\_id=D0009250037\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/jinbutsu/detail.cgi?das_id=D0009250037_00000), 15 novembre 2020.

Terayama Shūji e *Knock*, <https://tokyostages.wordpress.com/2013/07/07/shuji-terayama-knock-tenjo-sajiki-watari-museum/>, 8 dicembre 2020.

*Video Letters*, 1982, <https://www.youtube.com/watch?v=wyK9QITsNsw>, 8 dicembre 2020.

Vocabolario dell’ Istituto europeo per l’ uguaglianza di genere (EIGE), <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1183?lang=it>, 5 gennaio 2021.

Vocabolario inglese-italiano Word Reference, <https://www.wordreference.com>,  
21 gennaio 2021.

Vocabolario Online Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario\\_on\\_line](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario_on_line), 27 novembre 2020.

Watari Koichi-“Shūji Terayama *Nokku* Exhibition”, <http://www.curatorstv.com/video/725001>,  
2 dicembre 2020.