

## LA TERZA VIA DEL NUOVO TEATRO

INTERVISTA A SATŌ MASAFUMI E SHIOTA EIKO, ATTORI DELL' ABE KŌBŌ STUDIO

di Gianluca Coci

The aim of the present article is to make a survey of Abe Kōbō's experimental theatre through an interview with two actors of Abe Kōbō Studio's, the theatrical group he founded in the 1973. In particular, Satō Masafumi and Shiota Eiko answer about the new training system for actors created by Abe, and they also talk about their experience working together with him.

Dodici anni fa, il 23 gennaio del 1993, si spegneva a Tokyo Abe Kōbō, scrittore e uomo di teatro di primo piano, forse mai celebrato quanto avrebbe meritato. L'indomani, la notizia apparve sulle prime pagine dei maggiori quotidiani giapponesi e sui principali giornali di tutto il mondo. Anche i quotidiani italiani dedicarono ad Abe più di una colonna, ricordandolo come autore di romanzi dai toni surreali e kafkiani e citando soprattutto il capolavoro *Suna no onna* ("La donna di sabbia", 1962), assai noto al pubblico occidentale anche per la splendida trasposizione cinematografica di Teshigahara Hiroshi, che si aggiudicò il Premio della Giuria al Festival di Cannes del 1964. In quasi nessuno di quegli articoli si faceva però menzione dell'opera di Abe Kōbō come drammaturgo, regista e leader di un gruppo teatrale, l'Abe Kōbō Studio, che per buona parte degli anni Settanta ha occupato il suo tempo, al punto tale da permettergli di scrivere, in quel decennio, appena due romanzi (*Hako otoko* - "L'uomo scatola" - nel 1973, e *Mikkai* - "L'incontro segreto" - nel 1977). Abe si è dedicato a quel progetto con una devozione maniacale, almeno dodici ore al giorno, preoccupandosi non solo della stesura dei testi, ma anche del training degli attori e addirittura della musica.

Il teatro dell'Abe Kōbō Studio è un teatro fondamentalmente sperimentale, spesso caratterizzato dall'assenza di un piano narrativo lineare e nel quale le parole sono soltanto uno degli elementi, al pari di immagini, luci, suoni e corpi, che va a costituire quel mondo visionario e caleidoscopico che prendeva forma sul palcoscenico. Un mondo che potrebbe essere meglio compreso, forse, dopo un'attenta lettura di *Hako otoko*, romanzo sperimentale - non a caso pubblicato nello stesso anno della costituzione ufficiale dello Studio - che può essere quasi definito un *lasciapassare* verso la realtà distorta presentata da Abe a teatro. Al pari di questo romanzo dalla struttura estremamente complessa, che andrebbe letto senza voler trovare a tutti i costi una soluzione finale e lasciandosi coinvolgere in quella caratteristica e claustrofobica atmosfera a metà fra incubo e realtà, vanno infatti inquadrare le opere dell'Abe Kōbō Studio.

Oggi, a dodici anni dalla morte di questo poliedrico genio, sarebbe forse opportuno dedicare spazio non solo ai suoi lavori degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche a quelli successivi, che costituiscono, a partire proprio dall'esperienza teatrale, una buona metà della sua intera opera e l'altra faccia, quella più sperimentale e contorta, della sua arte.

La sede dell'Abe Kōbō Studio era al numero 19-5 di Udagawachō, al piano sotterraneo della Yamate Kyōkai, una chiesa protestante nel cuore dell'affollato quartiere di Shibuya, a Tokyo, ed è lì che ho qualche anno fa (29.10.2000) ho intervistato due attori - Satō Masafumi e Shiota Eiko - che hanno vissuto in prima persona l'esperienza dello Studio, dal 1973 al 1979. Per l'esattezza, eravamo seduti a un tavolino del Caffè Renoir, lo stesso *kissaten* presso cui si davano convegno gli attori di Abe durante le pause o al termine della massacrante giornata di training. L'Abe Kōbō Studio, proprio lì accanto, oltre l'entrata di quel caffè, ovviamente non esiste più; al suo posto, ora, uno spazio chiamato *Za Hōru* ("The Hall"), che di solito i giovani prendono in affitto per mettere alla prova i loro tentativi di fare teatro.

Prima di incontrare i due attori, ho provato a sedermi per qualche minuto su una delle poltroncine delle poche file di posti che, come all'epoca dello Studio, fronteggiano il piccolo palcoscenico. Questo luogo, dopo avere ospitato Abe e la sua compagnia, è stato anche la sede del celebre *Jan-Jan gekijō* ("Teatro Jan-Jan"), uno dei covi del teatro underground giapponese lungo tutto l'arco degli anni Ottanta e per buona parte dei Novanta. Un luogo, dunque, da sempre destinato alla sperimentazione più totale. La mia immaginazione, mentre alcune ombre si agitavano sulla scena declamando chissà cosa, mi ha riportato indietro nel tempo di qualche anno, fino a farmi rivivere alcune scene di *Kozō wa shinda* ("L'elefantino è morto", 1979) - opera di Abe che costituisce la terza e ultima parte della trilogia *Imēji no tenrankai* ("La mostra delle immagini") - ammirate in video in occasione della mostra dedicata all'autore nel 1998 presso il Bunka kaikan Tazukuri di Chōfu. Un immenso lenzuolo bianco che si gonfia e si tramuta in un mostro dalla testa umana... Altissime figure bianche che avanzano contorcendosi avvolte nello stesso lenzuolo... Attori che saltellano e altri che sembrano nuotare nell'aria... Sogni e incubi a occhi aperti...

\* \* \*

— Nel 1966, presso la Tōhō Gakuen Daigaku di Tokyo, venne istituito un corso di teatro e la cattedra fu affidata ad Abe Kōbō. Cosa ricordate di quel periodo?... L'incontro con Abe *sensei* (maestro, professore - *n.d.a.*), il suo metodo di insegnamento...

**Satō:** Quando quel corso fu istituito, soprattutto i primi anni, ricordo che Abe veniva spesso all'università e le sue lezioni erano ogni volta diverse. Ne teneva di vari tipi, ma quelle che ricordo più vividamente, e che non mancavano mai di affascinarmi, erano quelle in cui invitava personaggi del mondo della cultura e delle arti. La lezione del venerdì si chiamava semplicemente "Il corso del venerdì", quella del sabato "Il corso del sabato"... Venivano musicisti, pittori, artisti famosi di ogni settore: Okamoto Tarō, Takemitsu Tōru, Akutagawa Hiroshi... Dalle arti grafiche alla musica, dal teatro alla letteratura... Ah, Una volta si presentò insieme a Ōe Kenzaburō! Entravano in classe come se niente fosse e ci facevano lezione. Quei giorni sono rimasti perfettamente impressi nella mia memoria.

Quando non c'erano ospiti speciali, faceva lezione da solo, e non si limitava a parlare di teatro. Ci diceva sempre di non osservare le cose e le persone di fronte, ma di spostarci sempre un po' più a destra o a sinistra (*Satō si sposta prima con il corpo verso destra e poi verso sinistra*), in modo da cogliere quei particolari più interessanti che altrimenti ci sarebbero sfuggiti. Ricordo che all'inizio, con gli altri compagni, pensavamo cose del tipo: "Ma guarda che strano *sensei!*", "Ma che sguardo severo...", e così via. Poi, giorno dopo giorno, ci siamo abituati ed è stato tutto un continuo di splendide lezioni durante le quali si rimaneva immancabilmente ammaliati dal suo genio.

— Shiota-san, anche lei ha avuto modo di conoscere Abe Kōbō all'università?

**Shiota:** Io, purtroppo, quelle lezioni non ho avuto la fortuna di seguirle. Sono entrata alla Tōhō Gakuen circa otto anni dopo rispetto a Satō, e a quel tempo Abe era completamente assorto nel lavoro dello Studio. Ormai non aveva più tempo per insegnare all'università...

— Quando l'Abe Kōbō Studio è stato fondato, nel 1973, e poi fino al 1976, fra i suoi membri c'erano attori molto noti del calibro di Igawa Hisashi, Tanaka Kunie, Nakadai Tatsuya, Okada Eiji... Che aria si respirava a contatto con personaggi del genere, già nettamente affermati? Qual era l'atmosfera dello Studio?

**Satō:** Beh, Tanaka Kunie e Igawa Hisashi avevano già lavorato con Abe qualche anno prima del 1973, rispettivamente in *Gaidobukku* ("Il manuale", 1971) e in *Bō ni natta otoko* ("L'uomo che diventò un bastone", 1969). Ma anche prima, quando erano attori della *Haiyūza*, avevano già recitato opere di Abe, diretti da altri registi. Per cui, quando l'avventura dello Studio è cominciata, si conoscevano e stimavano reciprocamente...

— In particolare, che tipo di rapporto si è instaurato fra loro, i cosiddetti *veterani*, e voi giovani attori allora alle prime armi?

**Satō:** L'atmosfera, nel complesso, era molto vivace e amichevole. Ricordo che si scherzava e rideva spesso. La differenza era comunque abissale, loro massimi esperti e noi semplici dilettanti. Certo che ne hanno avuta di pazienza con noi...

— In quel periodo Abe, e gli stessi attori appena nominati, non erano particolarmente soddisfatti della situazione del teatro in Giappone. In un'intervista apparsa sull'edizione serale dell'*Asahi shinbun* del 5 ottobre 1971, Abe afferma che *nel teatro moderno il peso del testo e del regista si è fatto troppo opprimente, relegando l'attore al ruolo di semplice "trasportatore" del testo e dei temi in esso presentati*. Con la fondazione dello Studio, uno dei suoi obiettivi era forse proprio quello di liberare l'attore da quel ruolo di *trasportatore del testo* e restituirgli dignità da vero protagonista...

**Satō:** Abe insisteva sempre sul fatto che il significato non era così importante, che l'essenza del teatro non era trasmettere informazioni e dare spiegazioni. "La priorità bisogna concederla", diceva, "alle sensazioni, alle immagini... L'attore deve divenire egli stesso immagine e deve impegnarsi a fondo per acquisire una tale abilità."

**Shiota:** Sì, se ne è parlato anche qualche anno fa (aprile 1996, *n.d.a.*) al simposio dedicato ad Abe organizzato a New York dalla Columbia University. Quando sono entrata allo Studio, una delle prime volte, Abe mi disse di immaginare di portare un bicchiere pieno d'acqua, salendo e scendendo una scala, senza far cadere neanche una goccia. Io, allora, cercando di utilizzare al meglio le tecniche apprese a scuola, cominciai a mimare quella scena camminando piano piano, concentrata sul mio *bicchiere pieno d'acqua*. Alla fine dell'esercizio mi elogiò, poi prese un bicchiere vero e, riempiendolo d'acqua fino all'orlo, mi disse: "Ora prova a farlo con questo." Mi feci coraggio e di nuovo, piano piano, provai a camminare. Alla fine, con mia grande sorpresa, non avevo versato nemmeno una goccia, il bicchiere era come all'inizio, pieno d'acqua fino all'orlo. Recitare non significa pensare al significato delle cose, altrimenti il rischio di fallire è alto. Abe voleva un attore che recitasse per immagini e sensazioni.

**Satō:** Un attore che non fosse mero *trasportatore* di spiegazioni e significati.

**Shiota:** Quella è stata la mia prima lezione, a dir poco fondamentale...

— A proposito di esercizi, Abe aveva ideato un vero e proprio sistema di training per voi attori, quotidiano e piuttosto faticoso. Mi descrivereste una giornata tipo allo Studio?

**Satō:** Prima di tutto occorre dire che il training era alquanto diverso a seconda se si stesse preparando o meno una rappresentazione. Quando non c'erano spettacoli imminenti, si cominciava al mattino con la ginnastica. Dopo un paio d'ore, probabilmente anche per concederci una pausa, si parlava di svariate cose, il tema era libero. Teatro, certo, ma anche politica, economia, scienze e altro ancora. Dopo di che si passava agli esercizi più puramente teatrali. L'accento, secondo una caratteristica fondamentale del teatro di Abe, veniva posto sempre su un approccio di tipo fisiologico. La recitazione che lui preferiva non era assolutamente psicologica, di conseguenza gran parte degli esercizi del training erano impostati affinché noi attori imparassimo a controllare fisiologicamente i nostri corpi, la nostra stessa recitazione. Il training di Abe mirava a farci acquisire una conoscenza totale e perfetta del nostro fisico. Si trattava, innanzitutto, di esercizi per prendere coscienza del proprio corpo. Dopo, giunti a un buon livello di conoscenza, si passava ad altri esercizi per fortificare la capacità di controllo. Non era affatto facile... All'inizio i risultati tardavano ad arrivare e la frustrazione era tanta. Tuttavia era quella la direzione in cui Abe ci suggeriva di insistere, e così si finiva col dedicare alla suddetta fase anche cinque o sei ore al giorno. Alla fine, ma non quotidianamente, ci esercitavamo su una parte. Anche durante questa fase ci diceva di prestare la massima attenzione al corpo, al fisico. Sforzarsi di notare, cioè, i mutamenti e le risposte del fisico in ogni momento della recitazione e rettificare in base alle reazioni individuali, laddove fosse necessario, la recitazione stessa.

Quando la data di una rappresentazione veniva stabilita si cominciava a provare intensamente. Il tempo dedicato agli esercizi, di conseguenza, diminuiva sensibilmente e si passava l'intero pomeriggio a provare. Oltre a provare le nostre parti in maniera più o meno convenzionale, facevamo anche nuovi esercizi che Abe ideava di volta in volta a seconda della rappresentazione. Finivamo di sera, verso le otto o le nove.

**Shiota:** Ripensandoci adesso, effettivamente era proprio dura! Ma forse non ce ne accorgevamo... Era tutto talmente interessante, ogni giorno nuove scoperte...

— Gli anni Settanta, del resto, sono stati a livello mondiale un periodo caratterizzato da movimenti culturali notevoli, ricchi di novità. Non a caso è proprio in quegli anni che in Giappone nascono l'Abe Kōbō Studio, il teatro Seibu, nuove compagnie teatrali underground...

**Satō:** Certo, c'era ancora tanto teatro politico - per la verità piuttosto anacronistico e noioso -, e la nascita di un nuovo teatro underground, il cosiddetto *angura*, rappresenta proprio una reazione alla staticità di quel tipo di teatro. Abe, in verità, non era attratto né dall'uno né dall'altro. La sua concezione di teatro era completamente nuova. Non si rifaceva né allo *shingeki* né all'*angura*. Nuovo, completamente nuovo. La sua era una *terza via*, una terza via lungo la quale non si incontrava nessun altro.

— E infatti per Abe scrivere teatro non significava limitarsi alla stesura di un copione, ma occuparsi dell'intero processo, dalla scrittura fino alla rappresentazione. E poi curava con particolare attenzione il rapporto fra attori e pubblico...

**Shiota:** Sì, è proprio così... A questo proposito in *Hitosarai* ("Hitosarai: Il rapitore di bambini", 1978) c'è una scena particolarmente significativa. A un certo punto circa venti spettatori venivano circondati da un telone e non potevano più guardare cosa stava accadendo fuori. Al che noi attori, saliti su dei trampoli, li guardavamo dall'alto. In quel preciso istante la concezione convenzionale *del guardare e dell'essere guardati* subiva un netto capovolgimento. Quegli spettatori, fino a un momento prima dal lato di chi guarda, si trovavano improvvisamente dal lato di chi viene guardato...

**Satō:** Era un esperimento. Abe voleva studiare la reazione del pubblico. Un tentativo di rovesciare le posizioni classiche.

— In effetti lo sperimentalismo del teatro di Abe Kōbō si fa man mano più evidente. Soprattutto nel caso delle due serie *Gaidobukku* e *Imēji no tenrankai* si potrebbe parlare di vero e proprio teatro sperimentale. Il copione scompare e l'improvvisazione prende il sopravvento...

**Satō:** Per quanto riguarda la serie *Gaidobukku*, però, credo che Abe avesse ben in mente almeno l'intelaiatura generale. Poi, attraverso le nostre improvvisazioni alle prove, venivano fuori tutti i dettagli. In poche parole ce li faceva cercare mediante l'improvvisazione. Appena notava qualcosa di interessante, tirava fuori il suo taccuino e prendeva nota. Le parole e le frasi che alla fine recitavamo sul palcoscenico erano spesso frutto dei nostri esercizi di improvvisazione.

— Sempre a proposito di sperimentalismo, un ruolo fondamentale veniva svolto dall'enorme lenzuolo bianco che, a partire da *Imēji no tenrankai*, ricopriva interamente il palcoscenico. Un lenzuolo che sembrava avere una vita propria e che dava - credo - del filo da torcere a voi attori nella recitazione...

**Shiota:** Quel lenzuolo, almeno in occasione di *Suichū toshi* ("La città sottomarina", 1977), aveva anche un ruolo funzionale. Serviva, infatti, a far volare il personaggio del "padre volante", o meglio a comunicare quella sensazione al pubblico. Il "padre volante" stava seduto su uno sgabellone posto dietro il lenzuolo, e quando lo si sollevava, visto dalla platea, sembrava proprio che stesse levitando...

**Satō:** Sì, ma la sua origine è anteriore, e risale precisamente a *Nise sakana* ("Il pesce falso", 1973). In quell'occasione, per simulare il fondo marino, Abe ebbe per la prima volta l'idea di usare un lenzuolo. Non così enorme, comunque, quanto quello che sarà utilizzato in seguito. Ricordo che l'idea gli balenò nella mente a prove già iniziate. I primi tempi era piuttosto complicato, per non dire impossibile. Abe ci diceva di galleggiare, di fluttuare, di trasmettere come un senso di *fluttuazione*... A parole era facile, ma nei fatti, senza usare nient'altro che i nostri corpi, era proprio dura! Poi, è arrivato il lenzuolo bianco e noi dovevamo infilarci dentro e muoverci. Lì sotto si perdeva completamente il senso dell'orientamento, non riuscivi più a capire in quale parte del palcoscenico ti trovavi... Ma il tutto, visto dalla platea, doveva risultare estremamente interessante...

— Nel teatro sperimentale dell'Abe Kōbō Studio un elemento di notevole importanza, al pari di luci, immagini e naturalmente dei corpi degli attori è la musica, i suoni. Abe, non riuscendo più a scindere i suddetti elementi e puntando a un teatro che fosse un tutt'uno, riesce addirittura a improvvisarsi compositore e crea la musica delle sue opere servendosi di un sintetizzatore Moog...

**Satō:** Un giorno arrivò portandoselo dietro tutto contento... dopotutto Abe amava alla follia le macchine e i congegni elettronici. Il problema era che non sapeva bene come usarlo! Non riusciva a farlo suonare come voleva. E così, verso le otto o le nove della sera, dopo le prove, lo tirava immancabilmente fuori. Uno dopo l'altro andavano tutti via, restavamo solo lui e io, che a quel tempo di musica un po' me ne intendevo. Ricordo che andavamo avanti fin dopo la mezzanotte. "Ah! Eccolo! Questo suono è proprio interessante. Registra, registra!", e io riversavo quel suono su una cassetta. "Sì, sì! E' proprio questo...", e di nuovo io registravo. Poi riascoltavamo il nastro e lui si accorgeva che il suono era diverso... A quei tempi, fra l'altro, i sintetizzatori non erano certo gli apparecchi sofisticati di oggi. Che fatica! C'erano serate in cui provavamo per due o tre ore di fila senza registrare nemmeno un suono buono! Quando si faceva mezzanotte io me ne tornavo a casa, ma lui... continuava anche fino all'alba!

— Nella raccolta di saggi *Sabaku no shisō* ("Pensieri nel deserto", 1965), Abe scrive: *La mia abitudine di portare in scena cose irreali è dettata esclusivamente dalla volontà di guardare sempre in faccia la realtà. E' così che ho cominciato a nutrire interesse per la "realtà" in cui vivono i fantasmi.* Nella versione dello Studio di *Yūrei wa koko ni iru* ("Ecco il fantasma", 1958. - La versione di cui si parla qui è del 1975 - *n.d.a.*) lei, Satō-san, recita la parte di Fukagawa Keisuke, personaggio fondamentale che ha il compito di fare da *interprete* fra il fantasma e gli altri. Parlare e interagire con un fantasma non è sicuramente il più semplice dei ruoli...

**Satō:** Quella era la parte, nella versione precedente (1970, *n.d.a.*), di Tanaka Kunie... Era stato un gran successo, una rappresentazione sensazionale in tutto e per tutto: la scenografia, quegli ombrelli che si aprivano e si richiudevano, le canzoni... Quando si decise di rifare *Yūrei* con lo Studio, invece, Abe puntò alla semplicità. Non avevamo costumi particolari, indossavamo una specie di tuta da lavoro, e la scenografia era praticamente inesistente. Tutti noi attori eravamo costantemente in scena, in posizione di *stand-by*, e ognuno si faceva avanti quando era il proprio turno di recitare.

Il mio compito era difficile perché dovevo guardare qualcuno che non c'era, parlare con un uomo invisibile che si presumeva io vedessi regolarmente. Il testo di Abe è praticamente perfetto, e io pensavo che sarebbe stato sufficiente seguirlo per far sì che il fantasma *apparisse* spontaneamente, ma purtroppo mi sbagliavo... Il motivo - me ne resi conto poco alla volta - era individuabile soprattutto nell'impostazione "povera" della rappresentazione, alla quale io dovevo adeguarmi nel mio modo di recitare. Dovevo sforzarmi di essere semplice, senza trasmettere un'enfasi particolare... Difficile, fu veramente difficile.

**Shiota:** Quando Abe fa apparire oggetti e cose irreali, probabilmente vuole anche sottolineare la bramosia di noi uomini moderni per cose inutili, cose che potremmo tranquillamente lasciar perdere. E questo desiderio quasi insopprimibile finisce con il soffocarci. I fantasmi, gli antenanti nella borsa (si fa qui riferimento a *Kaban* - "La valigia", 1969), i personaggi apparentemente senza importanza che ronfano da qualche parte nei suoi romanzi... quando essi appaiono, dovremmo provare a sostituirli a noi stessi e riconsiderare i nostri valori, il nostro modo di pensare.

— Ancora una domanda su un ruolo interpretato da Satō-san, quello dell'*Annainin A* ("Guida A") in *Annainin - gaidobukku II*. Forse uno dei suoi ruoli più insoliti e sperimentali. Come lo ricorda?

**Satō:** Quello è proprio il periodo in cui Abe aveva cominciato a insistere particolarmente sull'approccio fisiologico alla recitazione. Ogni ruolo era condizionato da una sorta di costrizione fisica: c'era l'uomo con un occhio solo, l'uomo che non alza mai le sopracciglia e così via. Io, per esempio, portavo uno di quei collarini che si usano quando viene il colpo della frusta, e per guardare di lato ero costretto a ruotare tutto il busto. In poche parole, quelle alterazioni fisiche miravano a mutare anche la nostra condizione interna. L'alterazione fisica che provoca un'alterazione psicologica. *Annainin*, probabilmente, è il lavoro che mi è rimasto maggiormente impresso. C'erano tutti quei personaggi strani frutto dell'incredibile fantasia di Abe, dei suoi sogni... Il "radiocronista della corsa delle pulci", la "donna che corre", tutta gente che io, l'*annainin*, dovevo guidare nella vita. Forse a quel tempo ero troppo giovane per un ruolo del genere, della vita non avevo ancora capito un granché... Mi piacerebbe proprio rifarlo oggi quel ruolo.

— A proposito di sogni, il teatro di Abe Kōbō potrebbe essere definito un *teatro di sogni*, di sogni e incubi. Il sogno del pesce che diventa uomo, che a sua volta sogna di diventare pesce è forse quello più ricorrente nelle sue opere sperimentali... Voi non avete mai sognato di diventare pesci?

**Satō:** No, mai.

— Sogni strani, misteriosi...

**Satō:** Io di sogni troppo bizzarri non ne ho mai fatti, ma Abe... Dopo la ginnastica, quando discutevamo tutti insieme di argomenti vari, lui esordiva spesso dicendo: "Ragazzi, stanotte ho fatto un sogno veramente interessante...", e cominciava a raccontare senza più fermarsi. Che sogni, che strani sogni che faceva quell'uomo...

---

Gianluca Coci (gcoci@uo.it) teaches Japanese Language and Literature at Naples "L'Orientale" University, and Japanese Literature at Torino University. He is particularly concerned in modern and contemporary literature, and wrote papers about Postwar authors such Abe Kōbō and Ōe Kenzaburō. He just published in Japan a book about Abe Kōbō's theatre, called *Abe Kōbō to ōbei no jikken engeki* ("Abe Kōbō and Experimental Western Theatre", Sairyūsha, Tokyo). He also translates Japanese novels into Italian, and he is currently engaged in the translation of Ōe Kenzaburō's novel *Chūgaeri* ("Somersault").