

Università degli studi di Napoli

“L’Orientale”

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lingue e Culture Dell’ Asia e dell’ Africa

Tesi di Laurea in Lingue e Letteratura Giapponese

SHIBUSA SHIRAZU ORCHESTRA

tra Jazz e Butô

di : Addolorata Gianfreda

Relatore: Ch.mo Prof. G. Coci

Anno Accademico 2004-2005

Introduzione

L'arte è uno dei mezzi attraverso cui esportare i diversi aspetti della cultura di un paese, e la musica, in particolare, è una fonte di ricerca spesso sottovalutata. La Shibusa Shirazu Orchestra ne è un esempio. Un esempio di musica, teatro, danza, cabaret, arte in generale che esporta ma anche importa musica, musica straniera che va a contaminare le loro *performance*. Un'orchestra di diversi elementi che, esibendosi anche in festival internazionali e collaborando con importanti artisti, musicisti e non, della scena contemporanea giapponese ed internazionale, porta sul palco una musica jazz a cui si uniscono diversi generi e anche aspetti più tradizionali messi in evidenza da danzatori *butô* o aspetti più popolari come l'onnipresente animatore in *fundoshi*. Esporta un Giappone diverso da quello immaginato all'estero. Un Giappone che rappresenta uno dei più grandi mercati del jazz, ma che ha anche sviluppato negli ultimi decenni movimenti d'avanguardia come la danza *butô*. Mette in scena un passato che si mescola al presente rappresentandolo sul palco con *geisha* e ballerine *go-go*, animatore in *fundoshi* e draghi gonfiabili.

Il *butô*, in particolare, è una danza poco conosciuta al grande pubblico ma che ne attira subito attenzione e curiosità. Molti articoli che

parlano dell'Orchestra si riferiscono a questi danzatori utilizzando perifrasi di ogni tipo - e spesso in maniera erronea - come “mimi del teatro giapponese”. Per questo motivo ed anche per i diversi aspetti che accomunano il jazz e il *butô*, come il terreno socio-culturale o il concetto di improvvisazione, si è scelto di approfondire anche tale argomento.

Il jazz giapponese o altre forme artistiche che non siano strettamente tradizionali, appaiono agli occhi di un occidentale come forzature, mere copie dell'originale nato altrove. Credo fortemente che sia l'opinione di una società in cui binomi come *villaggio globale* o *società multimediale* non riescono a celare una realtà fatta di società etnocentriche e soprattutto eurocentriche tuttora maldisposte ad accettare, comprendere e non giudicare con superficialità culture diverse.

Non credo che per accettare una cultura diversa dalla propria sia necessario “accorciare le distanze” secondo una sempre più imperante opera di livellamento culturale. Credo che basti semplicemente comprenderle, queste distanze, e credo che, a questo scopo, la musica e l'arte siano tra gli strumenti più importanti e più a noi vicini.

1.

Shibusa Shirazu Orchestra

Never be cool. “Non essere mai *cool*” è la traduzione italiana del nome di questa orchestra jazz giapponese. Tra le varie accezioni della parola *cool* troviamo “ (di jazz) frenato, calmo”. Nessun nome sarebbe stato più appropriato per questo *ensemble* di musicisti e artisti che arriva dal Paese del Sol Levante e che è approdato in Italia quest'estate, esibendosi al Santannarresi Jazz Festival.

Un'orchestra coinvolgente, una fanfara con una cinquantina di artisti che comprendono musicisti, *vocalist*, danzatori *butô*,¹ ballerine *go-go*, *cowgirls*, artisti, acrobati, mangiafuoco. Il loro genere musicale è free jazz, new jazz mescolato anche con *enka*,² rap e pop giapponese, latin, folk music, groove, house e funky. Il tutto accompagnato anche da arti visive e draghi gonfiabili dai 20 ai 50 metri di lunghezza, canzoni tratte dai cartoni animati giapponesi, colonne sonore di film sconosciuti in occidente. Sperimentazioni e contaminazioni senza regole. Una miscela

¹ Termine che durante il periodo Meiji (1868-1912) indicava le danze non appartenenti alla tradizione giapponese. La parola cadde in disuso per essere poi riutilizzata tra gli anni Sessanta e Settanta per indicare una nuova danza.

² Il termine *enka* deriva da *Enzetsu*, discorso e *Ka*, canzone. Genere musicale utilizzato inizialmente come mezzo per diffondere il dissenso politico, è stato il primo ad utilizzare la scala musicale giapponese con armonie occidentali. Attualmente il termine viene usato per indicare un tipo di musica tradizionale giapponese del periodo Meiji (1868-1912) e del periodo Taishô (1912-1926), ma anche per indicare la musica popolare giapponese melodrammatica.

esplosiva che coinvolge e strabilia il pubblico, che unisce melodie e umorismo in un'orchestra che rappresenta l'avanguardia jazz giapponese.

L'Orchestra è stata fondata nel 1989 da Fuwa Daisuke (bassista e contrabbassista *free jazz*). L'artista inizialmente raccolse attorno a sé molti musicisti con l'intento di eseguire le musiche di scena per la compagnia teatrale d'avanguardia *Hakken no kai*, ma il progetto si sviluppò nella Shibusa Shirazu che accolse artisti di vario genere e che cominciò ben presto ad esibirsi tra Giappone ed Europa. Un gruppo flessibile che va dalla piccola formazione per *jam session* alla grande orchestra che si esibisce sui palchi dei festival rock e jazz internazionali. Normalmente si compone, infatti, di tre formazioni: Shibusa Chibizu (dai 5 ai 10 membri), Shibusa Shirazu (dai 10 ai 20) e la Shibusa Shirazu Orchestra (fino a 50 membri).

“In breve, la nostra è una grande interazione di multimedia, arte e improvvisazione musicale. Siamo originali e osiamo affermare che non esiste sulla terra un'altra band come la nostra”.³ Parola di Fuwa Daisuke.

Dopo il primo album, *Shibusamichi*, pubblicato nel 1993, il gruppo ha registrato altri 7 album e 1 singolo, tutti con l'etichetta indipendente *Chitei Records*, una delle etichette indipendenti che rappresentano il pilastro della scena jazz giapponese. Album che hanno ricevuto diversi

³ www.yy.ale.co.jp/data/shibusa/tour_site/menu/menu_set.html

riconoscimenti. Nel 1996 l'album *Be Cool* è stato riconosciuto come uno dei tre migliori album dell'anno dalla rivista giapponese *Music Magazine*. La stessa rivista ha selezionato l'album *Shibusasai* del 1997 come uno dei migliori cinque dell'anno. Mentre la rivista *Swing Journal* ha attribuito cinque stelle a *Shibusaryu* del 1999 e dal sondaggio annuale condotto dalla rivista, l'Orchestra risulta tra le migliori dieci nella categoria *big band*. Il titolo del primo album, che in italiano possiamo tradurre come "La via dei *Shibusa*", vuole forse essere un modo per presentare il progetto al pubblico, la via, la strada che la Shibusa Shirazu Orchestra intende percorrere all'interno del panorama musicale e del jazz. Una musica che è un *work in progress*, una continua trasformazione, elaborazione ed improvvisazione. Nulla di definito o catalogabile. Ed è forse il risultato di questa ricerca musicale, ma insieme anche visiva, scenografica e coreografica, che ha portato l'Orchestra al successo e che coinvolge il pubblico che assiste alle loro *performance*. Peculiare nelle loro esibizioni, oltre alla musica, è sicuramente la presenza di tutti gli artisti sul palco. Un elemento visivo importante. Artisti di ogni tipo che portano il pubblico nell'atmosfera giapponese che va da quella più tradizionale con le donne in *kimono* a quella più contemporanea e cittadina delle hostess da *night club*. Di particolare effetto sono i danzatori *butô* della compagnia Dairakudakan e ironico è

l'animatore in *fundoshi*. Il tutto in linea con l'idea di mescolare elementi assai diversi tra loro per stupire e anche ironizzare su un Giappone che appartiene ormai al passato e un altro ormai globalizzato. I danzatori *butô*, in particolare, attirano l'attenzione del pubblico e dei critici che di frequente nei loro scritti ne sottolineano la presenza spesso ignorando il tipo di danza e chiamandoli anche "mimi del teatro giapponese". La follia, termine forse abusato per definire il collettivo jazz giapponese, passa, quindi, attraverso il *free jazz*, semplicemente un punto di partenza all'interno delle loro sperimentazioni, e attraverso i danzatori *butô*, insieme a tutte le altre presenze sul palco. Secondo il critico jazz Soejima Teruto,⁴ che parla di "performance sbalorditiva simile ad una baldoria", "la Shibusa Shirazu Orchestra non è solo un'orchestra jazz ma anche un gruppo che mette insieme diversi aspetti della cultura giapponese contemporanea. Alcune delle loro performance mostrano il percorso della musica giapponese dal Medioevo all'era attuale, comprendendo suonatori di strumenti giapponesi tradizionali come shamisen, shakuhachi e ryuteki (flauto di bambù)".⁵

⁴ Critico jazz. Ha scritto per diversi quotidiani e riviste; autore di libri sul jazz; organizzatore di eventi musicali.

⁵ www.japanimprov.com/soejima/

Michael Pronko,⁶ in un articolo del *Japan Times* del 14 Aprile 2002, esplora la scena jazz giapponese e in particolare quelle “band che cercano di estendere le loro possibilità di sperimentazione al di là della tradizione jazz. Sono band che non rifuggiscono da dissonanza e confusione, che introducono suoni, stili e strutture per creare una tensione musicale. Avvicinandosi alla musica *free jazz*, blues, funk, caraibica o classica, queste band creano un suono che può non risultare piacevole ma è spesso interessante”.⁷ Una di queste band è proprio la Shibusa Shirazu Orchestra. Secondo Pronko, “un collettivo funky selvaggio il cui principio guida è la spontaneità”. Pronko aggiunge che “sono una band da apprezzare dal vivo perché i cd non catturano l’impatto carnevalesco che offrono dal palco e soprattutto non si possono ammirare i danzatori *butô*”.⁸

Il fondatore, direttore e mente compositrice dell’Orchestra, Fuwa Daisuke, gestisce e fonde abilmente elementi molto diversi tra loro e lo fa in una maniera tutta personale, agitando le mani e saltando su e giù. In questo modo i musicisti, seguendo i suoi movimenti, producono un *sound* dinamico ed energico di cui solo il motivo principale è scritto

⁶ Professore di Letteratura Americana alla Meiji Gakuin University di Tokyo. Scrive articoli sulla scena jazz di Tokyo per il *Japan Times* ed altre riviste.

⁷ www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fm20020414mp.htm

⁸ *ibidem*.

mentre il resto è lasciato all'improvvisazione. Quest'insolito direttore da ragazzo ha ascoltato musica classica, marce, poi musica da film e *soundtrack* e nelle sue composizioni si può riconoscere musica di fantascienza, influenze che vanno da Santana a Jimi Hendrix, musica zigana rumena, rastafaris giamaicano e vengono in mente anche Sun Ra e Ornette Coleman. A tutto ciò va aggiunto Funk, Big band-Sound, Fusion, Klezmer e Ska. Fuwa Daisuke afferma: “Non cerchiamo di inventare qualcosa di nuovo, riprendiamo solo ciò che abbiamo recepito: dal riutilizzo di questi materiali nasce la nostra proposta”.⁹ Come lui stesso afferma, spiegando il significato del loro nome, il gruppo non si situa nella “cornice *cool*” delle jazz *big band* ma, appunto, attraversa trasversalmente molti generi musicali. Riguardo la variegata formazione che vede partecipare artisti di diverso stile, il direttore spiega “Sono semplicemente venuti da me, come potevo mandarli via? Durante il nostro scambio d'esperienze con tutte le arti teatrali sono stati un arricchimento naturale”.¹⁰ Eppure Fuwa Daisuke riunisce attorno a sé i musicisti più bravi e creativi della scena giapponese. Gli elementi di questa formazione hanno stile e *background* diversi, da professionisti di musica classica a personaggi con una carriera nel punk rock. Il tutto si

⁹ www.santannarresijazz.it/Arresi/Gruppo%20-%20Shibusa%20Shirazu.htm

¹⁰ www.musicballkan.com/shibusashirazu_orchestra_biografia.htm#

mescola e si uniforma sotto la guida del direttore. Unico musicista straniero è Walti Bucheli, nato in Svizzera nel 1964. Nell'orchestra suona il flauto di Pan, ma ha un trascorso di diversi strumenti e generi musicali e un progetto parallelo che lo vede suonare con la moglie, di nazionalità giapponese, nel duo Pan Des Deux. Un progetto in cui fanno tesoro delle loro differenze culturali e musicali. Tra gli altri componenti troviamo Katayama Hiroaki, uno dei più importanti sassofonisti in Giappone. Ha suonato con gruppi famosi come Seikatsu-Koujou-Jinkai Orchestra, Doctor Umezu Band (DUB), De-Ga-Show. Le sue performance con "RC Succession" lo hanno reso importante anche nella realtà rock giapponese. E ancora Katsui Yuji, violinista, legato alla scena musicale underground di Tôkyô fin dagli anni '80. E' un componente della Shibusa Shirazu fin dagli inizi ma è anche il principale musicista della band progressive rock Bondage Fruit che si è esibita in tournèe negli Stati Uniti nel 1999 e al Progressive Music Festival di San Francisco con band come Gong e Magma. L'artista ha collaborato anche con Leonard Eto, David Mos, Butch Morris, Han Bennink e Jim O'Rourke. Insieme al chitarrista Yamamoto Seiichi ha fondato la band Rovo. Kato Takayuki, chitarrista *free jazz* il cui versatile approccio alla musica lo rende un importante musicista in Giappone. Yoshigaki Yasuhiro, percussionista particolarmente attivo all'interno della scena

musicale giapponese. Dopo aver suonato con gli Alterd States e i Sigths, attualmente, oltre che con la Shibusa Shirazu, suona per Oshima Yasukatu (giovane cantante di Okinawa), Umezu Kazutoki e altri. Sasaki Ayako, pianista e vocalist. Ha inciso un album con proprie canzoni in giapponese considerate una naturale unione di estetica giapponese e jazz e al quale hanno partecipato anche membri della Shibusa Shirazu Orchestra. Kita Yoichiro, trombettista, oltre ad essere uno dei componenti dell'orchestra, è protagonista di altri progetti musicali in cui sperimenta l'uso di suoni elettronici e di suoni della natura insieme al musicista tedesco Eberhard Kranemann. Anche un musicista italiano ha avuto occasione di suonare con l'Orchestra. Nel 2002 al festival di Moers,¹¹ il sassofonista italiano Alessandro Palmitessa¹² ha conosciuto l'*ensemble* giapponese e successivamente è stato contattato per partecipare con loro ad alcuni concerti in Germania e instaurare un rapporto di gemellaggio con l'orchestra Menschensinfonieorchester da lui diretta. Alessandro Palmitessa parla della sua esperienza di musicista all'interno della Shibusa Shirazu Orchestra in questi termini: "E' stata un'esperienza unica. Ho provato un senso di libertà, non

¹¹ Moers New Jazz Festival è un festival jazz internazionale che si tiene ogni anno a Moers, in Germania.

¹² Polistrumentista (sassofono tenore, alto e soprano, clarinetto, Live electronic e piccole percussioni) e compositore, nato ad Atina (FR) nel 1969. Dal 1998 vive in Germania dove dirige l'orchestra "Menschensinfonieorchester". Personalità musicale ricca di elementi che attingono alla tradizione popolare pugliese, afro-americana e classica europea.

esclusivamente legato alla forma musicale, ma legato a questo senso comune di costruire insieme un suono che si libera nell'aria. Pur essendoci all'interno del gruppo una gerarchia molto forte, i musicisti, compreso il direttore, non cercavano in nessun modo di invadere gli spazi altrui. Ognuno nel momento opportuno si esprimeva con piena autorità e libertà, contemporaneamente, sentendo forte l'idea di un progetto musicale comune.”¹³ Nel 1993 la Shibusa Shirazu Orchestra ha partecipato per la prima volta ad un festival jazz giapponese: Yokohama Jazz Festival.¹⁴ In quest'ultimo furono considerati il momento clou del festival e ricevettero l'invito a parteciparvi ogni anno. Nello stesso anno hanno vinto il Kirin Contemporary Award per il video *Inugami* che mostrava una performance in collaborazione con il gruppo teatrale Furen Dance.

L'Orchestra ha partecipato per la prima volta ad un festival underground di Tôkyô nel 1999 e la sua fama è cresciuta velocemente. Ha vinto tutti i premi jazz giapponesi e a Moers in Germania sono iniziati i primi successi all'estero. La stampa tedesca ha espresso il suo giudizio sull'orchestra in questi termini:

¹³ Addolorata Gianfreda, Intervista inedita ad Alessandro Palmitessa, 11 gennaio 2006.

¹⁴ Yokohama Jazz Festival è uno dei più importanti tra i festival jazz giapponesi. Si tiene ogni anno nella città di Yokohama, nei pressi della capitale Tôkyô.

Neue Ruhr Zeitung: “Uno spettacolo grandioso.”¹⁵

Rheineshe Post: “L’orchestra Shibusa Shirazu in maniera assolutamente sensazionale va al di là dei confini di quello che finora era pensabile in ambito multimediale del Festival di Moers. La musica si muove tra jazz esplosivo, liberi voli funk e musica da marcia dalle libere ali funk e circensi-carnevalistiche.”¹⁶

Schwäbische Zeitung: “Lo show mozzafiato dell’enorme Shibusa Shirazu Orchestra - un folle mix di suoni opulenti wagneriani, Revue con ballerine e draghi d’argento, classici danzatori Butoh professionisti che rappresentano il gioco della vita e della morte e il Powerjazz come solo in Giappone può nascere.”¹⁷

Tagesspiegel – Berlin: “L’impressione più duratura l’hanno lasciata gli outsider più estremi. È la Shibusa Shirazu Orchestra composta da musicisti performers, danzatori butoh e go-go Girls e da improvvisazioni completamente libere che portano a un power pop ipnotico il quale ha

¹⁵ Cit. in http://www.musicballkan.com/shibusashirazu_orchestra.htm

¹⁶ ibidem

¹⁷ ibidem

trasformato la marea di persone che ascoltavano attentamente nella più calda dancefloor della Germania.”¹⁸

Dal 2001 al 2004 hanno partecipato per quattro volte al Fuji Rock Festival, il più grande e famoso festival rock giapponese che si tiene ogni anno a Naeba, a nord-ovest di Tôkyô, in uno spazio che accoglie 6-7 palchi e migliaia di persone. In questi ultimi anni vi hanno partecipato artisti internazionali come Patti Smith, Iggy Pop, Manu Chao, Björk, Massive Attack, The Chemical Brothers, Pet Shop Boys, Macy Gray, Coldplay, Red Hot Chili Peppers. La Shibusa Shirazu ha avuto occasione di esibirsi in apertura e in chiusura del festival e sul palco principale. Un successo di cui vanno fieri. Sempre al Fuji Rock Festival, nel 2003 il fondatore Fuwa Daisuke ha organizzato il terzo giorno di Orange Court–Jazz & world music stage invitando la Sun Ra Arkestra. Nello stesso anno la Shibusa Shirazu si è esibita con Sun Ra Arkestra al “Shinjyuku Pit-Inn” di Tôkyô e ha registrato l’ottavo album, *Shibuboshi*, con Mashall Allen,¹⁹ Michael Ray,²⁰ Elson Nascimento.²¹ Sempre nel 2003

¹⁸ ibidem

¹⁹ Ottantenne sassofonista free jazz. Ha suonato con Sun Ra dal 1956 al 1993 e dopo la morte di Sun Ra ha diretto la Sun Ra Arkestra.

²⁰ Trombettista originario del New Jersey. Ha iniziato a suonare nella Sun Ra Arkestra nel 1978 ed è stato anche uno dei componenti di Kool & the Gang. E’ considerato una star della scena funk e jazz. Ha instaurato anche collaborazioni artistiche originando installazioni che prevedono suoni, colori, danza e poesia.

²¹ Percussionista della Sun Ra Arkestra.

hanno partecipato ad un festival particolare, diverso dai soliti: il “Takao Tengu Festival 2003”. Un festival che ha avuto l’obiettivo di attirare l’attenzione sul monte Takao, a ovest di Tokyo, il cui ecosistema era seriamente minacciato dal progetto di costruzione di due tunnel. Il primo esempio di evento musicale in Giappone che ha sposato una causa ambientale. Nel 2004 hanno suonato con Think of One²² e Kila²³ al Shibuya O-East a Tôkyô. Dal 1994 organizzano un evento speciale: il “Tent Shibusa”. Un progetto su larga scala unico in Giappone. Si esibiscono in una grande tenda fatta su misura per la Shibusa Shirazu con lo scopo di raggiungere ottime *live performance* e stabilire un rapporto più stretto con il loro pubblico.

Le loro *tournee* hanno raggiunto l’Europa per ben quattro volte, nel 1998, 2000, 2002 e 2005, esibendosi sui principali palchi del Glastonbury Festival²⁴ in Gran Bretagna, al Moers New Jazz Festival e al Documenta Kassel²⁵ in Germania, al Nattjazz Bergen Festival²⁶ in Norvegia, al Druga Godba Festival²⁷ in Slovenia al Koktebel jazz²⁸ in

²² Band belga la cui musica è una miscela di jazz, funk, folk, rock, dub e reggae.

²³ Band di Dublino formata nel 1987.

²⁴ Il Glastonbury Festival of Contemporary Performing Arts comunemente chiamato Glastonbury Festival o Glasto è il più grande festival del mondo di musica e arte e si tiene quasi ogni anno dal 1970 in una zona a sei km. dalla città di Glastonbury.

²⁵ Il Documenta è una rassegna internazionale di arte contemporanea che si svolge ogni cinque anni a Kassel, in Germania.

²⁶ Il Nattjazz (Nightjazz) è un festival jazz che si tiene ogni anno tra la fine di maggio e i primi di giugno a Bergen, in Norvegia.

²⁷ The Druga Dodba Alternative Music Festival è il più grande festival sloveno di musica alternativa (*druga godba*) che si tiene da vent’anni ogni primavera a Lubiana.

²⁸ Il Koktebel Jazz Festival si tiene ogni anno a Koktebel in Crimea, Ucraina.

Crimea e altri ancora. Nel 2005, in particolare, si sono esibiti in Europa anche all'interno del "Japan Now" festival che si è tenuto a Berna, Berlino e Cracovia. Un festival che ha lo scopo di presentare le diverse forme di arte giapponese contemporanea, poco conosciute in Europa a causa della differenza di lingua e cultura e dei cliché sul Giappone.

Dal Glastonbury Festival del 2002 i commenti parlano della Shibusa Shirazu come della "band del Festival" soprattutto per il forte elemento visivo che li caratterizza. "I danzatori aggiungono molto alle *live performance* di una band... le hostess da nightclub e le steward erano la parte mondana del mix. Più affascinanti erano i due uomini nudi dipinti come statue o l'uomo coperto con fasce (come quelle di un neonato). Troppe poche band ricordano che la musica dal vivo è un'esperienza visiva così come uditiva, e la Shibusa Shirazu Orchestra ce lo ricorda."²⁹

Alla terza edizione dell'"International Festival Jazz Koktebel 2005", la Shibusa Shirazu Orchestra ha aperto la rassegna e si è esibita anche il giorno seguente con un programma diverso. Un festival a cui hanno partecipato musicisti internazionali e che ha offerto non solo momenti di musica ma anche tutti gli aspetti dell'arte contemporanea. La

²⁹ www.freakytrigger.co.uk/glasto.html Glastonbury 2002, *The Shibusa Shirazu Orchestra*.

Shibusa Shirazu, con le sue performance multimediali, ha reso il palco stesso un oggetto d'arte.

Commenti entusiastici arrivano da Poschiavo, in Svizzera, dove l'Orchestra si è esibita all'interno del Festival Uncool 2005.³⁰ “Le streghe da Poschiavo sono scappate via, per sempre” e ancora “ribattezziamo la piazza [...] dedichiamola a loro [...] chiamiamola La Plaza Shirazu.”³¹ Questi alcuni dei commenti elvetici. Una situazione surreale con una processione in musica per le vie del borgo che si è riversata subito dopo sul palco. Tra gli artisti spiccano le voci di Watabe Shinici e Namba Tomolo, la chitarra rockeggiante di Otsuka Hiroyuki. Dalla Svizzera all'Italia il passo è fortunatamente breve e durante la tournée del 2005 sono finalmente arrivati per la prima volta nel nostro paese.

³⁰ Festival Jazz curato dall'associazione culturale “la ciarf” di Poschiavo (CH). Un progetto musicale, educativo e turistico che ha lo scopo di promuovere la musica nell'educazione scolastica e la conoscenza della musica internazionale.

³¹ www.ilbermina.ch/article.php3?id_article=1333

1.1 L'esperienza italiana

Il direttore dell'Orchestra invita il pubblico del Santannarresi Jazz Festival a lasciarsi sorprendere. Un invito alla liberazione da schemi mentali e preconcetti. Ad accogliere benevolmente e apertamente *stranezze e diavolerie* che sorprenderanno il pubblico. Fuwa Daisuke sa che la *performance* dell'Orchestra sorprende il pubblico, e forse è proprio questo uno degli obiettivi dell'*ensemble* giapponese.

Sant'Anna Arresi, un piccolo paese del Basso Sulcis, in provincia di Cagliari, da paese sconosciuto qual'era, negli ultimi anni, grazie al festival "Ai confini tra Sardegna e Jazz", è diventato il "paese del jazz". Il festival, organizzato dall'Associazione Culturale Punta Giara e giunto quest'anno alla sua ventesima edizione, attira l'attenzione di giornalisti e fotografi, italiani e non, ha risonanza su quotidiani stranieri, come il «New York Times» e l'«Herald Tribune», e su innumerevoli pubblicazioni di settore di tutto il mondo, emittenti televisive comprese. Quest'anno la televisione tedesca ha acquistato i diritti per un'ora e mezza di trasmissione sul festival, mentre la Rai più di trenta ore fra diretta e programmi in differita trasmessi da Radiotre. E' uno dei tanti festival jazz che coinvolgono sempre più spettatori nell'estate italiana, frutto di costante lavoro durato anni. Ma se "le manifestazioni di luglio si assomigliano tutte o cedono – soprattutto le maggiori – a tentazioni

mercantili [...] quelle di agosto e settembre cercano di fare delle proposte originali, di confine. E' il caso di Roccella Jonica e di Sant'Anna Arresi [...].”³² La rassegna sarda, nonostante i tagli della Regione ai finanziamenti, riesce a distinguersi perché propone pochi artisti ma presentandoli da diverse angolazioni. I musicisti ne approfittano per mettersi in gioco e uscire dai tracciati più sicuri e conosciuti della loro musica. “Ai confini tra Sardegna e jazz ha raggiunto un livello tale che – spiega il presidente di Punta Giara – i musicisti e i gruppi chiedono di potersi esibire nel nostro festival.”³³ Qui hanno l’opportunità di confrontarsi con altri artisti, di andare oltre e rischiare. L’Associazione fa delle scelte artistiche autonome, non accomodanti, che rende i rapporti con le amministrazioni comunali difficili, ma, proponendo un festival di anteprime, esclusive e collaborazioni tra artisti, la manifestazione ne esce sicuramente vincente.

Omaggio all’avanguardia nella rassegna del 2005. Al centro dei convegni vi è l’influenza che la musica di Chicago, con l’AACM (Association for Advancement of Creative Musicians),³⁴ ha avuto su quella contemporanea, con pensieri rivolti alla lotta contro le leggi

³² *Il Giornale*. 29 settembre 2005.

³³ *La Nuova Sardegna*, 6 settembre 2005.

³⁴ Associazione fondata nei primi anni sessanta a Chicago dal pianista Muhal Richard Abrams e da altri giovani musicisti con lo scopo di trasformare il linguaggio della musica afroamericana non ponendo alcun limite alla creatività dei suoi nuovi protagonisti. Negli anni aderirono all’associazione anche poeti, cantanti e ballerini.

razziali, alla guerra in Vietnam e a tutti gli elementi che hanno rappresentato un forte elemento di rottura e che sono tuttora di attualità. Il richiamo di Basilio Sulis, ideatore e patron del festival, è alla musica militante degli anni Sessanta e Settanta, all'avanguardia post free americana: “La rassegna ha ritrovato in quella corrente la primogenitura, ed è nel jazz che la Sardegna diventa un punto di riferimento musicale nel mondo, da Chicago a New York, all'Europa.”³⁵ Avanguardia che voleva cancellare il termine jazz in quanto simbolo di musica oppressa dal sistema, che esprimeva rabbia e creatività. Furono anni protagonisti, come vedremo, di una voglia di rinnovamento e di ricerca delle proprie radici anche in Giappone. La volontà di affermare l'appartenenza ad un popolo, ma anche la volontà di creare le condizioni per la nascita di una nuova musica “creativa” e, più in generale, di arti libere da canoni e schemi furono, dunque, protagoniste sia ad occidente che ad oriente del globo.

Tramite questa rassegna, che ha il ruolo di confine, zona neutra dove si incontrano culture, storie, uomini, il jazz ritrova in Sardegna le sue radici popolari, la capacità di mettere insieme le persone. Impegno artistico ma anche politico e umano quello intrapreso dall'ideatore del festival. Un festival che avvicina i musicisti alla terra in cui suonano e

³⁵ *Il Giornale di Sardegna*, 17 agosto 2005.

così accade che, ad esempio, Pat Metheny, quest'anno alla sua quarta partecipazione, abbia deciso in passato di cedere i propri diritti televisivi per consentire l'acquisto di una pineta della zona e sottrarla alla speculazione privata.

In quest'ultima edizione, per festeggiare i propri vent'anni, il festival ha previsto due programmi diversi raddoppiando l'offerta: il progetto "Sintesi", che, dal 2 al 7 agosto, ha offerto seminari e concerti con al centro la figura di Pat Metheny, e il festival vero e proprio, dal 24 agosto al 3 settembre, con artisti di fama mondiale come William Parker, Roscoe Mitchell, Don Moye, Anthony Braxton. In questa seconda parte si è tenuto anche il IV Seminario Internazionale per lo studio e il perfezionamento della musica jazz dedicato al contrabbassista cagliaritano Marcello Melis. Seminario che, in coproduzione con il festival "Jazz In'It" di Vignola (MO), offre una borsa di studio e l'opportunità di esibirsi nell'edizione successiva. Si è tenuto inoltre il convegno sulla vicenda umana e artistica dell'AACM coordinato dallo studioso e critico musicale Francesco Martinelli. La Shibusa Shirazu Orchestra, esclusiva del festival insieme alla newyorkese "The Arkestra Chamber", entrambe tributo alla musica di Sun Ra, si è esibita, con la partecipazione di Marshall Allen, in questa seconda parte della rassegna,

il 29 agosto, e il concerto è stato trasmesso in diretta da Radiotre. Una grande curiosità ha atteso l'arrivo dell'Orchestra giapponese sempre citata negli articoli come spettacolo imperdibile e già segnalata dai quotidiani mesi prima.

“[...] l'*happening* 'multimediale' dell'orchestra giapponese Shibusu Shirazu”³⁶ ed anche “[...] uno spettacolo dall'estetica 'bulimica', [...] uno show mozzafiato, una mescolanza folle e grandiosa che rappresenta una delle forme dell'avanguardia musicale del Giappone.”³⁷ Così viene presentato l'evento dal comunicato stampa trasmesso da Punta Giara. Uno spettacolo che si allontana dal jazz più classico per sorprendere e coinvolgere con uno spettacolo non solo musicale ma fatto anche di teatro, cabaret e danza. “Una band che riporta al meglio della musica improvvisativa di scuola europea che ha sempre concepito la performance musicale come un atto d'arte totale.”³⁸ Un'esibizione che corrisponde perfettamente a quella musica creativa che ha avuto ampio spazio di esprimersi in questa edizione del festival e che è stata oggetto di riflessione durante i convegni. Un evento che ha attirato nel Basso Sulcis anche decine di giapponesi per seguire la straordinaria esibizione e per ricordare l'anniversario dei bombardamenti

³⁶ Associazione Culturale Punta Giara, Comunicato Stampa, 28 agosto 2005.

³⁷ *ibidem*

³⁸ *La Nuova Sardegna*, 11 giugno 2005.

su Hiroshima e Nagasaki avvenuti il 6 e il 9 Agosto di sessanta anni fa. Il nome dello spettacolo era appunto: “Ricordando Hiroshima - 50 artisti alla corte del gigante di pietra.”

La Shibusa Shirazu Orchestra si è esibita sul suggestivo palco ai piedi di un imponente nuraghe, in un anfiteatro naturale tra una chiesa piccola e umile e un'altra, anonima e più recente. Una posizione che crea un incredibile legame tra chi suona e chi ascolta, senza barriere. L'Orchestra ha fatto il suo ingresso non direttamente sul palco, ma dalla parte opposta, quindi attraverso il pubblico riuscendo subito nell'intento di sorprenderlo. Dal nuraghe che sovrastava il pubblico, come in un film di Kusturica, è spuntato un gruppo di soli fiati. Una performance di più di due ore e mezza, troppo breve secondo il parere di chi vi ha partecipato, in cui hanno dato spettacolo sia musicalmente che visivamente parlando, con l'aiuto anche di video proiettati da quattro telecamere e del drago gonfiabile argentato che si è alzato nel cielo stellato sopra lo storico nuraghe della piazza, travolgendo il pubblico che ballava accalcato sotto il palco, pubblico che, in alcuni casi, ha fatto dietro-front ed è andato via, forse disturbato da tanta improvvisazione e anarchia sonora. Il tutto senza tregua, senza fermarsi neanche quando a causa di un breve black-out gli amplificatori si sono spenti e l'Orchestra ha continuato a suonare improvvisando una versione *unplugged*. Il

pubblico è stato introdotto nel mondo del *free jazz* dal sax di Kito Akira e dal basso elettrico di Ono Aki. Le *groovedance girl* hanno fatto il loro ingresso dalla platea insieme ai danzatori *butô*, le ragazze in *kimono* e l'animatore. Il testimone è passato subito dopo ad un'armonica a bocca, due batterie e il suono del flauto di pan che si è intrecciato con quello di una chitarrina *slide*. Il tutto ha rappresentato il preludio dell'esibizione, seguito dall'inserimento di tutta l'Orchestra che ha spostato il ritmo sul funk, per passare ad una musica in stile con quella balcanica di Goran Bregovic e allo ska che ha trasportato il pubblico. Ska che si è trasformato in raggae e c'è stato spazio anche per un assolo di puro rock anni settanta.

Le recensioni e gli articoli sui maggiori quotidiani italiani, così come quelli stranieri, ne parlano in maniera entusiasta usando spesso il termine "folle" in senso positivo e, a volte, criticano la musica che passa in secondo piano rispetto allo spettacolo nel suo insieme che, pare, colpisca più della parte musicale. Altri commentano: "[...] a scanso di equivoci, va detto subito che lo spettacolo della Shibusa Shirazu Orchestra non è per niente uno show basato sulle coreografie. [...] Sul palco solo musicisti che gli strumenti li usano molto bene."³⁹ Al riguardo Alessandro Palmitessa, che ha vissuto l'esperienza Shibusa Shirazu

³⁹ *La Nuova Sardegna*, 31 agosto 2005.

dall'interno dice: "Penso che lo 'spettacolo', ovvero la forma d'espressione artistica della Shibusa, abbia un suo valore nella sua interezza. Le immagini e la danza sono parte integrante della musica, poiché il loro rapporto con il pubblico è multimediale. Per la Shibusa i diversi aspetti artistici hanno uguale valore. Tutto ciò non va assolutamente a svantaggio della qualità musicale dei singoli membri e del risultato finale. In questo modo i momenti artistici si alternano con molta fluidità coinvolgendo tutti a 360° in una 'trance' unica che confluisce in momenti artistici veramente unici."⁴⁰ E' stato proprio il musicista Alessandro Palmitessa, vincitore del seminario della scorsa edizione del festival e al suo quinto concerto con la Shibusa Shirazu, a proporre l'Orchestra giapponese all'Associazione Punta Giara. Proposta accolta con successo: durante l'esibizione il coinvolgimento del pubblico è stato straordinario e il percussionista Famoudou Don Moye è stato attirato da tanta "follia" unendosi al gruppo. Una partecipazione non prevista ma che è esattamente in linea con il pensiero di Fuwa Daisuke, come egli stesso ha cercato di spiegare dal palco. Basilio Sulis "Non ama ritagliarsi meriti. Ma uno in particolare ritiene di poterselo attribuire. E' l'arrivo della Shibusa Shirazu, suggerita dal sassofonista Alessandro

⁴⁰ Addolorata Gianfreda, Intervista inedita ad Alessandro Palmitessa, 11 gennaio 2006.

Palmitessa: «Li ho visti solo una volta e me li sono portati a casa»,
ironizza Basilio.»⁴¹

Ecco alcuni dei commenti apparsi sui giornali locali e nazionali
italiani:

La Nuova Sardegna: “Un’onda anomala di quaranta elementi tra
musicisti, danzatori e attori, che ha travolto il pubblico trasformando uno
dei concerti più attesi di questa ventesima edizione di ‘Ai confini tra
Sardegna e jazz’ in una vera e propria festa, con decine di persone
accalcate sotto il palco a ballare.»⁴²

Il Manifesto: “Fantastico, semplicemente fantastico. [...] I più suonano,
ma altri cantano o ballano o se ne stanno in palcoscenico con una
continua ironia nei confronti di quel che è la scena del consumo musicale
(un genere vale l’altro) inventandosi la messa in carnevale di tutto, in
primo luogo di se stessi. [...] Vestite con una garza verde elettrico, sotto
un costume due pezzi, alto, con gran reggiseno – niente di sexy – due
ragazze stanno a proscenio a fare “le girls” da discoteca.»⁴³

⁴¹ *L’Unione Sarda*, 5 settembre 2005.

⁴² *La Nuova Sardegna*, 31 agosto 2005.

⁴³ *Il Manifesto*, 31 agosto 2005.

L'Unione Sarda: “Hanno catapultato la marea di persone che ascoltavano in una trance musicale da cui era difficile uscirne. Il catino della piazzetta del Nuraghe di Sant’Anna Arresi è parso fremere di una vitalità che ha abbattuto le barriere culturali, espresso la pura gioia di vivere, rivoluzionato il concetto di concerto. [...] Stavolta l’associazione Punta Giara i confini li ha abbondantemente superati. Si ha la sensazione che l’impressione più duratura l’abbia lasciata la ricca formazione strumentale che si rinnova in continuazione.”⁴⁴

La Provincia del Sulcis Inglesiente: “Pur senza nulla togliere ai grandi artisti che hanno suonato a Sant’Anna Arresi, da William Parker a Matthew Shipp, da Antony Braxton ad Evan Parker, dalla Little Huey orchestra alla Burt Sugar orchestra e tanti altri ancora, il concerto che verrà ricordato a lungo dal pubblico del Festival e sicuramente finirà con il caratterizzare nel tempo l’edizione del “Ventennale”, sarà quello che ha visto protagonisti i trentadue elementi dell’orchestra giunta dal Sol Levante per l’unica tappa italiana della lunga tournée europea.”⁴⁵

La musica, nella magica atmosfera di un piccolo paese sardo, ha creato una comunione tra chi l’esegue e chi l’ascolta, così come

⁴⁴ *L'Unione Sarda*, 31 agosto 2005.

⁴⁵ *La Provincia del Sulcis Inglesiente*, 8 settembre 2005.

dovrebbe sempre accadere. Il paese è stato un luogo d'incontro di culture, storie, musicisti, persone, idee, contrasti, ricerche e sperimentazioni.

A pochi giorni dalla fine della rassegna si è cercato di fare un bilancio. Si è ipotizzato un numero di almeno 10 mila persone giunte a Sant'Anna Arresi con, in alcuni giorni, incassi più vicini ai numeri di un concerto rock che a quelli del jazz d'avanguardia, come è avvenuto per i concerti di Pat Metheny e della Shibusa Shirazu. Una media di mille presenze a serata. Un bilancio positivo ha chiuso, dunque, la famosa rassegna jazz italiana, per il pubblico accorso numeroso, per l'attenzione della stampa anche internazionale, per le proposte musicali ancora una volta interessanti e sorprendenti, per i temi proposti dai convegni con al centro un periodo, gli anni '60, di grandi fermenti nella musica e non solo, sia ad occidente che ad oriente, per il messaggio di pace lanciato dal palco dall'Orchestra giapponese contro tutte le guerre, contro le bombe, quelle di sessant'anni fa in Giappone e quelle odierne. Un festival che ha rappresentato un'importante opportunità per il popolo vacanziero italiano appassionato e non di jazz, di conoscere forme diverse di spettacolo, dal jazz più classico a quello d'avanguardia, dal jazz afroamericano a quello europeo ed asiatico.

1.2 Shibusa Shirazu Orchestra: I successori del movimento underground degli anni Sessanta.

Il critico Soejima Teruto parla della Shibusa Shirazu Orchestra come dei “successori del movimento underground degli anni Sessanta.”⁴⁶

Lo stesso movimento che ha alimentato la nascita del *butô*.

Il bisogno di rinnovamento avvertito in Europa nel dopoguerra, che portò allo sviluppo di movimenti d'avanguardia, caratterizzò anche il Giappone dove già negli anni Trenta si elaborarono linguaggi nuovi in contrasto con i dettami accademici occidentali. In particolare, è il 1960 ad essere riconosciuto come uno dei più turbolenti anni del dopoguerra giapponese. Il dibattito politico, le proteste e le manifestazioni furono accese dalla decisione del governo di centro-destra di rinnovare il trattato di sicurezza reciproca con gli Stati Uniti che prevedeva anche la permanenza delle basi militari americane in Giappone. Le manifestazioni raggiunsero il culmine con l'occupazione delle piste dell'aeroporto di Tôkyô per impedire la partenza del primo ministro per gli Stati Uniti e, in seguito, con la manifestazione del 15 giugno 1960 che vide decine di migliaia di persone occupare il Parlamento. L'intervento della polizia provocò violenti scontri durante i quali morì la studentessa ventiduenne

⁴⁶ www.japanimprov.com/soejima/ Teruto Soejima, *A Collaboration of Jazz and Dance*, Komei Shimbun newspaper, 3 Novembre 1996.

Kamba Michiko. L'attività americana di esportazione di democrazia, valori, cultura iniziata nel dopoguerra aveva comportato diversi cambiamenti nel paese: nuovo sistema politico (democrazia parlamentare), nuova costituzione e nuove leggi. Lo storico Eric J. Hobsbawm in *Il secolo breve* parla degli anni 1945-1990 come di un periodo di "grande, veloce e universale trasformazione della storia umana",⁴⁷ mutamenti che, per la maggiorparte della popolazione mondiale, furono "repentini e catastrofici". Uno dei mutamenti sociali più notevoli è la morte della classe contadina e la conseguente urbanizzazione e rapido sviluppo economico. Un cambiamento avvenuto anche in Giappone dove si assisteva all'assimilazione di una nuova cultura che si andava a stratificare con le altre già assimilate nei tempi passati e, come le altre, né totalmente accettata, né totalmente rifiutata. Un modello di vita caratterizzato dal consumismo, dalla nuova solitudine nelle metropoli, dalla competizione, mise in crisi l'identità culturale di questo popolo che guardava con nostalgia un mondo quasi scomparso. Sentimenti conflittuali si sviluppavano nei confronti di un paese, l'America, che da nemico si era trasformato in paese amico. Un generale senso di inferiorità alimentava il desiderio di eguagliare gli Stati Uniti nei campi economico e culturale. Una modernizzazione che avrebbe

⁴⁷ Eric J. Hobsbawm, *IL SECOLO BREVE 1914/1991*, RCS Libri, Milano, 1997, p. 340.

significato anche americanizzazione e, più in generale, omologazione ad un linguaggio universale a discapito dell'identità giapponese, delle sue tradizioni e culture.

Il mondo artistico si ribellava. Come sfuggire alla forzata modernizzazione? In campo letterario la risposta fu la riscoperta dello *shi-shôsetsu* (I- novel), il tipico romanzo giapponese caratterizzato da uno stile personale e introverso, con scrittori come Tanizaki Jun'ichirô, Kawabata Yasunari, Dazai Osamu e Mishima Yukyo. Si formarono gruppi di artisti che si caratterizzavano per sperimentazione e collaborazione interdisciplinare. Nei loro lavori interagivano belle arti, musica, letteratura, danza, fotografia. Agli inizi degli anni '60, la visita di John Cage⁴⁸ ispirò ancora di più la ricerca e la sperimentazione. Il teatro, in particolare, recepì tale influenza praticando l'improvvisazione e la collaborazione con i musicisti. La musica giapponese subì l'influenza sia della musica occidentale che della musica tradizionale giapponese e i compositori si cimentarono in diversi stili anche mettendo a disposizione gli strumenti tradizionali per la musica moderna.

⁴⁸ John Milton Cage (Los Angeles, 1912-1992). Scrittore e compositore di musica sperimentale. Noto per la "chance music", musica di cui alcuni elementi sono decisi dal caso, per un uso non standardizzato degli strumenti musicali e per l'uso della musica elettronica. Ha elaborato un linguaggio molto personale e rivoluzionario partendo da una dissacrazione totale di tutte le regole musicali classiche e tradizionali. E' considerato uno dei più importanti compositori della sua epoca.

L'avanguardia teatrale, che includeva la danza, contrapponendosi sia alla tradizione classica giapponese che a quella occidentale, intendeva costruire una nuova identità giapponese. Ribellandosi ai canoni artistici stabiliti, diversi gruppi costruirono un teatro "povero" che rifiutava i canoni.

E' stato dunque questo il terreno storico-culturale comune per lo sviluppo di movimenti d'avanguardia come *butô* e jazz in Giappone e fu anche attraverso il jazz e più in generale, attraverso la scena musicale giapponese, che si manifestò il sentimento di "amore e odio", di accettazione e allo stesso tempo rifiuto della cultura americana.

1.3 La musica e l'arte in Giappone: I valori estetici

Il rapporto conflittuale Giappone America e più in generale Giappone Occidente è dovuto anche alla presenza nella cultura giapponese di valori estetico–musicali differenti da quelli occidentali, un'ulteriore distanza culturale tra queste due parti del globo, legato anche al diverso rapporto con la natura a cui la popolazione orientale non si sovrappone ma si affianca, partecipandovi. Importanza particolare ha il suono in sé, dove per suono si intende anche il rumore ed anche il silenzio. Gli strumenti tradizionali hanno delle caratteristiche che all'orecchio occidentale possono sembrare difetti, l'uso della voce può apparire innaturale. Un'estetica che permane nella musica contemporanea e che è legata, oltre che al diverso rapporto che la popolazione giapponese ha con la natura, anche al diverso concetto del tempo. Le critiche alla Shibusa Shirazu Orchestra riguardo le loro performance potrebbero derivare proprio dal diverso valore estetico-musicale che i giapponesi hanno. Il rapporto con la natura e il concetto di tempo sono due concetti che influenzano non solo la musica ma tutte le arti giapponesi. Il tempo, in particolare, è legato al concetto di spazio. Il *ma*, un'entità “fra”. Il *ma* è “lo spazio bianco dei disegni a china, la pausa fra una nota ed un'altra, il movimento di stasi assoluta nella danza

dello *shite* nell'ultima sezione di un brano di teatro *nô*.”⁴⁹ Sono caratteristiche che rendono la musica giapponese irrazionale in contrapposizione alla musica occidentale troppo razionale. E nel dopoguerra si assiste ad una ricerca, rielaborazione, riscoperta delle tradizioni, concetti, valori autoctoni, di quella irrazionalità che rende la musica giapponese così diversa da quella occidentale. Un'irrazionalità legata probabilmente al fatto che in oriente, alla base del pensiero di tempo è il respiro, mentre in occidente probabilmente il ritmo nasce dalla percezione del battito cardiaco o del passo che, a differenza del respiro, sono misurabili. Non esiste una concezione di tempo assoluto, ma strutture ritmiche aperte, casuali, libertà di intonazione, flessibilità. Caratteristiche che ritroviamo proprio nel *free jazz* e nella musica della Shibusa Shirazu. Quasi per assurdo oggi la musica ha molto di quest'irrazionalità, di divisioni ritmiche irregolari, come se il mondo musicale avesse negli ultimi tempi rivolto l'attenzione alla musica orientale: un continuo scambio tra oriente e occidente, un continuo attirarsi e respingersi.

Purtroppo, mentre aumenta l'interesse degli studiosi per gli studi storici ed etnografici della cultura popolare giapponese, il campo

⁴⁹ Luciana Galliano, *Concetti di un'estetica musicale antica nella musica contemporanea giapponese*, in Atti del XXI Convegno di Studi sul Giappone (Roma, 17-20 Settembre 1997), Aistugia Venezia 1998, p. 214.

musicale resta sempre quello meno approfondito. La musica è, invece, una fonte di ricerca per capire la cultura di una società. Secondo E. Taylor Atkins⁵⁰ il jazz può essere usato per studiare l'importazione, l'assimilazione, l'adattamento e il rifiuto della cultura popolare americana e i problemi di identità che tale processo provoca. Negli anni tra le due guerre mondiali, mentre tra intellettuali e politici si accendeva il dibattito sulla strada da intraprendere, partecipare all'economia e cultura globali o sostenere la tradizione culturale, la classe urbana emergente fece scelte di consumo e di stile di vita simili a quelle fatte dalla classe urbana occidentale. "I giapponesi ballano il jazz giorno e notte. [...] Ragazze e giovani donne sposate riescono a ballare i complessi passi del jazz in *tabi* e *zôri* (calzature tradizionali) con sorprendente facilità [...]".⁵¹ La mania del ballo rappresentò una fonte di sostentamento per molti aspiranti musicisti che cominciarono a suonare in sale da ballo di hotel o sulle navi che attraversavano l'oceano. La musica occidentale con il suo sistema tonale e ritmo cominciò ad essere assimilato dalla popolazione giapponese, appreso dai banchi di scuola e dai media. Il jazz, in particolare, ebbe un seguito straordinario, tanto da rendere il Giappone un importante mercato del jazz, con numerosi jazz

⁵⁰ Professore di storia presso la Northern Illinois University.

⁵¹ Grace Seton, "Metrome, Luglio 1923" in Bonnie C. Wade, *Music in Japan, Experiencing Music, Expressing Culture*, New York Oxford University Press, New York, 2005, p. 18.

club, riviste jazz. Molti protagonisti della scena jazz internazionale suonano spesso in Giappone e allo stesso tempo molti musicisti giapponesi suonano jazz.

E.Taylor Atkins nel suo saggio “Blue Nippon” esamina lo sviluppo del jazz in Giappone e spiega come l’attitudine dei giapponesi verso il jazz si sia fondata sull’ambivalenza circa l’autenticità del jazz giapponese. Gli Stati Uniti apprezzavano il talento dei musicisti jazz giapponesi ma, allo stesso tempo, vi era un parere tacito secondo cui i jazzisti giapponesi, per ragioni culturali, “*can’t swing*”. Per questo motivo i musicisti giapponesi hanno spesso cercato strategie per ottenere questa sorta di legittimazione come, ad esempio, soggiornare per alcuni periodi in America o a Shanghai o sforzarsi di rendere il jazz più indigeno integrandolo con forme musicali tradizionali. Forze psicologiche, istituzionali e socioculturali hanno di continuo messo in dubbio l’autenticità del jazz giapponese. Tutto ciò in completa contraddizione con l’essenza del jazz, un genere che trova la sua strada proprio attraverso i recinti che usiamo per separare una cultura da un’altra facendo da ponte tra di esse.

2.

Nascita e sviluppi del Butô

“I conquistatori possono privare le loro vittime della lingua, dell’arte, della religione, dei re e dell’architettura, ma la danza, sempre fertile, sguscia fuori dalle strette della conquista.”

- Hijikata Tatsumi -

Hijikata Tatsumi, fondatore dell’*Ankoku Butô* (“Danza delle Tenebre”) insieme a Ôno Kazuo,⁵² parla della danza usando queste parole. Ne parla come di qualcosa di cui l’uomo non può essere privato perché “...sempre fertile, sguscia fuori dalle strette della conquista.” Qualcosa che non può essere conquistato perché è un’espressione personale, un’espressione del proprio corpo che può arrivare a svelare l’intimo. Qualcosa di talmente individuale da rendere un eventuale tentativo di imitazione di gesti e movimenti, privo di carica emotiva che possa essere recepita dal pubblico. Ed è proprio in questo modo che nasce il *butô*, con un lavoro di introspezione volto ad esprimere l’Io e tutto ciò che nella vita quotidiana non è evidente, con movimenti non canonici, non standardizzati, ma liberi.

Hijikata Tatsumi, nome d’arte di Yoneyama Kunio, nasce nel 1928

⁵² Nato nel 1906 a Hakodate, ha iniziato a danzare alla fine degli anni ’50 con Hijikata e insieme a lui è considerato il fondatore del Butô.

ad Akita, nel Tôhoku, e intraprende la sua carriera di ballerino di danza moderna a Tokyo alla fine degli anni '50 studiando danza espressionista (*Neue Tanz*).⁵³

Gli anni '60 in Giappone furono un periodo di crisi e insoddisfazione caratterizzata, come in altri paesi, dal movimento studentesco. Uscito sconfitto dalla seconda guerra mondiale, il Giappone aveva conosciuto una profonda sfiducia nelle istituzioni e, inoltre, doveva affrontare le conseguenze culturali della rapida occidentalizzazione. Nel dopoguerra si diffuse nel paese il balletto classico ma dal 1953 l'entusiasmo cominciò a diminuire. In questa situazione di crisi l'artista comincia ad interrogarsi sulla natura della danza e questo lo porta a reagire alle forme e alle idee prestabilite e, quindi, ai canoni di quest'arte. E' in questo periodo che Hijikata comincia a frequentare diversi personaggi appartenenti all'avanguardia artistica di quell'epoca e a percepire l'influenza della pittura neodada e del movimento informale importati dall'estero. A ciò si aggiunge la collaborazione con il movimento teatrale underground giapponese. Hijikata elabora un nuovo concetto di corpo producendo un

⁵³ La danza espressionista nasce in Germania negli anni '20 e si afferma in Giappone negli anni '30.

rovesciamento della coscienza estetica che caratterizzerà il *butô*: l'estetica del brutto (*shûaku no bi*). Il danzatore *butô* mette in evidenza la curvatura della schiena, il collo taurino e le gambe arcuate (il *ganimata*; *gani*: granchio; *mata*: coscia, inguine) tipici della corporatura giapponese ma caratteristiche distanti dall'armonia che ci si aspetta dal corpo di un ballerino. Infatti, sia in Giappone che all'estero, per *butô* si intende una danza i cui ballerini si caratterizzano per i corpi bianchi, gli arti contorti e le espressioni del viso simili a smorfie. Tutto ciò che secondo le leggi della danza classica o moderna viene considerato un difetto, nel *butô* è un pregio.⁵⁴ Con il *butô* il corpo viene liberato della sua funzione sociale per restituirgli un'espressività originaria e uno stato naturale. Ciò crea una frattura fra questo e gli altri stili di danza che, invece, trattano il corpo secondo la sua immagine sociale. Osservando i danzatori *butô*, penso che chiunque li assocerebbe alla figura di "uomo primitivo" presente nell'immaginario comune. Una riappropriazione del corpo e del suo contatto con la natura, quindi, nel senso di liberazione di esso dalle restrizioni imposte dal vivere in una società complessa.

La bellezza vista da Hijikata nel corpo è quella di un corpo segnato da una crescita spirituale e dalle esperienze e che si indebolisce fino alla

⁵⁴ Katja Centonze, La ribellione del corpo di carne nel Buto, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, pp. 154-155.

morte. Ma è un indebolimento che non riguarda i muscoli bensì le ossa la cui trasformazione è impercettibile.

Secondo Kuniyoshi Kazuko,⁵⁵ “Il *butô* non è solo una performance, ma anche l’espressione di uno dei più precisi spiriti critici nella storia della conoscenza del corpo, con una forza di pensiero che colpisce profondamente la storia dello spirito umano”.⁵⁶ In effetti, a differenza degli altri generi di danza contemporanea giapponese, che all’estero, fermo ad un’idea *Meiji* del Giappone, sono stati criticati come imitazioni dei generi occidentali, il *butô* ricevette una risposta positiva proprio perché la critica riconobbe in questa danza la consapevolezza dei problemi attuali.

Nel 1959 Hijikata presentò lo spettacolo *Kinjiki* (“Colori proibiti”), ispirato all’omonimo romanzo di Mishima Yukio, per la sezione dedicata ai nuovi talenti dall’Associazione Danza del Giappone. Era un pezzo senza musica, eseguito al buio il cui tema era l’omosessualità e la nuova danza era l’*Ankoku Butô* (Danza delle Tenebre). Hijikata cambiò il nome iniziale *Ankoku Buyô* (con il termine *buyô* si indica la danza tradizionale giapponese) per sottolineare il distacco dalla danza tradizionale e il lavoro di ricerca di tecniche atte a trasformare il corpo e a rivelare la sua

⁵⁵ Saggista e studiosa di danza giapponese tradizionale e contemporanea. Ha curato e diretto l’archivio dedicato a Hijikata Tatsumi.

⁵⁶ Kuniyoshi Kazuko, *Performing arts in Japan now - Butoh in the late 1980s*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma, p.9.

autenticità. Nella messa in scena di questo primo spettacolo l'esecuzione al buio fu fondamentale per rendere lo spettatore un partecipante attivo stimolandone la ricezione fisica ed emotiva e non più solo visiva. Secondo Goda Nario, studioso sostenitore di Hijikata, il pubblico "fu costretto a sentire con tutto il corpo. Ed è esattamente questo il vero significato della danza".⁵⁷ E gli spettatori sentirono l'esperienza dell'omosessualità, tema considerato provocatorio e tabù. Quindi, lo spettacolo non era più solo qualcosa da guardare ma qualcosa a cui partecipare. Uno spettacolo portatore di un messaggio sociale importante: un invito, per il popolo giapponese, all'introspezione e alla riscoperta della propria identità culturale. Gli spettacoli di Hijikata non avevano un orientamento politico dichiarato ma il carattere di contestazione era evidente e attirò molti giovani che appartenevano all'attivismo politico di sinistra. Anche Hijikata, come altri artisti dell'epoca, partecipò agli scambi creativi che caratterizzarono l'avanguardia.

Nel 1968 Hijikata presentò una performance che può essere considerata la sintesi delle idee innovatrici dell'artista e il cui titolo è *Hijikata to nihonjin – nikutai no hanran* ("Hijikata e i giapponesi – La

⁵⁷ Maria Pia D'Orazi, *BUTŌ La danza sulla linea di confine*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma, 1997, p. 17.

ribellione del corpo”). Dal titolo e dalla *performance* traspare l’intento di riscoprire l’identità etnico-culturale e di rivoluzionare la danza. In un clima di violenza e provocazione, il vero intento non era la semplice distruzione della danza accademica europea (danza classica) e della danza moderna, ma ricostruire l’identità del corpo giapponese. Nel 1960 Akaji Maro, (Nara, 1945) attore dello *Jôkyô gekijô* (Teatro di Situazione) di Kara Jûrô,⁵⁸ conobbe Hijikata e il *butô*. Lasciò il teatro nel 1970 e nel 1971 fondò la compagnia Dairakudakan (Il Battello del Grande Cammello), seconda generazione del *butô*, diventando danzatore e coreografo. Insieme ai suoi ballerini mise in scena negli anni ’70 uno spettacolo che si caratterizzava per le azioni stilizzate, i corpi contorti, i movimenti bruschi e violenti che trasformavano il corpo umano in essere non umano. Akaji Maro, parla di “gesti senza nome” e di “corpo dello spazio”. Ha sviluppato il suo *butô* partendo da una ricerca di quei gesti distanti dalle azioni quotidiane standardizzate dall’uso dell’uomo nel corso dei secoli. Sono quei gesti che si manifestano in occasione di eventi imprevisti appena prima di compiere il gesto comune. Un altro aspetto è il concetto di “corpo dello spazio”: immaginare il proprio corpo vuoto mentre lo spazio è pieno. In questo modo è lo spazio a muovere il

⁵⁸ Esponente del movimento teatrale underground con il *Jôkyô gekijô* (Teatro di Situazione) conosciuto anche come Tenda Rossa.

corpo e a farlo danzare. Akaji Maro capovolge, quindi, i ruoli delle azioni e dei gesti e capovolge la relazione tra corpo e spazio, tra pieno e vuoto. Successivamente si formarono dal nucleo originario, piccoli gruppi regionali.

Negli anni '70 Hijikata realizzò degli spettacoli che sancirono definitivamente l'importanza e la fama dell'*Ankoku Butô: Shiki no tame no nijūnanaban* (27 notti per 4 stagioni) o *Tohoku Kabuki*; una serie di spettacoli che inscenavano la vita rurale del Tohoku negli anni '30. Il pubblico, critico negli anni '60, divenne sempre più favorevole.

La prima performance in Europa andò in scena nel 1978 a Parigi e fu seguita da commenti positivi da cui trapelava lo stupore e la meraviglia per questa nuova forma di danza che arrivava dall'Estremo Oriente. La popolarità del *butô* all'estero crebbe e diverse compagnie si esibirono in Europa e negli Stati Uniti. Negli stessi anni il *butô* in Giappone attraversava un momento di cambiamenti all'interno delle varie compagnie e teatri. Gli artisti *butô* aumentavano di numero assumendo il nome di *butôka* nonostante mancassero di maturità tecnica. Kuniyoshi Kazuko fa una precisa distinzione tra *butô* e *ankoku butô*, utilizzando il binomio *ankoku butô* solo per le attività del suo fondatore Hijikata Tatsumi e usando il termine *butô* per tutti gli altri danzatori e loro lavori.

Con la chiusura del teatro Asbestos-kan, Hijikata si dedicò alla produzione di lavori di Ôno Kazuo e di lavori con i danzatori del teatro. Dal 1983 fu particolarmente attivo organizzando filmati e pellicole, studiando di nuovo le coreografie dei suoi precedenti lavori, tenendo workshop. L'aumento del successo del *butô* tra il pubblico e dell'attenzione dei media portò nel 1985 all'organizzazione del *butô* festival. Hijikata partecipò solo al pre-festival e in un'intervista evidenziò il pericolo rappresentato dal consenso pubblico per i danzatori *butô* e disse “(il *butô*) si trova attualmente ad un punto cruciale. Non intendo andare oltremare, ma tornare di nuovo nel Tôhoku”.⁵⁹ Hijikata Tatsumi morì nel 1986 lasciando il timone alla compagnia Dairakudakan.

Secondo Kuniyoshi, dopo la sua morte, l'idea di “corpo debole” di cui il maestro spesso parlava, è stata interpretata erroneamente nel suo senso più strettamente letterale e accade che i ballerini non si sforzino minimamente di celare le loro reali infermità fisiche. Ne risulta un metodo passivo di applicazione del pensiero di Hijikata che non corrisponde a ciò che egli voleva intendere. Dopo il *Tôhoku Kabuki* si pensò che il prototipo del corpo *butô* andava cercato nel tipo di fisico che il Tôhoku, con il suo clima, stile di vita, abitudini e altre caratteristiche, imponeva ai suoi abitanti risicoltori. In realtà, ciò che Hijikata intendeva

⁵⁹ Kuniyoshi Kazuko, op. cit., p.5.

era qualcosa di più profondo. Indipendentemente dal posto in cui si nasce e si cresce ed indipendentemente dall'omogeneità creata dall'urbanizzazione, c'è una profonda area del corpo in cui risiedono le caratteristiche etniche destinate a rimanere e a non essere soffocate dal processo di massificazione. I disturbi di questa profonda area corporea e il subconscio colpiscono non solo la carne ma l'intera esistenza. I corpi messi in scena da Hijikata erano corpi deformati dal duro lavoro. La stessa parola *butô* che significa letteralmente “danza del calpestio” contiene nel secondo componente *tô* preso nella sua forma verbale *fumu* il significato di “calpestare”, “battere il piede per terra”. Un movimento che è ricondotto al movimento dei risicoltori che affondano i piedi nel campo acquitrinoso.⁶⁰ L'uomo e la natura sono, quindi, inestricabilmente legati insieme ed è perciò impossibile accettare il funzionamento della natura senza accettare anche i cambiamenti del corpo.

Il corpo è, quindi, l'elemento più importante del *butô* intorno al quale Hijikata elabora la rivoluzione della sua danza. In particolare il corpo nell'accezione di *nikutai* (lett.: “corpo di carne”). Il corpo materialmente inteso, fatto di carne, nervi, muscoli e ossa. Il *nikutai* è istinto, impulso, percezione pura, sensualità, sensi, caratteristiche che

⁶⁰ Katja Centonze, La ribellione del corpo di carne nel Butô, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, p. 153.

legano il corpo alla natura, al caos, all'*Ankoku* (Tenebre), a differenza dello *shintai* (corpo) che è il corpo riconosciuto socialmente.⁶¹

Secondo Hijikata il corpo giapponese è anarchico. Camminando i piedi scivolano su un lato e il corpo è sempre fuori equilibrio. Una mancanza di equilibrio legata alla natura, al paesaggio giapponese dove i margini delle risaie erano l'unico punto di riferimento per ritrovare la strada. Un corpo caotico, in cerca di equilibrio su gambe arcuate, che si contrappone al corpo logico occidentale con i piedi saldi al terreno. Il corpo giapponese deve liberarsi dalle sovrastrutture che gli sono state imposte dalle tecniche della danza occidentale che creano una danza costruita per essere mostrata. Il rifiuto dei linguaggi codificati significa rifiuto di un corpo debole governato dalla ragione e si dà spazio al corpo di esprimersi attraverso l'improvvisazione mettendo in scena emozioni. Un concetto che può essere esteso e interpretato come liberazione del corpo e della mente dalle sovrastrutture che derivano dal vivere nella nostra società.

Un corpo capace di trasformarsi in ogni cosa. Il *naru shintai* (*shintai* in divenire), un corpo che cambia, che si trasforma. Il concetto di trasformazione è radicato nella tradizione teatrale giapponese, ma nel

⁶¹ Sul *nikutai e shintai* vedi Katja Centonze, La ribellione del corpo di carne nel Butō, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, p. 155.

butô il corpo deve trasformarsi senza il sussidio di mascheramenti come avviene, ad esempio, nel Nô.⁶²

Un corpo che non necessariamente deve essere giovane e, infatti, Ôno Kazuo, ormai novantenne continua a danzare perché è una danza che viene vissuta come un'esperienza totale, psicofisica e interiore, oltre che fisica. Un'estetica della danza che ruota attorno al concetto di “corpo morto”. Un corpo che, in quanto vecchio, non può cedere alle tentazioni della gioventù, ma percepisce comunque emozioni.

Un corpo che viene truccato di bianco. Uno degli elementi che caratterizzano il *butô* è, infatti, la tecnica dello *shironuri*, la polvere bianca che viene applicata sul corpo del *butôka*.⁶³ Un elemento che rende il *butô* riconoscibile in Giappone e all'estero. “Sporco di bianco, mi avvicino sempre ai bambini che piangono divenendo paonazzi”.⁶⁴ In questo brano tratto dallo scritto *Yameru maihime* (“La danzatrice malata”, 1983), Hijikata Tatsumi, parlando del colore bianco, intende appunto lo *shironuri*. Inizialmente veniva usato gesso misto a colla che dava alla pelle un risultato di ruvidezza. Oggi, invece, si usa la stessa

⁶² Katja Centonze, La ribellione del corpo di carne nel Butô, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, p. 156.

⁶³ Sullo *shironuri* vedi Katja Centonze, Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 69-73.

⁶⁴ Katja Centonze, *Ankoku Butô Una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 71.

tecnica del *Kabuki*, trucco bianco misto ad acqua. Il motivo di tale utilizzo è probabilmente da ricercare nel tentativo di soffocare il corpo o negare un certo tipo di estetica. Un corpo che, ricoperto di bianco, un colore neutro, risulta morto e, quindi, può essere trasformato in un'altra entità. Nel *Kabuki*, l'uso del trucco bianco aveva lo scopo di esaltare il colore naturale della pelle ed era la base su cui altre linee colorate (*kumadori*) venivano applicate. Il *kumadori* indicava allo spettatore la personalità del personaggio. Un tipo di maschera che era unica e simbolica. Nel *butô* la tecnica del *kumadori* non viene utilizzata. Il corpo e il viso bianchi e spesso l'assenza di costumi, spogliano il danzatore di qualsiasi caratterizzazione. In primo piano è il movimento del corpo.⁶⁵

Secondo Ôno Yoshito,⁶⁶ l'uso del trucco scenico ha lo stesso obiettivo della maschera del *Nô* ma, mentre nel *Nô* l'attore si trasforma nella maschera, con lo *shironuri* ha la possibilità di trasformarsi liberamente. Ribaltando il punto di vista, l'operazione va intesa non come l'applicazione del trucco bianco, ma come un'operazione di cancellazione.⁶⁷

⁶⁵ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 70-72.

⁶⁶ Figlio di Ôno Kazuo.

⁶⁷ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 70.

Spesso i *butōka* applicano il trucco bianco con uno strato molto sottile aggiungendo anche una polvere bianca. In questo modo durante l'esibizione il trucco cade poco a poco. Le interpretazioni sono varie ma, generalmente, allo spettatore sembra che la pelle del danzatore stia cadendo via in polvere.

Un aspetto più tecnico e pratico è quello legato alla visibilità delle linee del corpo. Lo scopo è creare un effetto visivo che renda le figure poco definite con l'aiuto anche delle luci ma anche permettere l'uso di uno scenario particolarmente scuro.

Secondo il critico Shimizu Masashi, con l'uso dello *shironuri* sul corpo, corpo che vive in questo mondo, il *butōka* lo libera proprio da tutte le cose del nostro mondo. Inoltre, dipingendosi di bianco, i danzatori rendono l'esistenza umana oscura. Tutto ciò che è oscuro e diverso viene in genere tenuto a distanza, ma ormai il *butōka* è stato integrato nel sistema e, secondo Shimizu, ciò rappresenta la crisi del *butō*.⁶⁸

Tornando a Hijikata, l'artista parlava, inoltre, dell'ansia, un fenomeno diffuso. Le sue lezioni avevano anche lo scopo di liberare i danzatori inibiti dalle loro ansie. Renderli consapevoli di quella parte di

⁶⁸ Vedi Katja Centonze, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 71-73.

cui avevano perso il contatto. Non imparare posizioni di gambe e braccia, ma entrare in contatto con se stessi, con la propria anima. Un maestro di danza che era anche maestro di vita.

Nel 1985 Hijikata, dopo aver espresso al *butô* Festival la sua intenzione di tornare nel Tôhoku, lavorò ad importanti pezzi. Per lui il Tôhoku non era un ritorno nostalgico alla sua terra natale e una rinuncia alla danza, ma un punto di partenza per il *butô*. Una ricerca che doveva continuare là dove era iniziata: in Giappone e, in particolare, nel Tôhoku. In altri termini, una ricerca delle proprie origini.

2.1 Nô, Kabuki e cultura popolare nel *Butô*⁶⁹

Seguendo lo studio di Katja Centonze operato sul *butô* e la tradizione in Giappone si può vedere come secondo i critici giapponesi è grande la distanza tra il *butô* e le arti tradizionali del passato e, se da un lato lo studioso Gunji Masakatsu nei suoi studi sul *butô* riconosce delle radici nelle pratiche e concezioni del passato confermandone comunque il carattere di rinnovamento, dall'altro, secondo il critico Sakurai Keisuke, non c'è un collegamento diretto con il *Nô* e il *Kabuki* ma, ciò

⁶⁹ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 61-76.

nonostante, il *butô* è un'espressione tipicamente giapponese.⁷⁰ Da un movimento d'avanguardia che si oppone all'occidente ci si aspetta la ricerca di un maggior legame con le danze indigene ma, in realtà, queste vennero percepite come opprimenti così come il teatro e la danza occidentali. Allo stesso tempo questa nuova forma di danza non riuscì ad evitare completamente l'influenza della tradizione teatrale e popolare giapponesi.

“[...] tutto nella cultura giapponese si mescola come in un piatto di verdure miste.”⁷¹ Questa è la considerazione di Maro Akaji riguardo al legame tra il *butô* e le forme di teatro tradizionali e popolari. In effetti, il *butô* raccoglie elementi di danza giapponese prebuddhista ed elabora caratteristiche del *Nô* e della sontuosità scenica del *Kabuki*. Rifiuta la ricerca della forma tecnica ed estetica perfetta all'insegna della liberazione del corpo dai modelli imposti. In generale tende ad usare elementi di *Nô* e *Kabuki* deformandoli e decontestualizzandoli.

Come illustrato da Katja Centonze il termine *Kabuki* deriva dal verbo *kabuku* usato fin dal medioevo con il significato di “pendere”,

⁷⁰ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 62.

⁷¹ Maria Pia D'Orazi, op. cit., p. 25.

“inclinare”.⁷² Con l’instaurazione del potere Tokugawa comparvero gruppi d’opposizione fra i quali vi erano i *kabuki mono* e il verbo cominciò ad essere usato più in generale per indicare qualsiasi tipo di ribellione alle convenzioni. L’eresia che si oppone all’ortodossia, quindi, in linea con l’obiettivo del primo *butō* che intendeva capovolgere canoni, convenzioni e coscienza estetica. Secondo l’analisi di Kawatake Toshio,⁷³ se consideriamo i drammi *Kabuki* definiti *kizewamono* (drammi di cruda realtà), che fanno parte della famiglia dei *sewamono* (drammi di attualità), scopriamo performance in cui la realtà non è rappresentata ma presentata così com’è. Al pubblico sono esposti, attraverso questi drammi, anche i lati oscuri dell’uomo secondo l’estetica dello *zankokubi* (bellezza della crudeltà) e quindi “bellezza del negativo”.⁷⁴ Il negativo diventa arte. E’ un’inversione che avviene anche nell’*Ankoku Butō* in cui l’estetica del brutto si esprime nella visione distorta e deforme del corpo che appare caratterizzato da gambe arcuate, schiena curva, smorfie

⁷² Katja Centonze, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 66.

⁷³ Nato a Tōkyō nel 1924, professore dell’Università Waseda. Ha scritto diversi testi sul teatro del periodo Tokugawa.

⁷⁴ Katja Centonze, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 63-64.

facciali. Smorfie che richiamano le maschere del *Nô* di cui riprendono lo *heshimu*, il serrare le labbra con forza tirando gli angoli. L'*Ankoku*, la profonda oscurità del *butô*, dovrebbe quindi riferirsi a quegli aspetti dell'uomo che sono repressi dalla società e che sono latenti. Questi aspetti oscuri sono portati allo scoperto dal *butôka*.⁷⁵

Per quanto concerne il legame tra *Nô* e *Butô*, secondo lo studioso Amagasaki Akira, c'è uno stesso lavoro sul corpo che si basa non sul “fare” ma sul “divenire”. Quindi, mentre in apparenza i movimenti del *butôka* sono completamente diversi dalla raffinatezza che ritroviamo nel *Nô* e nel *Kabuki*, nell'immobilità di alcuni movimenti *Nô* c'è una concentrazione di energia in seguito alla quale l'attore può muoversi lungo qualsiasi traiettoria dello spazio. E' quest'uso del corpo che Amagasaki chiama “lavoro che si basa sul divenire” a differenza di quello che si basa sul “fare” tipico, ad esempio, della danza classica occidentale in cui il corpo esegue i movimenti in maniera meccanica facendo affidamento sui muscoli.⁷⁶

Un'altra caratteristica che avvicina il *butô* al teatro tradizionale giapponese è l'uso delle luci sul palco. Nel *Nô* e nel *Kabuki* di epoca

⁷⁵ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 64.

⁷⁶ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, p. 69.

premoderna, mancando l'illuminazione elettrica, il palco non era particolarmente illuminato. Il *butô*, in questo modo, si avvicina al teatro tradizionale prendendo le distanze dal teatro occidentale e dall'idea di un palco pieno di luce su cui è rappresentato un mondo "ideale" diverso e distante dal mondo "reale" rappresentato dal pubblico che invece rimane al buio. Un ritorno quindi all'estetica del buio distrutta, in epoca moderna, dall'uso delle luci elettriche.

Un altro aspetto da analizzare è il rapporto del *butô* con la cultura popolare che ha caratterizzato molta avanguardia degli anni '60 in Giappone. Nella sua intervista a Akaji Maro, Maria Pia D'Orazi⁷⁷ racconta di quando l'artista le mostrò una foto in cui una donna danzava con la gonna alzata mostrando il sesso. Si trattava della dea Ame no Uzume no Mikoto che, secondo la mitologia giapponese, con la sua danza impudica scatenò il riso degli dei e liberò il mondo dall'oscurità e dalle calamità. Nella sua ricerca sull'uso del corpo nelle arti tradizionali e nella danza d'avanguardia, Katja Centonze pone in evidenza come nel *Nihonshoki* ("Annali del Giappone", 720) tale danza sia chiamata *Wazaogi* dove *waza* significa "movimenti che richiamano poteri magici" e *ogi* "evocare" nel senso di "evocare gli dei". Attualmente il composto *Wazaogi* viene letto *haiyû* e significa "attore" mentre in precedenza

⁷⁷ Maria Pia D'Orazi, op. cit., pp. 21 – 27.

indicava sia l'arte sia l'esecutore. Il termine è stato comunque usato attribuendogli diverse sfumature nel corso dei secoli, tra le quali vi è "imitare". Come individuato da Katja Centonze, per *Wazaogi* può essere quindi inteso l'utilizzo di elementi di una performance che si trasmettono da quella originaria o vengono restaurati dall'avanguardia come avviene nell'*Ankoku Butô*.⁷⁸

Calpestare, battere il piede per terra, significato presente nella seconda parte della parola *butô*, è un movimento che troviamo nelle danze primitive come nella *kagura* di Ame no Uzume. L'*Ankoku Butô* contiene molti elementi delle danze rituali incentrate sulla morte e sulla rinascita ed è fortemente legato agli *yamabushi kagura*.⁷⁹

E' possibile riscontrare diversi riferimenti al divino e ai *kami* che richiamano, quindi, ad elementi di cultura popolare che legano la danza al divino. Il significato originario di *Wazaogi*, come suddetto, è legato all'origine mitologica della danza⁸⁰ e l'artista Maro Akaji, spiegando il concetto di "corpo dello spazio", afferma che "lo spazio corrisponde a

⁷⁸ Tale continuità viene definita da Katja Centonze "il polimorfismo diacronico del *wazaogi*" (the diachronic polymorphism of *wazaogi*). Vedi Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 73-76.

⁷⁹ Danze rituali degli *yamabushi*, gli asceti della montagna praticanti lo *shugendô*. Sugli *yamabushi kagura* e il calpestio vedi: Katja Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel Buto*, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, pp. 152-154.

⁸⁰ Katja Centonze, *Ankoku butô: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 61-76.

demone e demone significa anche divino”⁸¹ ed è lo spazio-divino che fa muovere e quindi danzare il corpo. Un altro riferimento al divino viene fatto da Shimizu nell’analisi della tecnica *shironuri*.⁸² Secondo il critico attraverso questa tecnica il corpo del *butōka* si trasforma in un’altra persona o in un oggetto, un *kami*, un demone. Un fatto pericoloso secondo i danzatori che, così pensando, si truccano da soli. Questa tecnica, poiché esprime il significato di incarnare la morte mentre si vive, permette al danzatore di rappresentare un andirivieni tra i due mondi. Si può dunque dedurre che siano presenti, in questa danza, elementi di cultura popolare così come elementi da far risalire allo *shintōismo*.⁸³

⁸¹ Maria Pia D’Orazi, op. cit, p. 9.

⁸² Katja Centonze, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 71-72.

⁸³ Vedi Katja Centonze, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 71-72.

2.2 L'improvvisazione nel Jazz e nel *Butô*

Concetto importante per la Shibusa Shirazu Orchestra, così come per la danza *butô*, è l'improvvisazione.

Partendo dall'aspetto musicale, scopriamo che l'improvvisazione era già presente in forme musicali classiche, come i preludi, le toccate, le fantasie. Dal secolo XVI al XVIII molti musicisti furono maestri dell'improvvisazione e si tenevano anche gare di improvvisazione. Ciò nonostante, la musica moderna e la musica occidentale in generale considera l'improvvisazione secondaria rispetto alla fedeltà a quanto scritto nelle partiture. Nel jazz, invece, gli spartiti, solo canovacci di accordi e melodie principali o completamente inesistenti, passano in secondo piano, mentre in primo piano vi è la sensibilità del musicista che si manifesta attraverso improvvisazione ed espressività. Spesso i brani eseguiti sono noti nell'ambiente jazzistico e vengono usati come traccia comune per l'improvvisazione e possono essere modificati a tal punto da risultare quasi irriconoscibili rispetto ad altre versioni. Per far ciò i musicisti devono conoscere le convenzioni musicali, avere inventiva, padronanza nell'uso dello strumento musicale e dell'armonia.

L'improvvisazione più tradizionale si basa su uno sviluppo melodico che segue lo schema degli accordi del brano. Nella forma più semplice ciò consiste nel suonare melodicamente le note delle scale

musicali associate a ciascun accordo. Un modo semplice di creare improvvisazione che, tuttavia, può far cadere facilmente nella ripetizione e nella monotonia. Solo grandi artisti riescono a non annoiare seguendo questo stile.

Il *free jazz* è più estremo: tutte le regole armoniche e le convenzioni strutturali perdono importanza. E' una musica *free*, libera. Una musica che si libera degli schemi e che si caratterizza per ritmi e metrica frammentati e irregolari, per un'atonalità che sfiora il rumorismo, per la sperimentazione con tradizioni musicali differenti e per una tensione che a volte assume caratteri orgiastici e liberatori. Uno dei limiti estremi raggiunti da questo genere è stata la partitura per quintetto che prevedeva la libera improvvisazione, contemporanea, di tutti gli strumenti. Contenutisticamente, si basa su una rivisitazione della storia del jazz in chiave dissacrante per un recupero delle origini afroamericane della musica. Per fare un esempio, le improvvisazioni del sax alto Ornette Coleman, che influenzò l'intera avanguardia *free jazz*, erano, in alcuni momenti, atonali e facevano a meno completamente delle progressioni armoniche. Il suono e la tecnica cruda di Coleman scandalizzarono alcuni puristi, ma molti riconobbero negli assolo del sassofonista un'originale ricerca combinata con un raro senso della forma.

Al di là dell'aspetto tecnico, importante è la valenza sociale rivestita da questo genere nato negli anni '60 parallelamente al sorgere delle grandi battaglie razziali di Martin Luther King e di Malcolm X. Musicisti che rivendicavano il loro diritto ad essere considerati uomini. E se non ci si trova di fronte ad una rivendicazione sociale, possiamo parlare di totale libertà espressiva di musicisti che trasmettono le loro emozioni ad un pubblico.

Una frase, quest'ultima, che potremmo usare anche per il *butô*. In questo caso dobbiamo parlare di totale libertà espressiva di danzatori che trasmettono le loro emozioni al pubblico, di una danza che si libera degli schemi, liberandosi soprattutto dei canoni della danza classica occidentale, in un periodo, gli anni '60, di grandi cambiamenti culturali. E proprio come il *free jazz*, il *butô* all'inizio creò scandalo per poi essere accettato e rivalutato.

L'improvvisazione caratterizza il *butô* ed è uno dei concetti che rendono questa danza così distante dalle altre. In alcuni casi un intero spettacolo è basato sull'improvvisazione. Ciò significa svelare il mondo personale del danzatore in un continuo scambio con il pubblico. L'improvvisazione può essere totale negli assolo o leggermente corretta nei lavori di gruppo. Stimoli sono la musica, i dipinti, la letteratura, la poesia, le sculture, e spesso il danzatore non segue il tempo della musica

ma gli impulsi che le note gli trasmettono. Bisogna però tenere ben presente che, come nel jazz, improvvisare non significa semplicemente procedere “a caso”, ma è il risultato di lunghi studi. Non bisogna, inoltre, considerare il termine improvvisazione in antitesi con il termine coreografia, ma è necessario intendere i due concetti come due diversi metodi compositivi che possono anche coesistere. Per improvvisazione si intende una composizione nell’atto dell’esecuzione mentre, per coreografia si intende una composizione che precede l’esecuzione. Diverse sono le opinioni di danzatori, maestri e critici sull’argomento. Secondo il *butôka* Iwana Masaki, se si considera che il corpo stesso è un limite, non si dovrebbe parlare di improvvisazione totale. Inoltre le *performance* non possono essere uguali a quelle dello spettacolo precedente per il fatto stesso che il danzatore ha accumulato nuove esperienze ed emozioni o che il pubblico è diverso e percepisce ed esprime emozioni diverse. I danzatori fanno spesso degli esercizi per acquisire una sensibilità che permetta loro di percepire ed esprimere gli stimoli che arrivano dall’esterno per ritrasmetterli sotto forma di energia al pubblico.

Intorno al dibattito tra improvvisazione, tecnica e metodo, i danzatori e gli studiosi tendono a considerare Hijikata Tatsumi come colui che ha fatto emergere un linguaggio formale dalle prime forme di

butô in cui si assisteva ad improvvisazioni più anarchiche. Ôno Kazuo viene invece considerato un grande interprete che, influenzato dal lavoro di Hijikata, ha cercato di evitare quella rigidità della tecnica che man mano si andava creando, quella stessa rigidità da cui inizialmente il *butô* aveva tentato di liberarsi.

Akaji Maro nell'intervista di Maria Pia D'orazi⁸⁴ parla di *shinchû*, "forgiatura in movimento". Il suo metodo consiste nel lasciare che i danzatori improvvisino liberamente durante le prove per poi utilizzare queste danze e comporre un insieme. Intende, quindi, non una coreografia che precede il movimento, ma movimenti liberi utilizzati per realizzare uno spettacolo. Può anche accadere che fissi la coreografia in piccola parte e che lasci i danzatori liberi di esprimersi su questa sorta di canovaccio.

L'improvvisazione nel *butô* resta un argomento difficile e controverso che vede danzatori e critici impegnati da tempo nell'arduo compito di cercare di definire limiti dell'improvvisazione e limiti della coreografia.

In ogni caso, nel jazz come nel *butô* è fondamentale un duro lavoro, e i limiti imposti, da giri armonici in un caso e dal corpo o da altri elementi nell'altro, rappresentano proprio i limiti dell'improvvisazione.

⁸⁴ Maria Pia D'Orazi, op. cit., p. 23.

In entrambi i casi è fondamentale il rapporto maestro/allievo. L'improvvisazione è insita nell'inconscio dell'allievo e il maestro deve aiutarlo a liberarla. In seguito, l'allievo, ormai consapevole, deve sfruttare le sue conoscenze tecniche.

Riguardo i dibattiti sull'improvvisazione sia nel jazz che nel *butô* è possibile trovare un'interessante conclusione nel saggio "Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana" del professore di filosofia dell'Università di Siena Davide Sparti.⁸⁵ Secondo l'autore, la nostra vita non è altro che una continua improvvisazione, nella quale bisogna far fronte a tutto quello che l'esistenza ci presenta, fidando sul bagaglio di competenze ed esperienze accumulate. Il professor Davide Sparti si serve del jazz come guida per vivere, e della vita per capire meglio il jazz. Contesta l'idea che improvvisare significhi abbandonarsi ad una primitiva energia creativa affidata completamente all'istinto, ma la identifica in un duello fra libertà e legge, invenzione e costrizione, tradizione e trasgressione. Come nella vita, si parte da un progetto ben pianificato che però dovrà fare i conti con sviluppi imprevisti, e occorre rispondere alle varie situazioni miscelando abilmente progettualità e improvvisazione. Un concetto che può essere letto pensando sia al jazz,

⁸⁵ Davide Sparti, *Suoni inauditi – L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2005.

in particolare il *free jazz*, che al *butô*. In entrambi i casi vi è, infatti, un progetto base che non si chiude su se stesso ma si apre all'improvvisazione attraverso cui si sprigiona l'espressività e l'individualità dell'artista. Forme artistiche che sono entrambe il risultato di un duello fra libertà e legge, invenzione e costrizione, tradizione e trasgressione, nate in un periodo, gli anni '60 in cui il bisogno di rinnovamento e allo stesso tempo di ricerca e di riscatto delle proprie radici culturali furono fortemente avvertiti. Bisogni che dovettero affrontare i repentini cambiamenti in atto all'interno della società, l'ordine prestabilito, i canoni artistici anche attraverso lotte sociali con lo scopo di poter affermare l'individualità, la libertà di espressione, la propria cultura e tradizione accompagnate dal non meno importante bisogno rinnovamento.

Discografia

Shibusamichi (1993)

Dettaramen (1993)

Something Difference (1994)

Be Cool (1995)

Shibusai (1997)

Shiburyu (1999)

Shibuhata (2002)

Shibuboshi (2004) Recording with Marshall Allen, Michael Ray, Elson

Nascimento from Sun Ra Arkestra.

Videografia

Jieitai ni Hairo (2004)

On Air East 5.11 -European Tour in Japan (2003)

Membri Shibusa Shirazu Orchestra*

Fuwa Daisuke (conduttore, contrabasso/basso),

Katayama Hiroaki (sax tenore),

Murodate Aya (flauto e voce),

Komori Keiko (sax soprano),

Kawaguchi Yoshiyuki (sax alto, harmonica),

Tachibana Hideki (sax alto),

Hirosawa Tetsu (sax tenore),

Kito Akira (sax baritono),

Kita Yoichiro (tromba),

Tatsumi Mitsuhide (tromba),

Takaoka Daisuke (tuba),

Katsui Yuji (violino),

Walti Bucheli (panflute),

Nakajima Sachiko (tastiera),

Kato Takayuki (chitarra),

Uchihashi Kazuhisa (chitarra),

Otsuka Hiroyuki (chitarra),

Higo Hiroshi (basso),

Ono Aki (bass art),

Yoshigaki Yasuhiro (batteria),

Tsuno-ken (batteria),

Sekine Mari (percussioni),

Sayaka (groovedance girl),

Pero (groovedance girl),

Hoshino Kenichiro (butô dance),

Matsubara Toyo (butô dance),

Watabe Shinichi (animatore in 'Fundoshi'),

Shamajitai (kimono girls),

Aoyama Kenichi (live painting).

*Questa formazione è solo indicativa poiché l'orchestra può, di volta in volta, comprendere artisti diversi.

Bibliografia

E. Taylor Atkins, *BLUE NIPPON Authenticating Jazz in Japan*, Duke University Press, London 2001.

Susan Blakely Klein, *Ankoku Butô The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, East Asia Program Cornell University, New York, 1988.

Katja Centonze, *Ankoku Butô Una politica di danza del cambiamento*, in Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone (Arcavacata di Rende, 18-20 Settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 61-76.

Katja Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel Butô*, in Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone (Venezia, 4-6 Ottobre 2001), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, pp. 151-159.

Maria Pia D'Orazi (a cura di), *BUTÔ La danza sulla linea di confine*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma, 1997.

BUTÔ La nuova danza giapponese, Saggio introduttivo di Maria Pia D'Orazi, Il Fondaco dei Teatri/5, E & A Editori Associati, Roma, 1997.

Luciana Galliano, *Concetti di un'estetica musicale antica nella musica contemporanea giapponese*, in Atti del XXI Convegno di Studi sul Giappone (Roma, 17-20 Settembre 1997), Aistugia Venezia 1998, pp. 209-225.

Eric J. Hobsbawm, *IL SECOLO BREVE 1914/1991*, RCS Libri S.p.a., Milano, 1997.

Kuniyoshi Kazuko, *Performing arts in Japan now - Butoh in the late 1980s*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma.

Benito Ortolani, *Storia del teatro giapponese*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 189-190.

Giorgio Salerno, *Suoni del corpo Segni del cuore La danza Butô fra Oriente e Occidente*, Costa & Nolan S.r.l., Milano, 1998

Viola, Nourit Masson Sekine, *BUTÔ Shades of Darkness*, Shufunotomo Co. Ltd, Tokyo, 1988

Giuseppe Tucci, *Impressioni sulla musica Giapponese*, in Giappone, anno II, 1-2, Gennaio-Giugno 1958, pp. 5-8.

Bonnie C. Wade, *Music in Japan, Experiencing Music, Expressing Culture*, New York Oxford University Press, New York, 2005.

Sitografia

www.allaboutjazz.com

www.amb-norvegia.it/culture/music/festivals/festivals.htm

www.bobgruen.com/potda/0701/Fujifest/fujifest.html

www.bodytaster.com/japan/main/side/main.htm

www.debaser.it/recensioni

www.duke.edu/APSI/pdf/Atkins-TEAC.pdf

www.elrarecords.com/mray.html

www.freakytrigger.co.uk

www.geocities.com/ljubjanalife/drugagodba.htm

www.ilbernina.ch/article.php3?id_article=1333

www.ildomenicale.it/piccolieditori_articolo.asp?id_articolo=275

www.interq.or.jp/asia/pancore

www.japanimprov.com/soejima/

www.japanpop.com

www.jazzhouse.org/library/index.php3?read=pronko1

www.jazzitalia.net

www.jazzitalia.com/artisti/alessandropalmitessa.asp

www.jazz.koktebel.info/en/festival/program

www.krimson-news.com/news/news-archive-5-2005.html

www.members.aol.com/_ht_a/goaheadpage/News_e.htm

www.metropolis.japantoday.com/tokyo/501/town.asp

www.metropolitan.japantoday.com

www.musicbalcan.com

www.palmitessa.de/palmitessa_ita.html

www.rimshot.co.jp/natya/eng/profile/prf_co2.html

www.santannarresijazz.it

www.sunnorth.jp/cd/

www.uncool.ch/2005/pressrelease_IT.html

www.vaol.it

www.venus.unive.it/asiamed/eventi/schede/hijikata.html

www.wikipedia.com

www.yy.ale.co.jp/data/shibusa/tour_site/menu/menu_set.html

Una breve intervista ad Alessandro Palmitessa, 11 gennaio 2006

1. Come ha conosciuto la Shibusa Shirazu Orchestra?

Ho conosciuto la Shibusa Shirazu nel 2002 durante il festival di Moers in Germania. Nel dicembre del 2003 mi hanno contattato per chiedermi se volevo partecipare ad alcuni concerti in Germania e nello stesso tempo instaurare un rapporto di gemellaggio con l'orchestra che io dirigo, "Menschensinfonieorchester", qui a Colonia dove vivo da circa sette anni.

2. Ha suonato con la Shibusa Shirazu Orchestra solo alla serata del Santannarresi Jazz Festival?

Abbiamo suonato insieme in diversi concerti e festival in Germania tra cui quello di Moers 2005, 'NRW Japanese Day' Düsseldorf, Kiel, Loft – Köln, Berna-Svizzera.

3. Com'è stato per lei suonare con musicisti che appartengono ad una cultura, quella giapponese, così diversa dalla nostra?

È stata un'esperienza unica. Ho provato un senso di libertà, non esclusivamente legato alla forma musicale, ma legato a questo senso comune di costruire insieme un suono che si libera nell'aria. Pur essendoci all'interno del gruppo una gerarchia molto forte, i musicisti, compreso il direttore, non cercavano in nessun modo di invadere gli spazi altrui. Ognuno nel momento opportuno si esprimeva con piena autorità e libertà, contemporaneamente, sentendo forte l'idea di un progetto musicale comune.

4. Conosce la realtà jazz giapponese? Cosa ne pensa?

La mia conoscenza della realtà Jazz giapponese si limita a qualche concerto visto dal vivo qui in Germania e qualche LP che acquistato diversi anni fa. Non ho molto da poter raccontare ma, da quel che ho

potuto ascoltare, mi è sembrato che l'approccio dei musicisti Jazz giapponesi sia molto energico e caratterizzato da una certa eccentricità nell'espressione musicale.

5. Ho letto pareri discordi riguardo le performance della Shibusa Shirazu Orchestra. In alcune recensioni se ne parla in maniera entusiasta, in altre, pur non nascondendo l'entusiasmo per l'effetto visivo dato dall'orchestra, si parla di una musica che passa in secondo piano rispetto, appunto, allo spettacolo nel suo insieme. Cosa ne pensa?

Penso che lo "spettacolo", ovvero la forma d'espressione artistica della Shibusa, abbia un suo valore nella sua interezza. Le immagini e la danza sono parte integrante della musica, poiché il loro rapporto con il pubblico è multimediale. Per la Shibusa i diversi aspetti artistici hanno uguale valore. Tutto ciò non va assolutamente a svantaggio della qualità musicale dei singoli membri e del risultato finale. In questo modo i momenti artistici si alternano con molta fluidità coinvolgendo tutti a 360° in una "trance" unica che confluisce in momenti artistici veramente unici.

6. Secondo alcuni critici, alcuni artisti della Shibusa Shirazu Orchestra, ad esempio le donne in kimono, l'animatore in *fundoshi*, le go-go girl, rappresentano in maniera ironica il Giappone che cambia. Cosa ne pensa? Lei, in prima persona, ha recepito questo messaggio?

Penso che in parte sia vero, perché questa orchestra non vuole rifarsi ad un'immagine del Giappone stereotipata. La Shibusa nasce come un'orchestra underground e utilizza tutti gli elementi artistici appartenenti a quest'ambiente.

7. Cosa pensa della distinzione che in genere si tende a fare tra jazz "autentico" o "puro" e jazz "non autentico" e dello sforzo che un non americano fa per legittimare la propria musica jazz e non essere considerato un semplice imitatore del jazzista americano?

Io penso che ognuno debba suonare il “jazz” che sente di suonare, l’importante è che sia musica in grado di comunicare delle emozioni o di esprimere una forma d’arte autentica a cui si sente di appartenere.