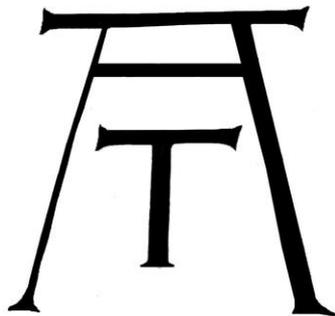


AsiaTeatro

annate 2011-2021

fascicolo n. 1

GIAPPONE



AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttore responsabile: Carmen Covito

Comitato scientifico: Marilia Albanese, Carmen Covito, Rossella Marangoni

E-mail: redazione@asiateatro.it

Procedura di revisione degli articoli sottomessi per la pubblicazione: l'accettazione è subordinata al parere favorevole di almeno due componenti del Comitato scientifico.

Gli articoli vengono pubblicati esclusivamente in via telematica. La rivista non ha scopi di lucro. I contenuti sono gratuiti e ad accesso aperto, con alcuni diritti riservati (licenza Creative Commons "Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate").

Ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70 articolo 7 comma 3, "la registrazione della testata editoriale telematica è obbligatoria esclusivamente per le attività per le quali i prestatori del servizio intendano avvalersi delle provvidenze previste dalla legge 7 marzo 2001, n. 62."

Sommario

CRONOLOGIA	5
ROSSELLA MARANGONI - INTRODUZIONE AL TEATRO GIAPPONESE	13
1.1 - NŌ	15
2.1 - KABUKI.....	20
2.2 - <i>L'attore nel kabuki</i>	21
2.2.1 - <i>Trucco degli attori</i>	23
2.2.2 - <i>Costumi</i>	27
2.2.3 - <i>Parrucche</i>	30
2.2.4 - <i>Pose</i>	32
2.2.5 - <i>Ruoli</i>	34
2.2.6 - <i>Stili di recitazione</i>	35
2.2.7 - <i>Tecniche di cambio veloce dei costumi</i>	37
2.3.1 - <i>Scenotecnica</i>	39
2.3.2 - <i>Hanamichi</i>	40
2.3.3 - <i>Mawaributai</i>	43
3.1 - BUNRAKU	45
CARMEN COVITO - HAKO MAWASHI	47
ROSSELLA MARANGONI - KUMIODORI	51
VIRGINIA SICA - SE MISHIMA CALCA ANCORA LE SCENE	55
FEDERICO FILIPPO FAGOTTO - IL LAVACRO DEGLI OCCHI. SOMIGLIANZE FRA IL KOJIKI E IL PANORAMA COSMOGONICO CLASSICO	77
VALENTINA MERIANO - HANNYA: UNA MASCHERA DI ODIO, UNA MASCHERA DI DOLORE	95
GIAMPIERO RAGANELLI - IL BENSHI	111
VIDEO: INTERVISTA AL BENSHI KATAOKA ICHIRŌ	114
GALLERIE	115
VIDEO: CONCERTO DI BIWA A MILANO	118

Cronologia

a cura di Rossella Marangoni

50000 a.C. Paleolitico

L'unica autorità è rappresentata dai capi dei clan. Cultura paleolitica preceramica fondata sulla caccia e sulla raccolta.

11000 a.C. Periodo Jōmon

L'autorità è affidata ai capi dei clan o dei villaggi. Cultura neolitica fondata sulla caccia e sulla raccolta. Compare la ceramica.

300 a.C.- 300 d.C. Periodo Yayoi

Primi contatti con la Cina. Coltivazione del riso; attrezzi agricoli, campane, specchi e armi di bronzo; tessitura. Nascita del *kagura*, danze sacre collegate allo Shintō e che risalirebbero alla danza di Amenouzume no Mikoto compiuta davanti al consesso dei *kami*.

300 - 552 Periodo Kofun

I capi dei clan si trasformano in sovrani locali. Periodo di grandi tombe a tumulo e a "toppa di serratura". Primi segni di una cultura militare e dell'impiego del cavallo come montatura.

552 - 710 Periodo Asuka o "Tardo Yamato"

Inizio dell'accentramento politico sul modello cinese; transizione dal sistema dei clan a quello imperiale. Riforme dell'era Taika (645): tutte le terre finiscono sotto il dominio imperiale. Introduzione del buddhismo (552), che sotto la reggenza del principe Shōtoku Taishi diventa religione di stato (593-628). Missione diplomatica di monaci e studiosi in Cina (607). Dal 630 all'894, 15 missioni diplomatiche ufficiali nella Cina dei T'ang. 612: introduzione dal continente del *gigaku*, antica danza pantomimica con maschere, di natura religiosa. Rappresentato nei templi e a corte, il *gigaku* ebbe il suo periodo d'oro nel IX sec. Prima del 645 vengono introdotte le danze *bugaku*, di varia provenienza continentale (Cina, India, Corea, Manciuria) eseguite dapprima a corte e nei

templi buddisti e poi riservate alla sola corte imperiale. 701: Con il codice dell'era Taihō tutte le forme di spettacolo vengono sottoposte al controllo di un Ufficio per gli spettacoli e la musica di corte (*Gagakuryō*) da cui dipendono ormai tutte le rappresentazioni che si tengono a corte.

710 - 794 Periodo Nara

L'imperatrice Genmyō sposta la capitale a Heijō-kyō (Nara). Sviluppo delle sei scuole buddhiste di Nara. Il buddhismo diventa religione di corte. Riconciliazione fra buddhismo e shintoismo. Nel 752 l'imperatore Shomu consacra il Grande Buddha del Todaij di Nara. Durante la cerimonia di consacrazione vengono eseguiti dei *sangaku* (che comprendevano musiche accompagnate da danze e da esibizioni acrobatiche), genere anticipatore del *sarugaku no nō*, a sua volta alle origini del *nō*. Nell'VIII sec. viene importata dalla Cina la musica classica di corte *gagaku* eseguita come accompagnamento delle danze *bugaku*. Nel 712 viene scritto il *Kojiki*, nel 720 il *Nihonji* e nel 777 la prima grande antologia poetica del Giappone: il *Man'yōshū* (la *Raccolta di diecimila foglie*).

794 -1185 Periodo Heian

Nel 794 la capitale è trasferita a Heian-kyō (poi Kyōto): nella fase iniziale l'imperatore conserva la propria autorità. Dall'858 inizia la supremazia a corte della famiglia Fujiwara, reggente dei vari imperatori. Nel 1010 nel sistema terriero statale compaiono le proprietà private, nelle province proliferano le bande di guerrieri (*bushidan*). Dal 1156 si susseguono le guerre civili. 1180-85: guerra civile Genpei fra il clan Minamoto e quello Taira. Vengono fondate le scuole buddhiste Tendai, Shingon e della Terra Pura. I contatti diretti con la Cina si interrompono (894) ma l'arte, l'architettura e la letteratura continuano a subire gli influssi cinesi.

Viene compilata per ordine imperiale la prima delle 21 antologie poetiche compilate per ordine imperiale, il *Kokinwakashū* (905). 1010: *Genji Monogatari* (*Storia di Genji, principe splendente*) della dama di corte Murasaki Shikibu, capolavoro assoluto della letteratura giapponese. Nel *Nihon kiryaku* (Sommario storico del Giappone) è descritto per la prima volta il *dengaku* (sorta di danze pantomimiche accompagnate da musica, di origine antichissima e rurale) in un passo che risale al 998. Nel 1096 ha luogo a Heiankyō un *dengaku* di massa descritto da Ōe no Masafusa (1041-1111) nel suo *Rakuyō dengakki* (Cronaca di un *dengaku* tenuto nella capitale).

1185-1333 Periodo Kamakura

I Minamoto, vittoriosi sui Taira, fondano con Yoritomo il *bakufu* (governo militare) di Kamakura. 1192: inizio del governo militare degli *shōgun*. Dal 1219 la famiglia di reggenti Hōjō domina il *bakufu* di Kamakura. 1274-81: tentativi di invasione da parte dei Mongoli. Nascono le scuole buddhiste della Vera Terra Pura e di Nichiren. 1200: Eisai e Dōgen portano dalla Cina lo Zen *rinzai* e lo Zen *sōtō*. 1225: poema epico *Heike Monogatari* sulla guerra fra i Taira e i Minamoto e altre storie di guerra. Dal 1250 al 1300 si ha il periodo d'oro del cosiddetto “*dengaku* d'arte”(dialoghi accompagnati da danze e canto), protetto in particolare del reggente di Kamakura Hōjō Takatoki (1303-1333). 1333: disfatta del *bakufu* di Kamakura.

1333-1392 Periodo delle Corti del Nord e del Sud

L'imperatore Go-Daigo fugge da Kyōto e pone la corte meridionale a Yoshino. inizio della guerra civile fra la corte del Nord e quella del Sud. Ashikaga Takauji è nominato *shōgun* dall'imperatore e istituisce il *bakufu* di Muromachi, presso Kyōto.

1392-1568 Periodo Muromachi

Vengono unificate le due corti. Mentre si susseguono gli *shōgun* della famiglia Ashikaga, la corte imperiale è quasi in miseria. 1467-77: guerra dell'era Ōnin, il Giappone si spezza in una moltitudine di feudi semiindipendenti governati dai *daimyō*, signori locali. Kyōto risorge come centro commerciale e culturale. Nasce il teatro *nō* (*nōgaku*) ad opera di Kon'ami Kiyotsugu (1333-1384) e di suo figlio Zeami Motokiyo (1363-1444). Parallelamente al *nō* si sviluppa il *kyōgen*, sorta di farsa comico-satirica che fu in seguito incorporata nelle “giornate di *nō*”. 1466: il danzatore e poeta Momonoi Kōwakamaru Naoaki (1403-1480) crea il genere *kōwaka mai* (drammi danzati ispirati a testi epici), un genere prediletto dalla classe guerriera e scomparso alla fine del XVII sec. Si diffonde la cultura *zen*. Il tè si diffonde anche al di fuori dei monasteri *zen*: nasce la cerimonia del tè (*cha no yu*). 1534: i Portoghesi arrivano a Tanegashima. Introduzione delle armi da fuoco. 1549: San Francesco Saverio giunge in Giappone: inizia il cosiddetto “secolo cristiano” che durerà fino al 1639.

1568-1600 Periodo Momoyama

Il condottiero Oda Nobunaga marcia su Kyōto, mette fine allo shogunato della famiglia Ashikaga e conquista gran parte del Giappone centrale. Dopo il suo assassinio

gli succede il condottiero Toyotomi Hideyoshi che unifica il Giappone e governa con il titolo di *kanpaku* (reggente). 1587: l'attività dei missionari cattolici è proibita. 1588: editto della caccia alle spade (*katanagari*) che ritira le armi a tutti coloro che non appartengono alla classe dei guerrieri (*bushi*). 1592: Hideyoshi tenta invano l'invasione della Corea e della Cina.

1600-1868 Periodo Edo

1600: Tokugawa Ieyasu ottiene la supremazia vincendo a Sekigahara. Diventa shōgun e istituisce il *bakufu* a Edo. Gli succedono 14 generazioni di *shōgun* Tokugawa che governano il Giappone fino al 1868. 1609: proibizione del cattolicesimo. 1635: chiusura del Giappone agli stranieri, ad eccezione di Nagasaki e divieto ai Giapponesi di recarsi all'estero. Fioritura della cultura dei mercanti e dei cittadini (*chōnin*), stampe del mondo fluttuante, poesia e narrativa. Nascita, sviluppo e apogeo del teatro *kabuki* e del teatro dei burattini (*ningyō jōruri*, poi denominato *bunraku*).

1603: nascita leggendaria dello *onna kabuki* (*kabuki* delle donne) per opera della sacerdotessa Okuni. 1629: interdizione alle donne di salire sui palcoscenici. Nasce il *wakashu kabuki* o *kabuki* dei giovinetti. 1652: proibizione del *kabuki* dei giovinetti. Nasce il *kabuki* recitato solo da uomini adulti (*yarō kabuki*, poi denominato solo “*kabuki*”). 1684: apre a Ōsaka il Takemotoza, teatro che verrà reso celebre da Takemoto Gidayū (1651-1714), declamatore e musicista e Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), drammaturgo. 1697: *Shibaraku* di Mimasuya Hyōgo. 1703: *Sonezaki shinjū* di Chikamatsu Monzaemon. 1715: *Kokusenya gassen* di Chikamatsu Monzaemon. 1720: *Shinjū Ten no Amijima* di Chikamatsu Monzaemon. 1747: *Yoshitsune senbonzakura* di Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Sōsuke. 1748: *Kanadehon Chūshingura* di Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Sōsuke. 1825: *Tōkaidō Yotsuya kaidan* di Tsuruya Nanboku (1755-1829). 1853: arrivo delle navi del commodoro Perry che ottiene l'apertura dei porti giapponesi.

1868 -1912 Periodo Meiji (lett. “Governo Illuminato”)

Il *bakufu* Tokugawa viene rovesciato da un'alleanza di clan guerrieri che restaura il potere imperiale. Le terre dei *daimyō* tornano all'imperatore. L'imperatore Mutsuhito lascia Kyōto per Edo che diviene Tōkyō (“capitale dell'est”). Il Giappone si industrializza rapidamente e si occidentalizza (costituzione, sistema parlamentare, obbligo scolastico).

1891: Sudō Teiken (1867-1907) e Kawakami Otojirō creano lo *shinpa* (o “nuova forma” di *kabuki*), che utilizza per la prima volta delle attrici. 1893-1984: Tsubouchi Shōyō pubblica il saggio *Il nostro teatro storico*, base teorica per il rinnovamento del teatro giapponese attraverso l’integrazione di modelli occidentali. Nasce così lo *shingeki* (“nuovo teatro”). 1894: prima guerra sino-giapponese. 1904: guerra russo-giapponese. 1911: trattato commerciale nippo-americano. 1909: vengono ritrovati i trattati di Zeami Motokiyo.

1912-1926 Periodo Taishō (lett. “Grande Giustizia”)

Il Giappone dichiara guerra alla Germania (1914) e nel 1920 viene ammesso alla Società delle Nazioni. 1914: è fondata da Kobayashi Ichizō (1873-1957) la compagnia Takarazuka Shōjo-Kageki Yōsei Kai, primo nucleo di quella che diventerà la celebre compagnia di rivista solo femminile. 1923: grande terremoto nella pianura del Kantō e distruzione totale di Tōkyō. 1924: Osanai Kaoru (1881-1928) e Hijikata Yoshi (1898-1959) fondano a Tokyo lo *Tsukiji shōgekijō* in cui vengono rappresentati drammi occidentali e *shingeki*. 1925: inizio delle trasmissioni radiofoniche.

1926-1989 Periodo Shōwa (lett. “Pace e Armonia”)

Sale al trono Hirohito. 1932: seconda guerra sino-giapponese. Occupazione della Manciuria. 1940: seconda guerra mondiale. Asse Roma-Berlino-Tōkyō. 1941: attacco giapponese a Pearl Harbour, inizia la guerra del Pacifico. 1944: bombardamenti di Tōkyō. 1945: bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki. Resa del Giappone.

1945-52: occupazione alleata sotto il comando del generale MacArthur.

1946: l'imperatore rinuncia alla divinità; promulgazione della nuova costituzione. 1952: il Giappone ottiene la completa indipendenza. 1956: il Giappone è ammesso all'ONU. Mishima Yukio pubblica *Kindai nōgakushū (Cinque nō moderni)*. Fine anni Cinquanta: la danza *butō* viene creata da Hijikata Tatsumi (1928-1986) che nel 1961 conia la definizione “Ankoku Butō”. 1960: Piano per il Raddoppio del Reddito. Inizia il miracolo economico. 1963: Kara Jūrō e Terayama Shūji fondano il teatro d'avanguardia *Jōkyō gekijō* (“teatro di situazione”) noto come “La tenda rossa”. Come Hijikata, rivendicano un ritorno alle radici della scena giapponese mettendo l'accento sul corpo dell'attore. 1964: primo treno ad alta velocità (*shinkansen*) tra Tōkyō e Ōsaka. Olimpiadi di Tōkyō. 1966: Suzuki Tadashi fonda la compagnia Waseda Shōgekijō (“Piccolo teatro di Waseda”). Negli anni Settanta crea e diffonde il metodo Suzuki di arte drammatica,

sintesi di tecniche occidentali e tradizione giapponese. 1968: Kawabata Yasunari riceve il premio Nobel per la Letteratura. Il Giappone diventa la terza potenza economica mondiale. 1970: Esposizione internazionale a Ōsaka. 1972: Okinawa è restituita al Giappone. Sapporo, nell'isola di Hokkaidō, ospita le Olimpiadi Invernali. 1977: il danzatore Ōno Kazuo (1906-2010) mette in scena *La Argentina Sho* con la regia di Hijikata. 1985: esposizione internazionale della scienza e della tecnica di Tsukuba. Inizia il periodo cosiddetto "della grande bolla", ovvero della bolla finanziaria che si sgonfierà a partire dal 1992. 1982: Suzuki Tadashi, che dal 1976 ha trasferito la sua compagnia nel villaggio di Toga, inaugura il *Toga International Art Festival*, che continuerà fino al 1999.

1989: Periodo Heisei (lett. "Pace Compiuta")

Muore Hirohito. Sale al trono Akihito. 1991: Nomura Mansai allestisce lo spettacolo *Horazamurai*, una trasposizione in chiave kyōgen di *Le allegre comari di Windsor*, inaugurando una serie di messe in scena di opere shakespeariane che impiegano tecniche e forme teatrali tradizionali giapponesi. 1994: Ōe Kenzaburō riceve il premio Nobel per la Letteratura. 1995: un gravissimo terremoto colpisce la città di Kōbe (più di 6.000 i morti). A marzo, la setta new age AUM Shinrikyō (o della "Suprema Verità") compie un attentato con il gas nervino nella metropolitana di Tōkyō. Nello stesso anno il primo ministro socialista Maruyama presenta le scuse del Giappone per l'invasione dell'Asia, in occasione del cinquantenario della fine della Seconda Guerra Mondiale. 1992: il Giappone entra in un periodo di rallentamento economico che dura ancora.

1998: Nagano, nel cuore delle Alpi Giapponesi, nel centro dell'isola di Honshū, ospita le Olimpiadi Invernali. 2002: per la prima volta congiuntamente, Giappone e Corea organizzano i Campionati del Mondo di Calcio. 2011: grande terremoto e tsunami nel Tōhoku (Tōhoku chihō taiheiyō-oki jishin). 2014: il Comitato Olimpico Internazionale assegna le Olimpiadi del 2020 a Tōkyō. 2016: Barack Obama è il primo presidente USA a visitare Hiroshima (27 maggio). 2016: Abe Shinzō è il primo premier giapponese a visitare in veste ufficiale Pearl Harbour (27 dicembre). 2016: l'8 agosto l'imperatore Akihito esprime in un messaggio ufficiale alla tv l'intenzione di abdicare. 2017: Il 19 maggio la Dieta approva una legge che permette all'imperatore di abdicare, dando inizio così al processo che culminerà con l'abdicazione ufficiale di Akihito il 30 aprile 2019 e la salita al trono del principe Naruhito il 1° maggio 2019.

2019: Periodo Reiwa (lett. “Splendida Armonia” o “Ordine e Armonia”)

2019: sale al trono l'imperatore Naruhito. Inizia l'era Reiwa. 2020: a causa della pandemia causata dal Covid-19 i Giochi Olimpici estivi di Tōkyō vengono posticipati di un anno. 2021: le Olimpiadi di Tōkyō 2020 si tengono dal 25 luglio all'8 agosto e le gare si svolgono per la maggior parte in assenza di pubblico; dal 24 agosto al 5 settembre Tōkyō ospita le Paraolimpiadi, anch'esse rinviate dall'anno precedente.

Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/giappone/cronologia/>



Rossella Marangoni

Introduzione al teatro giapponese



Il panorama teatrale giapponese si muove su un percorso caratterizzato da una duplice direttrice: il primato della rappresentazione sulla scrittura drammatica e la coesistenza di una grande tradizione classica in cui sono conservate forme antiche (il *nō*, il *kyōgen*, il *kabuki* e il *jōruri*) e di una ricerca tutta contemporanea di nuove forme della rappresentazione: dallo *shinpa* e dallo *shingeki* o “nuovo teatro” sviluppatesi fra la fine del XIX secolo e la prima metà del secolo successivo, alle avanguardie della seconda metà del XX secolo, sino agli esperimenti della scena contemporanea, la commistione dei generi, l’interesse per forme nuove della rappresentazione che devono molto alla televisione e alla cultura pop.

Il teatro giapponese è un teatro di performance, un teatro in cui il gesto, la forma codificata dalla tradizione (il *kata*), la corporeità dell’attore, il suo gioco sulla scena hanno la meglio sulla parola, sul testo. Questo è vero almeno sino alla fine del XIX secolo, quando le opere teatrali iniziarono ad essere apprezzate anche per il valore intrinseco del testo e scritte per la lettura e non solo per la rappresentazione. Tuttavia i costumi sfarzosi

del teatro classico, le scene rutilanti del teatro popolare, tutto concorre ad esaltare la figura dell'attore, la sua fisicità, il suo fascino.

L'origine del teatro in Giappone è ascrivibile al mito e va collegata al mondo del sacro. La prima rappresentazione è infatti quella che compie una dea, Uzume, la cui danza sfrenata incuriosisce la dea del Sole, Amaterasu, rinchiusasi per dispetto in una caverna e spinta dalla curiosità ad uscire per ammirare lo spettacolo. La pantomima lasciva della dea ottiene il ritorno della luce nel mondo e scatena il riso nel consesso dei *kami* celesti.

Il teatro è allora in primis una faccenda che riguarda gli dei. Ma questa danza mitica è ripresa e rivissuta nelle antiche danze cerimoniali che si compivano all'interno dei recinti dei santuari *shintō*. Diventa allora, la rappresentazione, luogo di incontro fra l'uomo e il divino. Nel corso dei secoli le danze acquisteranno via via un carattere profano e di puro intrattenimento, una faccenda di scimmie (*sarugaku*) che sberleffano e muovono al riso. Finchè comparirà una forma depurata, raffinata di rappresentazione, il *nō*, che accoglierà le istanze del pensiero buddhista e caricherà i gesti, i passi e la declamazione di significati profondi e di storie di spiriti inquieti, di fantasmi, di creature che vivono sospese fra il mondo degli uomini e l'aldilà. In un perenne dialogo fra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Mentre lo sberleffo del *kyōgen*, l'interludio comico che si incunea fra i drammi *nō* all'interno di una giornata di rappresentazioni, resuscita lo spirito irriverente delle antiche danze.

Saranno poi le forme classiche a venire, il teatro della marionette *jōruri* prima e il *kabuki* poi, a farsi carico delle esigenze di divertimento di un nuovo pubblico, quello del popolino delle città. Non più o non solo i racconti epici di guerrieri morti in preda all'ira, di spiriti vendicativi, di principesse possedute dal demone della gelosia, ma drammi domestici, storie d'amore contrastato, episodi della cronaca cittadina rielaborati per il palcoscenico ed esaltati da attori venerati come idoli. Il teatro è ormai divertimento profano.

I nuovi generi che compariranno sulle scene giapponesi a partire dal periodo Meiji (1868-1912) non si sostituiranno alle grandi forme classiche ormai codificate dalla tradizione. La compresenza di passato e futuro, in Giappone, caratterizza anche il panorama delle arti performative, come molti altri ambiti. La capacità di rinnovare i linguaggi passa anche dall'utilizzo costante del serbatoio della tradizione come di una linfa vivificante.

1.1 - Nō

Il termine *nō* 能 indica abilità, talento, capacità e definisce la più classica forma teatrale giapponese, interpretata solo da attori uomini.

Si tratta di un dramma lirico danzato e altamente stilizzato in cui il movimento ieratico degli attori, avvolti in costumi sfarzosi e monumentali che cancellano le linee del corpo e spiccano sulla scena spoglia ed essenziale, l'utilizzo di maschere cui il gioco delle luci permette l'espressione di ogni sentimento umano e la modulazione della voce e la tessitura musicale concorrono al perseguimento di una totale bellezza.

Il *nō* rappresenta l'ultimo sviluppo di generi performativi precedenti, soprattutto danze (*kagura*, *gagaku*, *bugaku*, *dengaku*, *kusemai*, *sarugaku*).



Se è possibile far risalire le sue origini al mito e alle danze sacre eseguite all'interno dei recinti dei santuari *shintō*, il *nō*, pur frutto dell'apporto di forme precedenti, venne in effetti creato da Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e dal figlio di questi, Zeami Motokiyo (1363-1443), nel XIV secolo, su sollecitazione dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) diventando l'arte scenica prediletta dall'aristocrazia guerriera.

Poeta, scrittore e sacerdote presso il santuario *shintō* Kasuga jinja a Kyōto, Kan'ami era stato adottato da una famiglia di attori di *sarugaku* della regione di Nara. Fondata la sua propria compagnia, chiamata in un primo momento Yūzaki, dal nome del villaggio in cui si era stabilita e poi Kanze, da una delle letture del nome del suo fondatore, Kan'ami si dedicò ad arricchire il *sarugaku*, genere di spettacolo popolare ricco di elementi buffoneschi, di apporti esterni come la danza *kusemai* (lett. “danza strana”), dando vita a un nuovo genere che avrebbe ben presto attirato l'interesse della corte shogunale. Fu così che venne chiamato ad esibirsi nel 1374 davanti allo *shōgun* Yoshimitsu, rappresentando il dramma *Okina* e riscuotendo un grande successo.

In quella stessa occasione la bellezza e la grazia del giovanissimo figlio Zeami conquistarono Yoshimitsu che garantì la propria protezione alla compagnia. Kan'ami si dedicò alla scrittura di numerosi testi che ci sono pervenuti per mezzo di Zeami e alla fusione di concetti estetici fondamentali per la rappresentazione come il *monomane* (imitazione o mimesi) e lo *yūgen* (“ciò che sta dietro all'apparenza delle cose”), che verranno in seguito esposti nei trattati del figlio Zeami.¹ Alla sua morte fu proprio Zeami a succedergli nella direzione della compagnia Kanze.

Oltre alla recitazione, Zeami proseguì nel lavoro di creazione di un repertorio per il *sarugaku no nō* (come fu denominato questo genere fino al periodo Edo, 1603-1868) componendo un centinaio circa di drammi (benché si possano attribuirgliene con certezza solo 21) e, soprattutto, dedicandosi all'opera di teorizzazione del genere attraverso la compilazione di trattati destinati alla trasmissione segreta degli insegnamenti all'interno della scuola. Tali trattati vennero resi di pubblico dominio solo nel 1909.²

Nel 1422 Zeami si fece religioso buddhista aderendo forse alla scuola zen Sōtō e lasciando la direzione della compagnia al figlio Kanze Motomasa (1394-1432). Alla morte di questi, dieci anni dopo, fu il nipote, On'ami (1398-1467), a prendere le redini della tradizione familiare. Zeami, però, si rifiutò di trasmettergli i suoi insegnamenti

¹ Il significato originario del termine *yūgen* rimanda al buddhismo e fa riferimento a un'idea di mistero, a una verità ultima che l'intelletto non può cogliere, a un messaggio nascosto sotto l'apparenza delle parole dei sutra. Nel corso dei secoli, all'interno della cultura giapponese, il termine *yūgen* si è andato caricando di significati sempre diversi ma, in generale, in ambito poetico e letterario arrivò a indicare l'idea che i sentimenti più profondi non possono essere espressi direttamente ma solo suggeriti per mezzo di un linguaggio allusivo. Infine andò a connotare una bellezza elegante e piena di nobiltà, venata di malinconia ben espressa negli spettacoli del *nō*.

² Alcuni manoscritti di Zeami, comprendenti 16 trattati alcuni dei quali incompleti, vennero fortunatamente acquistati dal collezionista Yasuda Zenosuke nel 1908 il quale li consegnò al filologo Yoshida Tōgo che ne curò la trascrizione. Nel 1909 i testi vennero pubblicati dalla Nōgakkai (“Associazione del *nō*”) con il titolo *Zeami jūrokuboshū* (Raccolta di sedici trattati di Zeami).

segreti, disapprovando lo stile vivace del nipote che si era conquistato il favore dello *shōgun* Yoshinori (1394-1441) e fu per questo esiliato dallo stesso *shōgun* sull'isola di Sado, nel 1434. Perdonato e riammesso alla capitale, conferì la trasmissione al genero Konpaku Zenchiku (1405-1468), appartenente alla scuola Konpaku che era annessa al tempio buddhista Kōfukuji di Nara.

Autore sensibile e raffinato teorico anch'egli, Zenchiku ha lasciato numerosi drammi in cui riprende lo stile elegante di Zeami, pur non rinunciando a manifestare nelle sue opere quel mondo spirituale buddhista ai cui insegnamenti si alimentava frequentando i più grandi maestri della sua epoca come, ad esempio, il monaco e poeta Ikkyū (1394-1481).

Alla fine del XV secolo il *nō* vedeva già una diffusa popolarità non solo nella capitale, ma anche nelle province dove era rappresentato in palcoscenici allestiti nei recinti di templi e santuari, mentre andava sviluppandosi anche una forma di *nō* dei dilettanti, fenomeno che, con alterne fortune e varie modalità, persiste ancora oggi, nel XXI secolo. Si registravano anche forme spurie, come il *nyōbō sarugaku*, eseguito da donne, o il *chigo sarugaku*, eseguito da ragazzi a testimonianza della progressiva popolarità di questa arte. Le compagnie ufficiali, però, erano in quel periodo quattro: Kanze-za, Konparu-za, Hōshō-za e Kongō-za.

Con l'epoca delle guerre civili e fino all'inizio del periodo Edo si assistette a una progressiva differenziazione nello stile delle varie scuole e a un lento ma inesorabile allontanamento dallo stile calmo e sottilmente allusivo di Zeami in favore di un approdo più realistico, più confacente al nuovo e più vasto pubblico costituito ormai non solo e non più dall'aristocrazia della corte imperiale o da quella guerriera, ma anche dai nuovi feudatari che erano riusciti a sovvertire gli antichi clan. L'ultimo grande autore del *nō*, interprete del nuovo stile dell'epoca, fu l'attore e drammaturgo Kanze Kojirō Nobumitsu (1453-1518) cui si devono alcuni testi importanti fra cui il celeberrimo *Funa Benkei*.

Durante il periodo Momoyama, e soprattutto per opera dei grandi guerrieri e unificatori del Giappone Oda Nobunaga (1534-1582) e Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), il *nō* godette della protezione del potere. In questo periodo di grande fioritura artistica si svilupparono una serie di arti decorative collegate a questo genere teatrale: costumi, maschere, attrezzi scenici vennero trasformati da grandi maestri artigiani in vere proprie opere d'arte di cui restano preziosi esemplari. Si costruirono inoltre grandi teatri e palcoscenici.

Nel successivo periodo Edo lo shogunato dei Tokugawa continuò a favorire le compagnie di *nō* e a proteggere e finanziare gli attori pur nell'ambito di una politica di controllo che mirava a limitare ogni forma di mobilità sociale e di disordine allo scopo di mantenere la propria egemonia impedendo qualsiasi ribellione. La rigida regolamentazione dei teatri e della vita degli attori rientrava in questa politica.

Quale segno del suo favore il primo *shōgun* della dinastia, Ieyasu (1542-1616), chiamò le quattro scuole principali ad esibirsi in occasione delle celebrazioni per il suo insediamento, nel 1603. Successivamente il secondo *shōgun*, Hidetada (1579-1632), sostenne la formazione di una nuova compagnia chiamata Kita. Ben presto il *nō* divenne esclusivo intrattenimento della nobiltà, mentre i gusti del popolino delle città, i *chōnin*, veniva soddisfatto da forme di intrattenimento più vivaci: il teatro delle marionette (*jōruri*, poi chiamato *bunraku*) e il *kabuki*. Si assistette ad una vera e propria cristallizzazione del *nō* e se ne andò formalizzando la tradizione, impedendo qualsiasi innovazione ma, al contempo, permettendo di fissare stili e caratteristiche che resteranno inalterati sino ad oggi. Il *nō* assunse la forma attuale, piena di solennità, nel corso dell'era Genroku (1688-1703).

Fu in quello stesso periodo Edo che venne formalizzato il sistema degli *za*, cioè delle scuole ufficiali di *nō*, e quello degli *iemoto* (lett. "origine del casato") cioè della trasmissione dell'insegnamento dal caposcuola agli allievi attraverso il sistema della successione nella trasmissione, un sistema che, pur risalendo al periodo Heian (794-1185) venne ufficializzato e applicato alle varie arti, comprese quelle teatrali, appunto a partire dal XVIII secolo.

Con il crollo del regime guerriero dei Tokugawa e la soppressione della classe guerriera, durante la successiva epoca Meiji (1868-1912), la moda passeggera del rifiuto delle tradizioni nazionali a favore di una sfrenata corsa alla modernizzazione in seguito alla riapertura dei porti fece sì che il *nō* venisse a poco a poco dimenticato. Fu grazie allo statista Iwakura Tomomi (1825-1883), che organizzò performance di *nō* nel 1876 davanti all'imperatore, e alla visita del generale Grant, eroe della guerra di Secessione, nel 1879, che aveva assistito a uno spettacolo di *nō* organizzato in suo onore proprio da Iwakura e che ne era rimasto entusiasta, se si registrò una ripresa di interesse nei confronti del *nō* verso la fine del XIX secolo.

La costituzione, nel 1882, di un organismo dedito all'organizzazione di spettacoli e al sostegno delle scuole, la Nōgakusha ("Società del Nō", poi denominata Nōgakudō e infine Nōgakkai), attirò finanziamenti e mecenati.

Sotto il militarismo, negli anni Trenta e Quaranta del XX secolo, il *nō* venne utilizzato in quanto patrimonio della tradizione nazionale e si favorì la messinscena di drammi incentrati su figure storiche di guerrieri per esaltare lo spirito patriottico.

Nell'immediato dopoguerra solo una ristretta cerchia di intellettuali era in grado di apprezzare ancora questo genere teatrale così raffinato, ma nei decenni successivi lo straordinario sviluppo economico del Giappone portò alla riscoperta del suo patrimonio culturale classico. Le compagnie di *nō* effettuarono tournée negli Stati Uniti e in Europa e questo portò a una riscoperta destinata a influenzare anche gli sviluppi successivi delle avanguardie teatrali fuori del Giappone.



Tsukioka Kōgyo (1869-1927), Il palcoscenico del Nō

2.1 - Kabuki

Nato nel periodo Edo (1603-1868), il *kabuki* è, di quel periodo di fioritura di una peculiare cultura urbana, uno degli elementi più rappresentativi: uno spazio di libertà e trasgressione al pari dei quartieri del piacere e, analogamente a quelli, un luogo di annullamento delle differenze sociali. Proprio per questo, il *kabuki* aveva già ai suoi inizi un pubblico variegato ed esigente, costituito in massima parte dai *chōnin* (cioè dal popolino delle città) ma poteva contare anche sulle visite frequenti di guerrieri (*en travesti*, camuffati con ampi copricapi per sfuggire alla proibizione di frequentare i teatri) e persino sulla protezione di qualche *daimyō*, ossia dei grandi feudatari.

Così il *kabuki* divenne luogo privilegiato di incontro di gusti e mentalità diverse, che stava alla bravura di autori, attori e produttori cercare di conciliare e soddisfare.

All'origine del *kabuki* si può individuare l'*odori*, la più antica forma di danza codificata: *kabuki odori* era la danza creata dalla danzatrice Okuni, sacerdotessa del grande santuario shintō di Izumo (Izumo Taisha), nel 1603, elaborando vivaci danze popolari accompagnate da canzoni tradizionali ed eseguite in costumi colorati e allegri durante i *matsuri* (le feste religiose): i *furyū odori* (danze alla moda). Pare che Okuni mischiasse abilmente nelle sue rappresentazioni elementi sacri ed elementi profani, arrivando ad evocare lo spettro del suo amante, Nagoya Sanza, un fuorilegge morto in una rissa, rivivendo sulla scena le eccentriche imprese della sua vita.

Il successo fu travolgente e spinse alcuni gruppi di prostitute a imitare la danza di Okuni per attirare i clienti. Alla danza unirono pantomime e scene comiche, spesso ricche di allusioni sessuali, utilizzando costumi provocanti e materiali scenici esotici, come le *kiseru* (ossia le pipe, appena introdotte dagli olandesi) e rarissime pellicce (provenienti dal continente). Questo tipo di spettacolo fu chiamato *onna kabuki* o *yujō kabuki* (*kabuki* delle prostitute).

Il successo fu tale sul pubblico delle città, che alcuni *daimyō* arrivarono ad invitare le cortigiane e le loro compagnie ad esibirsi nei loro castelli e nelle loro residenze in occasione di feste particolari. Tutto questo non sfuggì al *bakufu* (ossia al governo militare dello shōgun) che già dal 1608 iniziò ad emanare decreti contro questo tipo di spettacolo considerato “disturbo nazionale” della moralità.

Si giunse così, nel 1629, alla proibizione definitiva del *kabuki* delle donne. Ma poiché le donne avevano già introdotto nelle loro compagnie ragazzi fra gli 11 e i 15,

furono proprio questi a mantenere in vita questa nuova forma di spettacolo, ora chiamato *wakashu kabuki*, il *kabuki* dei ragazzi. I ragazzi introdussero nel *kabuki* forme di destrezza e acrobazie e iniziarono ad elaborare canovacci per costruire veri e propri spettacoli. Ma anche il *kabuki* dei ragazzi degenerò: il *bakufu* non vedeva di buon grado la protezione che molti *daimyō* concedevano alle compagnie e, approfittando di uno scandalo sessuale che aveva coinvolto un giovane attore e la moglie di un feudatario, proibì definitivamente il *wakashu kabuki* nel 1652.

La proibizione fu aggirata attraverso la rasatura dei capelli sulla fronte (*maegami*), l'atto che segna ufficialmente l'ingresso di un giovane nell'età adulta. Ma la proibizione delle scene e delle danze più sfacciatamente erotiche costrinse le nuove compagnie, ormai costituite solo da uomini adulti, a elaborare gli elementi drammatici dei loro spettacoli e a stabilire un sistema di specializzazione per i ruoli che vide la nascita della figura peculiare dell'*onnagata*, l'attore specializzato in ruoli femminili.

2.2 - L'attore nel kabuki



L'attore Arashi Sanjuro II. Stampa di Katsukawa Shunsho (1726-1792)

Il *kabuki* è teatro d'attore. Tutto lo spettacolo ruota attorno alla sua *performance*. Egli è il motore dello spettacolo: ogni espediente scenografico, ogni trucco utilizzato è creato per esaltare le sue capacità, il suo ruolo, il suo carisma.

Gli attori a Edo. Per tutta la storia del *kabuki* nel periodo Edo (1603-1868) la figura dell'attore si trovò in una scomoda quanto curiosa duplice posizione. Dal punto di vista ufficiale l'attore era posto dal *bakufu* Tokugawa (che considerava il *kabuki* un male da estirpare) sul gradino più infimo della scala sociale, al di sotto del mercante, leggermente sopra agli *hinin* (i fuoricasta).³ All'attore veniva applicata la legge di regolamentazione della mendicizia (gli attori del *kabuki*, infatti, piuttosto che *yakusha*, attore, venivano chiamati *kawarakojiki*, cioè mendicanti o *kawaramono* cioè, letteralmente, "persone del fiume"⁴ e ancora verso il 1840 nei documenti gli attori venivano contati con il suffisso numerale *hiki*, usato per i piccoli animali. Senza contare che, almeno agli inizi della storia del *kabuki*, gli attori non potevano vivere al di fuori del quartiere dei teatri e la loro vita era quindi regolata da un sistema di "ghettizzazione".

Ma, al di là della facciata ufficiale, gli attori attiravano l'ammirazione delle folle che li idolatravano e godevano della protezione di ricchi mercanti e perfino di *daimyō*. Idoli con una sterminata folla di ammiratori di ogni classe sociale, dal ricco mercante al piccolo commesso di negozio, dallo *hatamoto* (vassallo diretto dello *shōgun*) al *daimyō*, dalla prostituta alla *geisha*, i grandi attori del *kabuki* divennero *arbiter elegantiarum* per le donne che volevano stare al passo con la moda (alle *geisha* era raccomandato di assistere al *kaomise kyōgen*, lo spettacolo che dava inizio all'anno del *kabuki*, per mantenersi al corrente delle novità) e arrivarono a pubblicizzare con i loro nomi vari prodotti, dalla pasta dentifricia al *sake*, diffondendo così la loro fama fuori dei confini della città. Una fama, la loro, che stava già espandendosi anche grazie alle stampe cosiddette *ukiyoe* che li ritraevano, dette appunto *yakushae*, e che, essendo molto economiche, erano davvero alla portata di tutti o quasi: il costo di una stampa era di 20 *mon*, circa la metà del biglietto più economico per una rappresentazione del *kabuki*.

³ Per una dettagliata descrizione dei tormentati rapporti fra gli attori del *kabuki* e il governo shogunale si veda il saggio fondamentale di Donald SHIVELY, "Bakufu Versus Kabuki" in *Studies in the Institutional History of Early Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1968 (1° ed. 1955).

⁴ Sito d'origine del *kabuki*, infatti, era considerato il letto (*kawara*) del fiume Kamo, a Kyōto, tradizionale luogo di rappresentazione di umili intrattenitori e ritrovo dei mendicanti. Qui allestiva i suoi spettacoli la danzatrice Izumo no Okuni, creatrice mitica del *kabuki*.

Inoltre, gli attori trovavano sempre il modo di sfuggire alla mano lunga della legge Tokugawa, acquistando ville sontuose ma facendole intestare ad agenti prestanome e vivendo, almeno i grandi divi, la raffinata e dispendiosa vita dei *daimyō*. Una situazione per certi versi analoga a quella vissuta dagli attori in Francia ai tempi di Molière si potrebbe supporre, ma qui l'ammirazione incondizionata del pubblico e l'accanita repressione dei Tokugawa davano al mondo del *kabuki*, almeno secondo lo studioso Andrew Gerstle, un'aura di ribellione, di libertà dalle strutture della società confuciana con la sua rigida morale.⁵

2.2.1 - Trucco degli attori

Il *keshō* (ossia il trucco dell'attore nel *kabuki*), prevede che i volti di *onnagata* e ragazzi siano coperti solo di bianco, essendo il bianco il colore per eccellenza della bellezza femminile e della delicatezza della gioventù. Gli *onnagata* hanno volto bianco, mani e braccia imbiancate e indossano *tabi* bianchi ai piedi. Unica concessione al trucco, le labbra rosse, una pennellata di rosso agli angoli degli occhi e le sopracciglia disegnate più in alto del naturale (*tsukuri mayu*). Si tratta del trucco usato anche dalle *geisha* e dalle *oiran* (le grandi cortigiane del periodo Edo): come base *bintsuke abura*, cera che si spalma su viso e collo, indi *oshiroi*, polvere bianca mescolata ad acqua e *kyōbeni*, rosso di Kyōto ricavato dal *benibana*, il fiore di cartamo.



⁵ Cfr. C. A. GERSTLE, "Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons" in A.C. Gerstle (a cura di) *18th Century Japan. Culture and Society*, Richmond, Curzon Press, 2000, p. 38 e 39.

Come osserva Roland Barthes: “Il volto teatrale non è dipinto (imbellettato): è scritto.

Questo volto teatrale (mascherato nel Nō, disegnato nel Kabuki, artificiale nel Bunraku) è composto di due sostanze: il bianco della pagina e il nero dell’iscrizione (riservato agli occhi). Il bianco del viso sembra avere la funzione, non tanto di snaturare la carnagione, o di farne una caricatura (com’è il caso dei nostri clown), ma soltanto quella di cancellare la traccia anteriore dei lineamenti, di ridurre la faccia alla distesa vuota d’una stoffa opaca, che nessuna sostanza naturale (farina, biacca, gesso o seta) riesce metaforicamente ad animare di un neo, d’un fremito di dolcezza o d’un riflesso.

La faccia è soltanto la cosa da scrivere: ma questo futuro è già scritto, esso stesso, dalla mano che ha cosperso di bianco le sopracciglia, la sporgenza del naso, la superficie delle guance e che ha impresso alla pagina di carne il limite nero d’una capigliatura compatta come pietra. Il biancore del viso (...) sta a significare ad un tempo due movimenti contraddittori: l’immobilità (che noi “moralmente” chiamiamo “impassibilità”) e la fragilità (che noi, nello stesso modo, ma senza maggior successo, chiameremmo “emotività”). Non sopra questa superficie, ma impressa, incisa in essa, ecco la fenditura perfettamente allungata degli occhi e della bocca. (...) gli occhi s’affacciano direttamente sul viso, quasi fossero il fondo nero e vuoto della scrittura, “la notte del calamaio”. E ancora: il viso è teso come una coltre verso il nero pozzo (ma non “scuro”) degli occhi. Ridotto ai significati elementari della scrittura (il vuoto della pagina e la cavità dei suoi incisi) il volto congeda ogni significato, vale a dire ogni espressività: questa scrittura non scrive nulla (o meglio, scrive “nulla”); non soltanto non si “presta” (termine innocentemente contabile) ad alcuna emozione, ad alcun senso (neppure quello dell’impassibilità, dell’inespressività) ma addirittura essa non imita alcun carattere: il travestito (poiché i ruoli femminili sono interpretati da uomini) non è un ragazzo mascherato da donna con grande ricorso a sfumature, a tocchi veristi, a costose simulazioni. È un puro significante (...). Un puro significante semplicemente “assentato” (sottratto). L’attore, col suo viso, non recita la donna, né la imita, ma soltanto la significa.”⁶

Risulta evidente che per Barthes il biancore del volto è funzionale al lavoro dell’*onnagata*: egli, in quanto *significante* della donna, non può prescindere da questa

⁶ Roland BARTHES, *L’impero dei segni*, trad. it. di Marco Vallora, Torino, 1984, Einaudi, p. 105-108 (ed. or. *L’empire des signes*, Gènevè, Editions d’Art Albert Skira, 1970).

riduzione del proprio volto a pagina bianca. Se così non facesse, se si imbellettasse utilizzando tutte le tecniche femminili del trucco, finirebbe con lo scimmiettare la donna, rendendone la caricatura.

Sul volto dei personaggi maschili, invece, si stendono, quasi sempre su base bianca, le linee che ne fisseranno l'espressione sotto la luce dei riflettori, rendendo evidenti i sentimenti che li animano: il blu per la calma, il rosso per la collera, il coraggio, l'ostinazione, il grigio per la tristezza, il viola e il nero per la paura o la malvagità, il porpora per la superbia, il marrone per l'egoismo, il verde per la tranquillità e per caratterizzare fantasmi e demoni.⁷

Occorre a questo punto osservare lo stretto rapporto esistente fra trucco e luce artificiale: oltre a ricordare che in origine gli spettacoli avvenivano di giorno, quindi alla luce naturale (e l'illuminazione per mezzo di candele era riservata alle rappresentazioni che si concludevano dopo il crepuscolo), occorre tener presente che esisteva una particolare forma di illuminazione del volto dell'attore chiamata *sashidashi* e che creava uno speciale effetto, come di un riflettore che "sparasse" sul viso dell'attore. Questo effetto veniva ottenuto per mezzo di una candela schermata sistemata su di un lungo supporto retto da un *kōken* (servo di scena) davanti all'attore. In questo modo veniva esaltata in alcuni momenti particolari della *performance* l'espressione del viso, opportunamente truccato, dell'attore, sottolineandone i sentimenti. Tale effetto è ora ottenuto per mezzo dei moderni riflettori.



Trucco per "Shibaraku"



Trucco per "Yoshitsune senbonzakura"

⁷ Giovanni AZZARONI, *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, Clueb, 1988, p. 262.

Il tipo di trucco più spettacolare è sicuramente il *kumadori* (*kuma*, linea e *dori* da *toru*, disegnare) di cui esistono centoquindici varianti (solo una dozzina ancora utilizzate), che esalta la muscolatura facciale con linee esagerate, forti, che si sviluppano soprattutto attorno al naso e agli occhi. Il *kumadori* è il trucco dello stile *aragoto* e venne creato da Ichikawa Danjūrō I (1660-1704) nel 1673, al Nakamura di Edo.

I colori maggiormente utilizzati per il *kumadori* sono il rosso, il blu e il nero. La base è sempre bianca e su quella le linee colorate vengono tracciate e poi sfumate con olio di camelia, *kōyu*, per una resa ottimale apprezzabile anche dal pubblico più lontano. Ogni tratto è codificato dalla tradizione ma ciascun attore apporta un contributo personale, quello della sua fisionomia individuale, dei suoi muscoli facciali, che vengono sottolineati dai tratti di pennello. Il volto dell'attore si trasforma così in una maschera che oltre al mistero possiede in più la mobilità: si fissa così sul suo viso la passione, il sentimento primario che lo muove, che lo spinge all'azione. Questo e non altro viene rivelato dal trucco *kumadori*. Tutto è già stato formalizzato in passato, perciò anche questo segno viene interpretato correttamente dal pubblico di intenditori ed appassionati che ne riconosce lo stile, ne ricorda il nome.

È proprio riguardo al *kumadori* che il celebre designer Tanaka Ikkō sottolinea l'importanza dell'associazione del rosso con il bianco nella cultura estetica giapponese.⁸ Se infatti sin dall'antichità il bianco è il colore della purezza e dell'innocenza (si pensi ai *gohei*, gli ornamenti sacri di carta bianca delimitanti le aree sacre nello Shintō), il suo collegamento al rosso lo trasporta istantaneamente nell'ambito del mondano e dell'umano. Perciò in questo caso il bianco va collegato allo *yang* e il rosso va collegato allo *yin*. Questa combinazione alluderebbe allora al desiderio dell'uomo di creare un legame fra la propria vita e il mondo degli dei. Come sostiene Tanaka, un culto virtuale di rosso e bianco si è stabilito saldamente in Giappone sin dai tempi più antichi, ma il concetto cromatico dell'unione di questi due colori ha assunto la sua forma classica proprio con la creazione del peculiare trucco per lo stile di recitazione *aragoto* concepito da Ichikawa Danjūrō I.

⁸ Si veda TANAKA Ikkō, KOIKE Kazuko (eds), *Japan Color*, San Francisco, Chronicle Books, 1982.

2.2.2 - Costumi

I costumi costituiscono uno degli elementi di maggior rilievo nella costruzione dell'estetica del *kabuki*. Insieme al trucco e alle parrucche, essi contribuiscono ad esaltare la presenza dell'attore in scena, il suo *nikutai miryoku*, ovvero il fascino della sua fisicità, sia essa dirompente nella rappresentazione di un eroe in stile *aragoto*, sia essa aggraziata nella rappresentazione che di una fanciulla dà un *onnagata*.



Il soprakimono o uchikake di Sarashinahime decorato con il motivo di aceri (momiji ryūsui) per "Momijigari".

Caratteristico dei costumi per il *kabuki* è lo splendore, lo sfarzo estremo, l'incredibile decorativismo che si estrinseca in colori audaci e brillanti, in disegni fantasiosi, in proporzioni spesso sovradimensionate. Si tratta però, anche nel caso dei costumi, di un'estetica che è funzionale al lavoro dell'attore ed adattata al suo stile di recitazione e ai ruoli che interpreta: la scelta dei colori, dei tessuti, dei motivi decorativi, delle dimensioni, sarà dettata allora dal personaggio, dal suo ruolo sociale, dall'età (ad

esempio per ruoli di anziani si utilizzeranno colori scuri e una maggiore sobrietà), dai movimenti che gli vengono richiesti e persino dalle passioni che lo animano.

Come ogni *kata*, anche i costumi sono sottomessi alla regola della cristallizzazione nella tradizione: nel corso della storia del *kabuki*, infatti, le famiglie di attori hanno “fissato” tipi di costumi a determinati personaggi, cui sono rimasti legati allo stesso modo che per i motivi decorativi. Ma la storia dei costumi del *kabuki* è percorsa da un’infinita serie di ordinanze e provvedimenti che, come le leggi suntuarie, miravano a “moderarne” lo sfarzo, impedendo l’uso di tessuti di pregio, decorazioni preziose e così via. La storia dei costumi del *kabuki* è la storia della continua elusione delle leggi restrittive dei Tokugawa, una storia di censure e di espedienti per annullarne gli effetti. Le riforme dell’era Kyōhō (1716-1735) e quelle dell’era Kansei (1789-1801), con il loro richiamo all’austerità, segnarono due periodi particolarmente rigidi nei confronti del mondo del *kabuki*, ma in realtà fin dalle sue origini vennero poste in atto delle misure volte a limitare sia la vita sfarzosa degli attori che il lusso dei costumi indossati sulla scena. Del resto l’espressione “essere *kabuki*”, derivata dal verbo *kabuku* e applicata al di fuori del contesto teatrale, aveva in origine il significato “essere stravaganti, eccessivi, porsi al di fuori delle regole” sia per quanto riguarda il comportamento che per l’abbigliamento, ed aveva una connotazione di stigmatizzazione sociale che, a maggior ragione, colpiva gli attori più di chiunque altro.

Se, comunque, in origine, i costumi per il teatro *kabuki* erano quelli della vita quotidiana del periodo Edo, a poco a poco gli attori si fecero carico del loro abbellimento ed arricchimento, arrivando a dilapidare fortune per accrescerne la bellezza e l’effetto scenico. Si adoperarono i tessuti più pregiati, i colori più rari e difficili da ottenere, utilizzando la perizia degli artigiani migliori. Questi, all’occasione, erano anche in grado di aggirare i provvedimenti di limitazione del lusso dei costumi o di proibizione dell’utilizzo di alcune stoffe pregiate per il loro confezionamento, ponendo in essere un’arte della contraffazione che giocava sull’ignoranza nel campo dei materiali degli ufficiali governativi incaricati di ispezionare gli abiti, prima e durante lo spettacolo (*ishō kenbun*, ispezione censoria dei costumi). Ad esempio, venivano così spesso utilizzati tessuti pregiati di importazione al posto di più riconoscibili – e proibite – stoffe giapponesi o tipi di ricamo altrettanto costosi da realizzare e di grande effetto andavano a sostituire broccati o tessuti operati non ammessi. E nonostante alcuni colpi messi a segno dalla censura (ad esempio, nel 1791, il sequestro di tutti i costumi – giudicati troppo lussuosi – per la messiscena di *Sukeroku* al Nakamura di Edo), il più delle volte lo sguardo miope

dei censori fu eluso e le leggi restrittive vennero disattese a tutto vantaggio delle rappresentazioni e del successo delle messiscene.⁹

Due sono le grandi categorie di costumi che si trovano nel *kabuki* e corrispondono ai due generi principali di drammi del repertorio: *jidaimono* e *sewamono*. Se per i *sewamono* si utilizzano i costumi indossati dalla gente comune durante il periodo Edo (opportunamente adattati per il palcoscenico), per i *jidaimono* il discorso si fa più articolato. Fermo restando che nessun tipo di preoccupazione di coerenza storica può essere individuato nell'estetica dei *jidaimono*, e quindi non si riproducono i costumi dell'epoca in cui si svolge l'azione del dramma, la scelta si ferma sulla possibilità di rendere riconoscibile al meglio dal pubblico il grado gerarchico ricoperto da questo o quel personaggio feudale e di rendere più decorative le armature dei guerrieri e i costumi dei dignitari, con una preoccupazione che attiene all'aspetto esteriore più che alla verità storica, ma nella quale si può leggere, più in profondità, il desiderio di evidenziare la divisione sociale di tipo confuciano che, come più volte ricordato, stava alla base del sistema di potere dei Tokugawa.

Si possono individuare in due tipi di abito i modelli base per i costumi *kabuki* sia maschili che femminili, i quali ricorrono, con le opportune modifiche, sia nei *sewamono* che nei *jidaimono*: si tratta del *kimono* e dello *hakama*. Il *kimono* (letteralmente, “cosa che si indossa”), indossato con la parte sinistra sovrapposta alla destra e chiuso da un *obi*, ha le maniche più lunghe e fluenti se è indossato da donne nubili (*furisode*), le maniche più corte ma con una sorta di tasca per le donne sposate (*tomesode*) e le maniche più strette per gli uomini. Il *kimono* teatrale è più lungo di tredici centimetri del *kimono* indossato abitualmente e, differenziato per fogge e colori, fornisce molte informazioni sul personaggio che lo indossa: età e classe sociale, ad esempio.

Lo *hakama* è una gonna-pantalone a grandi pieghe rigide che può essere lunga fino alle caviglie e far parte di un abito da cerimonia detto *hankamishimo*, o essere molto lunga e far parte del cosiddetto *nagamishimo*, vale a dire di un abito formale indossato in occasione di cerimonie a palazzo, i cui lunghi pantaloni impedivano a chi li indossava

⁹ A partire dal 1852 l'onere dei costumi non fu più a carico degli attori, bensì degli impresari e nel 1860 furono fatte decadere le leggi restrittive sui costumi del *kabuki*, e fu concessa finalmente massima libertà agli attori.

qualsiasi movimento brusco delle gambe e quindi qualsiasi attacco repentino contro chicchessia all'interno della residenza di un *daimyō* o dello *shōgun*.



Nagamishimo decorato con motivo di piovra per il personaggio di Soga Jūro in "Kotobuki Soga no Taimen".

2.2.3 - Parrucche

Uno degli elementi più caratteristici del guardaroba del *kabuki* è rappresentato dalle parrucche (*katsura*), senza ombra di dubbio una delle peculiarità più interessanti del teatro giapponese. La regola prevede, infatti, che nessun attore reciti a capo scoperto.

Le parrucche per il *kabuki* vengono menzionate per la prima volta nell'opera *Miyako fūzoku kagami* (Specchio degli usi e dei costumi della capitale), risalente al 1660.

Costituite da un'armatura in lamina di rame (*daigane*) adattata ad ogni singolo attore, cui vengono attaccati, in genere, capelli veri, le parrucche del *kabuki*, alcune delle quali estremamente elaborate, rappresentano uno degli elementi esteticamente più interessanti della rappresentazione. Proprio come avviene per i costumi, esse tendono a riprodurre le acconciature maschili e femminili del periodo Edo. L'armonizzazione fra parrucca e costume è importantissima: entrambi, poi, si adatteranno all'età, allo status, al ruolo del personaggio, essendo, sia l'uno che l'altro, elementi che contribuiscono al

riconoscimento del personaggio da parte del pubblico, rispondendo a convenzioni stabilite dalla prassi e a *kata* introdotti da generazioni di attori.



La parrucca di Ōboshi Yuranosuke in "Kanadehon Chūshingura".



La parrucca della oiran Yūgiri nel dramma "Kuruwa Bunshō".

Due categorie di maestri artigiani lavorano alle parrucche teatrali: i *katsuraya* e i *tokoyama*. I primi si occupano di modellare il *daigane* e di adattarlo alla testa dell'attore cui è destinato e che ne conserverà uno per ogni ruolo interpretato. Sul *daigane*, infatti, una volta adattato alla testa che lo deve calzare, viene inciso il nome dell'attore che lo indosserà. Conclusa la preparazione dell'armatura il *katsuraya* procede all'applicazione dei capelli (che possono essere umani o, nel caso di parrucche meno costose, anche peli di yak, peli di coda di cavallo e, più raramente, fili di seta). In ogni caso i capelli vengono cuciti a mano sullo *habutae*, un pezzo di seta che viene poi attaccato alla base della parrucca.

Successivamente saranno i *tokoyama* (ossia parrucchieri specializzati in acconciature femminili o in acconciature maschili) ad avere la responsabilità di preparare le parrucche all'uso, di decorarle e di conservarle una volta terminate le rappresentazioni.

I *tokoyama* adatteranno la parrucca al personaggio e alla personalità dell'attore per far sì che questi aderisca in maniera più naturale al ruolo che deve interpretare.

Si tratta di un compito di grande responsabilità perché le parrucche giocano un ruolo estremamente importante nella realizzazione dell'estetica dello spettacolo *kabuki*.

Per questa ragione la professione di *tokoyama* viene tramandata di padre in figlio (una trasmissione da cui sono escluse le figlie femmine) con un sistema di capiscuola, o sistema *iemoto*, analogo a quello delle altre arti tradizionali giapponesi. E poiché il numero delle parrucche in uso, seppur ridotto rispetto al periodo Edo, resta comunque cospicuo (circa quattrocento modelli solo per le parrucche maschili), l'addestramento di un *tokoyama* si protrae per circa dieci anni. Quasi quanto quello di un attore.

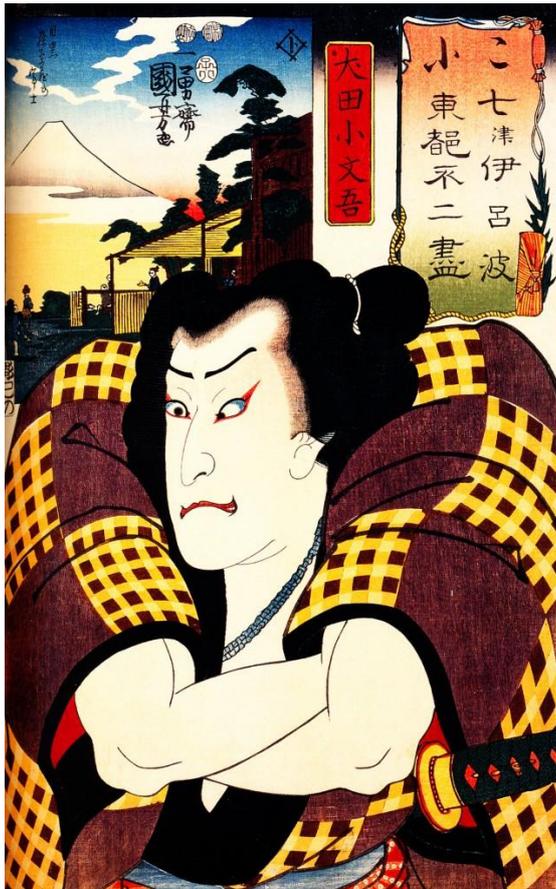
2.2.4 - Pose

È stato affermato che l'importanza data alla persona dell'attore nel *kabuki* deriva dal desiderio di mostrarne il *nikutai miryoku* (l'attrattiva fisica). Ma se in effetti una consistente componente di narcisismo nella *performance* appare inevitabile, la realtà è che il *kabuki* – per la sua natura stessa di teatro totale, di teatro di uomini, di teatro che vuole realizzare la bellezza sul palcoscenico – porta alle estreme conseguenze una ricerca di perfezione nel movimento. Perciò il controllo dell'attore sul proprio corpo deve essere totale: questo avviene per mezzo del controllo sul respiro (*iki*) e del controllo sul tempo attraverso le pause (*ma*). Il concetto di *ma* è fondamentale nell'estetica teatrale giapponese e si può approssimativamente definire come un vuoto spazio-temporale in cui viene generato il movimento e in cui il movimento stesso va a morire. È quindi estremamente importante perché è all'origine del *mie*, il *kata* di recitazione più caratteristico del *kabuki*.

Il *mie* è una posa che, alla fine di una sequenza di *kata*, congela per qualche istante il movimento dell'attore in una fissità che è “comunicazione della massima emotività fisica ed intellettuale dell'attore al pubblico, l'attimo supremo in cui gli si consegna completamente.”¹⁰ Raggiunto in un momento culminante della rappresentazione, il *mie* non è affatto un momento di staticità, per effettuarlo l'attore si carica di energia e compie

¹⁰ G. AZZARONI, *Dentro il mondo del kabuki*, cit., p. 123.

un'inspirazione che gli permetterà di trattenere il respiro per tutta la durata della posa, poi cerca la posizione migliore per braccia e gambe (questo dipende dal ruolo), esegue tre movimenti circolari (o, in alcune occasioni, verticali) della testa e la arresta bloccando l'intero dinamismo del corpo. La durata del *mie* varia a seconda della bravura dell'attore e le posizioni sono codificate a seconda dei ruoli: quella classica dell'*aragoto* del periodo Edo, ad esempio, è osservabile su molte stampe *ukiyo-e* e prevede un braccio alzato in verticale sopra la testa e una gamba spinta in avanti.



L'attore Arashi Kichisaburo (1821-1864) nel ruolo di Inuta Kobungo Yasuyori. Stampa di Utagawa Kuniyoshi (1797-1861).

Nei *mie* più energici l'attore incrocia gli occhi uno sull'altro in segno di fiera: è il *nirami mie*. Il *mie* sottolinea con un grande effetto drammatico un momento importante e comunica al pubblico con forza la pienezza della presenza fisica del personaggio e lo fa nel modo più eloquente ed efficace possibile: con una staticità solo apparente. I *mie* generalmente non vengono eseguiti in silenzio ma vengono accompagnati dal battito degli *tsuke* (assicelle rettangolari ricavate tradizionalmente dalla

radice dell'albero di *kashi*, la quercia) su una tavola di legno posta alla sinistra del palcoscenico (per il pubblico che assiste). Gli *tsuke* aggiungono enfasi alla stilizzazione della *performance* e accompagnano l'attore in questo momento *clou*. Essendo necessaria una sintonia massima fra il battito dello strumento e l'azione dell'attore, gli *tsuke* vengono battuti da assistenti (*tsukeuchi*) che conoscono bene sia il testo che i tempi dell'attore e per questo motivo in passato i grandi attori avevano uno *tsukeuchi* personale. Il caratteristico battito degli *tsuke*, che scandisce il ritmo delle azioni, accompagna anche altri momenti importanti dello spettacolo, come i combattimenti e le entrate e le uscite veloci sullo *hanamichi*.

2.2.5 - Ruoli

I ruoli nel *kabuki* sono molteplici e, allo stesso modo che nella Commedia dell'Arte, procedono da una tipizzazione che incasella i vari personaggi in categorie di individui (buono, malvagio, comico per i ruoli maschili, donna giovane, di mezza età o anziana per i ruoli femminili).

Ma la grande suddivisione principale è data da:

ruoli maschili (*tachiyaku*)

ruoli femminili (*onnagata*).

Il *kabuki* è un teatro di uomini e, dopo che il *bakufu* proibì definitivamente alle donne di calcare le scene (1629), tutti i ruoli femminili furono interpretati da *onnagata*, attori specializzati che tendevano, almeno nel passato, a vivere la condizione femminile anche nella quotidianità per perfezionare al massimo la propria arte.

La codificazione dei ruoli non impedì agli attori di specializzarsi in ruoli diversi e quindi di poter interpretare una molteplicità di personaggi anche all'interno dello stesso dramma. Si hanno anche casi di *onnagata* in grado di interpretare ruoli maschili e ovviamente casi di attori *tachiyaku* in grado di recitare occasionalmente parti femminili.

Se nel *kabuki* l'attore è al centro dell'azione scenica (e se lo è oggi, a maggior ragione lo era durante il periodo Edo, quando i palcoscenici erano di dimensioni ridotte rispetto a quelli dei teatri contemporanei e quindi la presenza dell'attore veniva maggiormente esaltata) è verosimile che tenda spesso a esagerare con atteggiamenti istrionici che fanno emergere il suo narcisismo. Ma può accadere che scelte di cartellone

particolari siano date dalla coscienza delle proprie capacità, oltre che dal desiderio di stupire i propri ammiratori.

Così, nel corso del tempo si è andata affermando la scelta degli attori di interpretare più ruoli in una stessa rappresentazione, utilizzando al massimo la propria abilità ma anche sviluppando sempre più una tecnica straordinaria di veloci cambi di costume e di trucco, lo *hayagawari*.

2.2.6 - Stili di recitazione

Nella storia del *kabuki* sono due le aree che ebbero un ruolo fondamentale nel suo sviluppo: Kamigata (area di Kyōto-Ōsaka) e Edo (l'attuale Tōkyō). Ed entrambe svilupparono uno stile interpretativo proprio con una differenziazione che emerse appieno durante il periodo Genroku (1688-1703), un'epoca che vide l'emergere di forti personalità che stabilirono i principali ruoli e *kata* 型 destinati a diventare dei classici del *kabuki*.¹¹

Il *kata* è una forma codificata, un modello tramandato verticalmente da una generazione all'altra, presente in numero variabile in ogni espressione artistica giapponese che sia trasmessa attraverso una scuola. I *kata* stanno alla base della tecnica dell'attore e quindi si può affermare che costituiscono “la base” del *kabuki*.

In generale, gli studiosi giapponesi concordano nell'individuare tre livelli di *kata*: il primo è costituito dagli stili di recitazione (*danmari*, *wagoto*, *aragoto*, *maruhon* e *shosagoto*), il secondo dalle tecniche interpretative riguardanti il movimento e la voce e il terzo dalle variazioni personali (vale a dire dagli apporti che nel corso del tempo gli attori hanno introdotto nel modo di interpretare i vari ruoli e che sono entrati nella tradizione).

Lo stile *danmari*, creato all'inizio del periodo Genroku, è costituito da una pantomima che serviva un tempo come pezzo di presentazione di una compagnia al gran completo e pertanto veniva spesso rappresentato durante i *kaomise*. La scena era quasi sempre notturna, l'accompagnamento musicale languido e i personaggi avanzavano a tentoni sul palcoscenico alla ricerca di un oggetto. La luce della luna o l'alba coglievano gli interpreti bloccati in un *tableau vivant* chiamato *hippari mie*. Per apprezzare appieno

¹¹ B. ORTOLANI, *Il teatro giapponese*, Roma, Bulzoni, p. 207.

il potere di suggestione richiesto agli attori nel *danmari*, occorre sottolineare il fatto che le rappresentazioni, come è stato già ricordato, avvenivano di giorno e che prassi voleva che non si spegnessero le luci in sala, come invece avviene nel caso del teatro occidentale: l'artificiosità dell'ambientazione notturna risulta così ancor più evidente e suggestiva.

Il *wagoto* è lo stile caratteristico dell'area Kamigata che tende a far emergere la dolcezza, il fascino, la raffinatezza e la seduzione di un personaggio maschile. È stato sviluppato dall'attore Sakata Tōjūrō I (1647-1709) durante il periodo Genroku e viene opposto allo stile *aragoto* nato a Edo. In origine questo stile veniva utilizzato per ritrarre i costumi e le passioni dei quartieri del piacere e, quindi, diede vita a un genere di dramma chiamato *keiseikai kyōgen* da *keisei* (cortigiana), che rappresentava la vita di un personaggio amante di una cortigiana del quartiere dei piaceri.

L'*aragoto* è uno stile di recitazione virile, guerriero ed esagerato, in grado di trasformare per mezzo di una recitazione sopra le righe, un tono di voce amplificato naturalmente per mezzo di una tecnica complessa, costumi sontuosi e sovradimensionati, un trucco particolare (*kumadori*), enormi parrucche o gigantesche spade, un personaggio in un supereroe. Questo stile antinaturalistico, creato dal celebre attore Ichikawa Danjūrō I (1660-1704) nel 1697, è strettamente connesso al *kabuki* di Edo e incarna appieno lo spirito dei suoi abitanti, gli Edokko. "Muscoloso", esagerato, magniloquente, l'*aragoto* contiene una sfida: Danjūrō spiegava infatti che lo stile "rozzo" si fondava sulla sfida alla classe governante dei *samurai* e poteva essere recitato solo da attori che non temevano neppure un *daimyō*.

Il *maruhon* è uno stile connesso al teatro delle marionette (*jōruri*) e si è sviluppato agli inizi del XVIII secolo, quando i drammi *jōruri* iniziarono ad essere adattati per il *kabuki*. Si trattava quindi di "tradurre" un testo scritto e la relativa notazione musicale da una forma teatrale all'altra, di adattare un testo concepito per i burattini all'espressione fisica degli attori.

E poiché il *jōruri* prevede un'interazione totale fra i rigidi, stilizzati movimenti delle marionette, il ritmo della narrazione del cantore e l'accompagnamento musicale degli *shamisen*, interazione che impedisce qualsiasi scarto dalla gestualità rigidamente determinata, nacque nel *kabuki* un nuovo genere di recitazione derivato da queste esigenze. A differenza dei drammi creati appositamente per il *kabuki*, nel *maruhon* è importante la presenza di un commento narrativo cantato da un narratore denominato *tayū*. Questo commento dilata inevitabilmente i tempi dell'azione degli attori, scandisce lo spettacolo, rendendolo più lento, più solenne. Per il *maruhon* gli attori crearono una nuova

gestualità nata dall'osservazione dei movimenti dei burattini e dal tentativo di riprodurli: *furi*, è un modo di enfatizzare i gesti della vita quotidiana, una sorta di pantomima sempre accompagnata dalla sua descrizione da parte del cantore, mentre il *ningyōmi* (corpo della marionetta), usato dagli *onnagata*, è un modo di riprodurre con il corpo umano i movimenti della marionetta, una tecnica assai apprezzata dal pubblico.

Lo *shosagoto* è termine generale che comprende tutti gli stili della danza *kabuki* e anche drammi danzati con trama o senza trama. A volte ha un accompagnamento lirico ed allora l'interprete tenderà a mimare le azioni evocate dal canto (*ageburi*). L'*odori* è caratterizzata da movimenti vivaci e da salti atletici. A volte è abbellito dagli scivolamenti dei piedi tipici del *nō* e detti *suriashi*.

Tutti i *kata* di primo livello, cioè gli stili di recitazione sopra citati, possono essere presenti in una stessa rappresentazione per quella "estetica della varietà, del cambiamento" che è fattore fondamentale nelle arti giapponesi e quindi anche nella *performance* teatrale.

2.2.7 - Tecniche di cambio veloce dei costumi

L'importanza dei costumi nella costruzione della bellezza di uno spettacolo è fondamentale, il *kabuki* ha perciò creato alcune tecniche di cambio veloce, in scena e fuori scena, che permettono sia l'interpretazione di più ruoli ad un unico attore – com'è tradizione del virtuosismo dei grandi nomi del *kabuki* – sia il moltiplicarsi di costumi per uno stesso personaggio, sempre più sfarzosi, sempre più elaborati, per la gioia e la sorpresa del pubblico, soddisfacendo quel gusto per la novità che gli spettatori del *kabuki* hanno sempre dimostrato di possedere. Questa tecnica, diventata sul palcoscenico del *kabuki* un'arte vera e propria, prende diversi nomi a seconda che i cambi di costume avvengano in scena o dietro le quinte.

Lo *hayagawari* (letteralmente: "cambio veloce") è una *tecnica* di cambio fuori scena che permette all'attore di mutare rapidamente di personaggio e quindi di calarsi in più ruoli nel corso dello stesso spettacolo, una dimostrazione di talento attoriale, questa, da sempre molto ammirata dal pubblico del *kabuki*.

Due ulteriori tecniche spettacolari di cambio veloce si sviluppano in scena, sotto lo sguardo stupito e ammirato degli spettatori: si chiamano *hikinuki* e *bukkaeri*. Lo *hikinuki* consiste nel togliere, tirando una serie di fili, un *kimono* solo imbastito allo scopo

di rivelarne un altro sottostante. Questa è una tecnica utilizzata soprattutto per movimentare l'estetica di una messiscena, proponendo allo sguardo meravigliato del pubblico sempre nuovi costumi ricchi e sfarzosi. Il *bukkaeri* è invece una tecnica che prevede un parziale cambio di costume: la parte interna superiore del costume è tirata giù a coprire la parte inferiore esterna e, rovesciandosi, scopre un interno con un nuovo motivo decorativo che, intonandosi alla metà superiore del *kimono* rivelata dal cambio, dà l'illusione di in vero cambio totale di costume. Questa tecnica viene spesso utilizzata non solo per l'effetto decorativo, ma soprattutto per rivelare la vera identità di un personaggio che fino a quel momento veniva ignorata da tutti, con una scena di agnizione, quindi, o per indicare una profonda trasformazione psicologica o di *status*.



Un kōken al lavoro in un angolo del palcoscenico.

I cambi veloci di costume in scena, come quelli fuori scena del resto, non potrebbero venire realizzati senza la presenza dei *kōken*, i servi di scena, spesso aspiranti

attori ancora in fase di apprendistato, che aiutano l'attore apparendo in scena completamente vestiti di nero, il volto completamente nascosto da un velo e quindi, per convenzione, non vengono visti dal pubblico.¹² A loro spettano molti compiti: aiutare l'attore nei cambi, porgergli oggetti, illuminarne il volto con candele, a volte addirittura portargli del té in scena per confortarlo dopo un brano particolarmente faticoso. La presenza del *kōken*, questo elemento estraneo alla rappresentazione e alla storia che viene raccontata sul palcoscenico, evidenzia per contrasto, meglio di qualsiasi altro elemento, la peculiarità della presenza dell'attore nel *kabuki*: il suo essere sempre al contempo personaggio e uomo, figura irreal e persona con una fisicità che si impone sulla scena, quel suo *nikutai miriyoku*, che è elemento imprescindibile della *performance kabuki* e, ancora, il suo essere divo prima di tutto e sopra a tutto.

2.3.1 - Scenotecnica

Nel *kabuki* è evidente la preminenza dell'immagine sulla parola. Tutte le parti di cui si compone lo spettacolo sono al servizio del puro divertimento dello spettatore, un piacere innanzitutto visivo. Kawatake osserva che mentre nel teatro occidentale il processo di base è quello di portare avanti un grumo di emozioni per mezzo dello sviluppo e della risoluzione del contenuto drammatico dell'opera rappresentata, in Giappone, pur restando importante il contenuto drammatico, il principio su cui si fonda la *performance* è di procurare allo spettatore innanzitutto “un piacevole sentimento estetico direttamente attraverso i sensi”.¹³

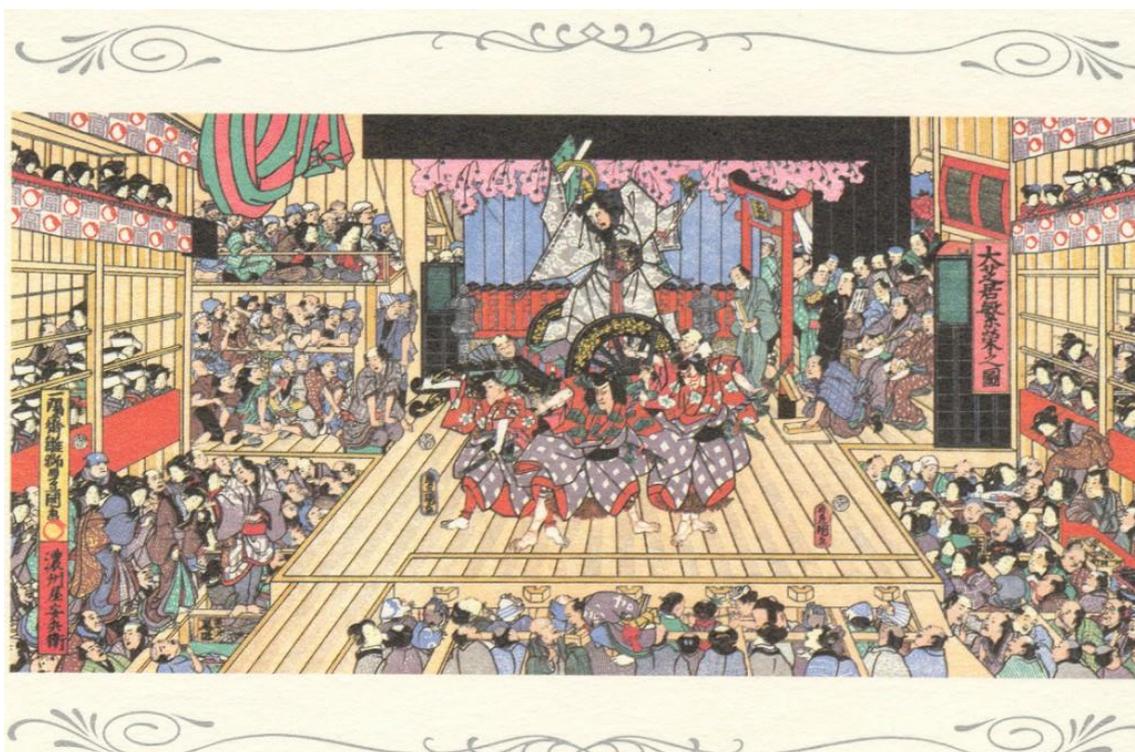
Come sottolinea ancora Kawatake, in Giappone la catarsi (dal greco *καταρσις*, “purificazione”) viene raggiunta con mezzi diversi da quelli adottati dal teatro in Occidente: nel teatro greco e più in generale in quello occidentale è attraverso

¹² Sulla scena giapponese, infatti, il nero è il colore della non-esistenza. Tale convenzione è comune ad altri generi di teatro classico giapponese: nel *jōruri*, ad esempio, i *kōken*, qui chiamati preferibilmente *kurogo*, sono “invisibili” assistenti di scena che muovono i sipari, battono gli *tsuke*, sgomberano dalla scena gli oggetti che non servono più. E di nero sono anche vestiti i burattinai secondari, quello che muove le gambe (*ashi zukai*) e quello che muove il braccio sinistro del burattino (*hidari zukai*), mentre il burattinaio principale (*omo zukai*) indossa il *kamishimo*.

¹³ KAWATAKE Toshio, *Japan on Stage, Japan on Stage: Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theater*, Tōkyō, 3A Corporation, 1990, p. 224.

l'argomentazione verbale che si persegue il confronto drammatico, mentre in Giappone ciò viene ottenuto facendo appello agli occhi e alle orecchie del pubblico attraverso le emozioni stesse.¹⁴

Le emozioni scaturiscono da un godimento estetico che nel *kabuki* è suscitato da molti elementi, cui occorre aggiungere l'uso ardito e sapiente di dispositivi scenici che appartengono solo al *kabuki*. Questi dispositivi sono innumerevoli, ma alcuni assumono una rilevanza testimoniata anche dall'interesse che, al loro riguardo, manifestarono registi e uomini di teatro europei, soprattutto nel corso della prima metà del XX secolo.



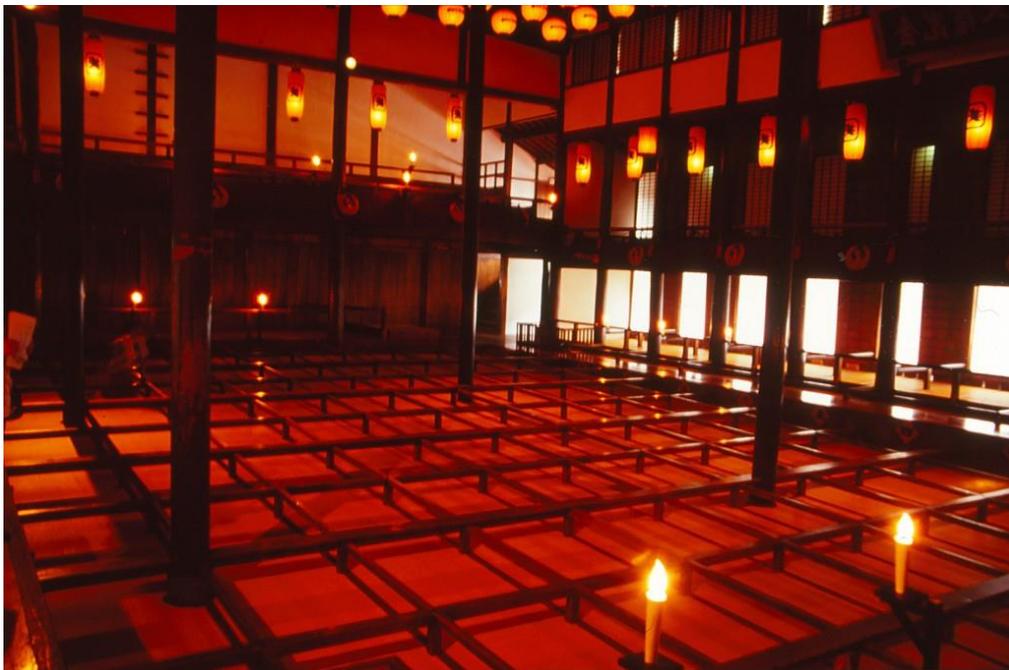
Interno di un teatro kabuki. Stampa di Kunisada Ichiyōsai (1785-1864).

2.3.2 - Hanamichi

Lo *hanamichi* (letteralmente “cammino dei fiori”) è una piattaforma sopraelevata fatta di assi di legno, larga circa un metro e mezzo, che attraversa la platea per tutta la sua lunghezza sul lato sinistro del teatro, dal fondo al palcoscenico. La platea era suddivisa

¹⁴ KAWATAKE Toshio, *Japan on Stage*, cit., p. 153.

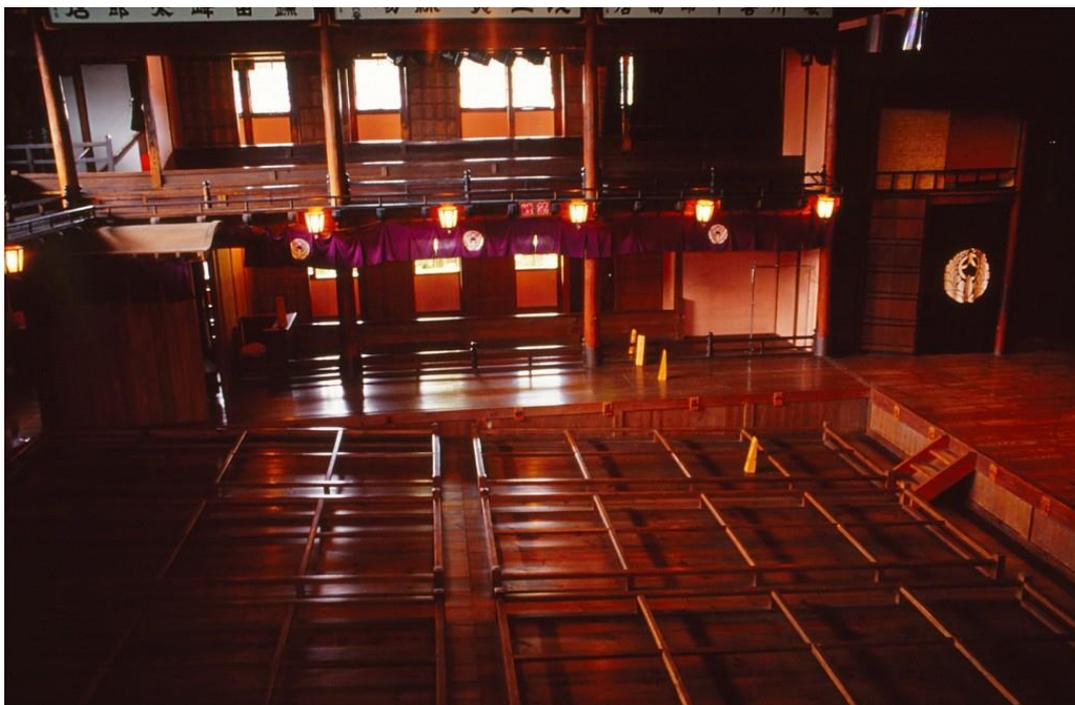
in *box* quadrati delimitati da barre di legno, con il fondo a *tatami*, in cui trovavano posto da quattro a sei spettatori. Un tempo i biglietti venivano venduti ad unità quadrata (*masutan'i*). Da questi posti gli spettatori si muovevano per andare a comprare al negozio del teatro *sake*, *bentō*, dolci, persino carbone per il braciere. Lo *hanamichi* passa in mezzo al pubblico, dividendo irregolarmente la platea ed è su questa passatoia che tradizionalmente venivano depositati regali per gli attori dagli ammiratori adoranti che stavano nei posti a *tatami* della platea (più economici dei palchi laterali) chiamati *masuseki*: i regali per gli attori venivano metaforicamente e poeticamente chiamati *hana* (fiore) e da questi avrebbe preso il nome la piattaforma.



La platea suddivisa in *masuseki* del *Konpira oshibai*, Kotohira, prefettura di Kagawa (isola di Shikoku).

Non si conosce esattamente il periodo in cui lo *hanamichi* comparve per la prima volta negli edifici teatrali, ma si sa che comparve presto nella storia del *kabuki* e che nel 1668 il *Kawarazakiza* di Edo ne possedeva uno. Nei primi teatri era posto in diagonale sulla platea, attraversandola dal centro del palco fino ad un angolo del fondo del teatro. Non sembra azzardato ipotizzare che derivi la sua origine dallo *hashigakari* del teatro *nō*, il ponte di collegamento dalla *kagami no ma* (stanza dello specchio) in cui l'attore si prepara, al palcoscenico, e che permette all'attore del *nō* di fare il suo ingresso in scena. Allo stesso modo lo *hanamichi* nel *kabuki* è utilizzato per gli ingressi e le uscite degli attori, ma ha sempre una forte valenza drammatica: alcune scene hanno luogo

direttamente sullo *hanamichi* che è sempre sede privilegiata dei *michiyuki*, i viaggi di trasferimento dei personaggi da una località a un'altra. A partire dal 1770, e per tutto il XIX secolo, si prese l'abitudine di allestire uno *hanamichi* provvisorio (*kari hanamichi*), largo solo un metro, lungo il lato destro della platea, ottenendo un ampliamento dello spazio a disposizione degli attori. Si possono ancora osservare teatri con entrambi gli *hanamichi* nell'isola di Shikoku, in cui si sono conservati straordinari esempi di teatri del periodo Edo e del periodo Meiji, miracolosamente scampati al fuoco e restaurati con amorevole cura.



Il corto *hanamichi* del piccolo teatro di Uchiko, prefettura di Ehime (isola di Shikoku). Foto di R.M.

Come è stato più volte sottolineato, una delle attrattive dello *hanamichi* è che incoraggia un sentimento di intimità, ponendo il personaggio fra gli spettatori. Lo *hanamichi* appare infatti come un luogo del tutto particolare, in cui si incontrano gli attori e il pubblico, con tutto ciò che questo significava nel periodo Edo: è sullo *hanamichi* che si consuma il rapporto d'amore fra il divo e il suo pubblico, un pubblico fatto di gente comune, quello più vicino, quello della platea, che chiama il suo beniamino acclamandolo per nome o urlandone i soprannomi (*yago*) o lodi e incoraggiamenti (*home kotoba*). Lo *hanamichi* è il luogo dove sorge l'empatia fra attore e pubblico che costituisce l'essenza

del *kabuki* in quanto grande spettacolo popolare e, come afferma il celebre studioso Kawatake Toshio,¹⁵ è impossibile concepire il *kabuki* senza questa fondamentale struttura.

2.3.3 - Mawaributai

Un elemento fondamentale nell'edificio teatrale del *kabuki* è il *mawaributai* (palcoscenico girevole) un'invenzione di primaria importanza nella storia del teatro mondiale, trasferita in Occidente per opera di Max Reinhardt (1873-1943) e Vsevolod E. Meyerhold (1874-1942), agli inizi del XX secolo. Questa piattaforma circolare girevole, tagliata nel mezzo del palcoscenico, permette con una rotazione di 180° di cambiare scena molto velocemente, dimezzando i tempi fra un atto e l'altro o fra una scena e l'altra e permettendo di farlo a vista, cioè a sipario aperto, cosa che pare deliziasse il pubblico già in passato e contribuì a creare quella atmosfera particolare propria al *kabuki*.



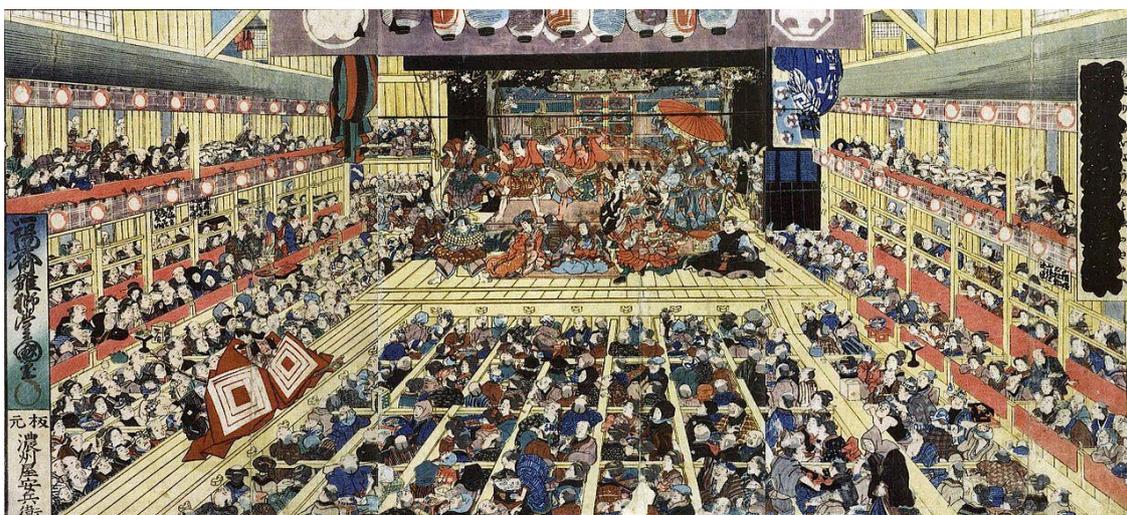
Il mawaributai del teatro di Uchiko, prefettura di Ehime (isola di Shikoku). Foto di R.M.

¹⁵ Si veda: KAWATAKE Toshio, *Japan on Stage*, cit.

L'origine del *mawaributai* propriamente detto viene fatta risalire al 1758, quando il drammaturgo Namiki Shōzō I (1730-1773), al Kadoza di Ōsaka, mise a punto una piattaforma circolare mossa da un meccanismo manuale sotterraneo. Si sa però che già verso il 1715 un drammaturgo di nome Nakamura Denshishi creò una primitiva piattaforma (chiamata allora *bun mawari*), in grado di girare su stessa per mezzo di ruote, appoggiata sul palcoscenico e fatta ruotare per mezzo di corde dal fondo del palco. Fu solo nel 1793 che un tecnico di nome Jūkichi del Nakamuraza di Edo perfezionò la piattaforma circolare, tagliandola sulla superficie del palco e ideando un congegno che veniva manovrato, almeno fino all'introduzione dell'elettricità, da uomini che stavano in una stanza posta al di sotto del palcoscenico (significativamente denominata *naraku*, "buco senza fondo" ovvero "inferno"). Questi meccanismi sono ancora visibili nei sotterranei dello storico teatro di Uchiko (prefettura di Ehime), nell'isola di Shikoku.

Successivamente il *mawaributai* venne ancora migliorato, per meglio adattarlo alle esigenze della rappresentazione, e vi si praticarono delle aperture chiamate *seridashi* con meccanismi che permettevano agli attori che impersonavano esseri soprannaturali, di salire o scendere improvvisamente. I congegni di queste botole erano anch'essi azionati, in origine, manualmente. Anche l'invenzione di questo sistema sarebbe attribuibile a Namiki Shōzō I.

Se si può ipotizzare che la nascita del *mawaributai* sia da ascrivere al desiderio di accorciare i "tempi morti" della rappresentazione, ci si accorse subito delle potenzialità drammatiche di questo meccanismo e lo si utilizzò ben presto in senso spettacolare.



Rappresentazione di "Shibaraku" all'Ichimura-za nel 1858. Trittico di Utagawa Toyokuni III.

3.1 - Bunraku

Il *ningyō jōruri* 人形浄瑠璃 (o *jōruri* delle marionette) è forse il più raffinato e suggestivo genere teatrale fra quelli sviluppatisi nel periodo Edo.

Popolare quanto il *kabuki*, ma profondamente diverso, fu concepito e sviluppato come sofisticato intrattenimento per adulti. Le sue radici possono essere fatte risalire agli inizi del XVI° sec. quando menestrelli ciechi (*biwa hōshi*), che cantavano l'epopea delle grandi battaglie accompagnandosi con una sorta di liuto chiamato *biwa*, unirono le proprie forze con quelle di burattinai ambulanti che vendevano nelle fiere dei villaggi anche rimedi della medicina popolare. Il *biwa* venne presto sostituito con lo *shamisen*, ancor oggi lo strumento che crea la tessitura musicale di uno spettacolo di *jōruri*.

Nello stesso periodo una dama di corte dello *shōgun*, Ono-no Otsu, fece musicare un dramma per cantastorie risalente al XV° sec., il *Jōrurihime Monogatari* (*Storia della principessa Jōruri* ovvero, in italiano “Puro Cristallo”), particolarmente adatto ad essere declamato sulla musica di *shamisen*. La combinazione tra suonatori di *shamisen*, una figura di narratore-cantore e i burattinai ebbe un successo tale da dare il nome a questo nuovo genere teatrale.

Il nome *bunraku* 文楽 fu adottato per quest'arte solo nel 1805, quando un impresario chiamato Uemura Bunrakuken (1737-1810) costruì il primo teatro permanente e fondò una compagnia stabile, cui fecero seguito molte altre, soprattutto a *Ōsaka*, dove esiste ancor oggi il Teatro Nazionale delle Marionette.

Gli spettacoli richiedono una stretta collaborazione da parte del cantore-declamatore (*tayū*), dei suonatori di *shamisen* e dei marionettisti. Il cantore non si limita a narrare la storia, ma presta le voci ai vari personaggi. Dal 1705 il marionettista, che prima operava nascosto agli occhi del pubblico, cominciò a manovrare a vista. In seguito all'aumento delle dimensioni delle marionette (ora possono essere alte 120, 130 cm.) e al



loro perfezionamento, un solo manipolatore non fu più sufficiente: nel 1734 fu introdotto l'attuale sistema di far muovere le marionette da un gruppo di tre uomini. È un processo complesso e raffinato in cui l'*omo-zukai*, il manovratore principale, indossa un elegante *kimono* da cerimonia (il *kamishimo*) ed opera a viso scoperto, muovendo il corpo, la testa e la mano destra della marionetta (che è in grado anche di muovere gli occhi, le sopracciglia, la mascella e le dita). I suoi due aiutanti sono vestiti di nero e hanno il volto coperto da un cappuccio (come per i servi di scena del *kabuki*, chiamati *kuroko*, lett. "uomo nero", da *kuroi*, "nero", anche in questo caso vi è la convenzione che il pubblico non li veda). Sono lo *hidari-zukai*, che muove solo il braccio sinistro della marionetta (*hidari*, "sinistra"), e lo *ashi-zukai*, che muove i piedi (*ashi*, "piede, gamba"). I marionettisti devono compiere un apprendistato lungo trent'anni – dieci anni in ognuna di queste posizioni – prima di potersi qualificare come manipolatori maturi. Il risultato straordinario della loro maestria è che sembra che sia la marionetta a trascinarsi dietro i marionettisti sul palcoscenico a mano a mano che vive il suo dramma: a poco a poco, così, le marionette prendono vita in scena, ed il pubblico cede al potere di suggestione di una delle più raffinate espressioni artistiche che la cultura giapponese abbia prodotto.

Articoli pubblicati per la prima volta, separatamente, in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/giappone/noh/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/dispositivi-scenici/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/dispositivi-scenici/hanamichi/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/dispositivi-scenici/mawari-butai/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/trucco-degli-attori/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/parrucche/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/tecniche-di-cambio-veloce-dei-costumi/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/costumi/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/pose/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/stili-di-recitazione/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/ruoli/>

<http://www.asiateatro.it/giappone/joruri-bunraku/>

(Il brano *Gli attori a Edo* è estratto da: Rossella Marangoni, *Specchio di Edo. Il Kanadehon Chūshingura fra ideologia di potere e cultura popolare*, 2006)

Carmen Covito

Hako mawashi

Il termine “Hako mawashi” 箱廻し indica un’antica forma di teatro di figura rappresentato da artisti girovaghi che trasportavano le loro marionette dentro cassette di legno (*hako*) e utilizzavano le cassette stesse come palcoscenico, fermandosi nelle strade dei villaggi, nei templi o andando casa per casa in occasione di particolari feste. Lo spettacolo “Sanbasō mawashi” 三番叟まわし, per esempio, veniva rappresentato come forma di buonaugurio nelle festività del Capodanno. Nell’isola di Shikoku questo teatro itinerante si diffuse dopo il 1615, quando il signore di Tokushima, Hachisuka Yoshishige, acquisì l’isola di Awaji e i suoi rinomati marionettisti di *ningyō jōruri* 人形浄瑠璃. Nelle campagne e nelle remote località montane, dove non arrivavano i marionettisti di Awaji, le piccole compagnie itineranti composte da una coppia di marito e moglie o da un singolo operatore, con le loro cassette di legno, crearono un loro particolare stile, chiamato *Awa ningyō jōruri*.

In questo stile le marionette sono azionate da un solo manovratore (e non da tre come accade nel Jōruri/Bunraku) ed è lo stesso manovratore a cantare, raccontare e dare voce ai personaggi.

Oggi questo teatro rurale, che era quasi scomparso con la modernità, viene salvaguardato e rivitalizzato a cura di fondazioni e associazioni culturali come la Shibahara Seikatsubunka Kenkyūsho 芝原生活文化研究所, Awa Deko Hakomawashi Hozonkai 阿波木偶箱まわし保存会, che lo ha presentato a Milano in occasione della settimana di Tokushima al padiglione giapponese dell’Expo 2015, permettendoci di fotografare queste splendide marionette.







Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno V (2015)

<http://www.asiateatro.it/giappone/joruri-bunraku/hako-mawashi/>

Rossella Marangoni

Kumiodori

Il *kumiodori* (letteralmente “danza combinata”) è un’arte performativa dell’arcipelago delle Ryūkyū, e di Okinawa in particolare. Si tratta di un teatro musicale che associa recitazione, musiche e danze tradizionali di Okinawa ma incorpora elementi del teatro classico giapponese, ricavati principalmente da *nō* e da *kabuki*, ed elementi provenienti dalla tradizione performativa cinese.

Per circa 450 anni, a partire dal 1429, l’arcipelago delle Ryūkyū fu un regno indipendente che intratteneva rapporti con l’impero cinese in quanto stato tributario. L’imperatore della Cina nominava il re e, in occasione dell’incoronazione di un nuovo re, inviava a Okinawa un’ambasceria che veniva denominata *sakuhoshi*. La missione era composta da 500 membri che giungevano a Okinawa fra maggio e giugno e rientravano in Cina verso la fine di ottobre. Per intrattenere gli ospiti cinesi venivano organizzati spettacoli di musica e danza e si istituì un ministero dell’ospitalità preposto all’organizzazione dell’accoglienza e degli svaghi degli inviati. Nel 1715, il regno nominò quale ministro dell’ospitalità e della danza (*udui bugyo*) Tamagusuku Chokun (1684-1734), colui che può essere definito come il fondatore del *kumiodori*. Chokun aveva avuto occasione di viaggiare in Giappone, visitando il feudo di Satsuma e Edo, la capitale shogunale, e ne aveva riportato conoscenze sui generi teatrali classici di *nō*, *kabuki* e *bunraku* che avrebbero influenzato le sue opere. Gli studiosi individuano comunque nell’opera di Chokun un’evidente predilezione per il *nō* che emerge dall’analisi della drammaturgia, dalla sistemazione del palcoscenico, dall’introduzione, almeno per alcuni ruoli, dell’utilizzo della maschera per l’attore.

Chokun venne rinominato *udui bugyo* nel 1718 e nell’anno successivo, in occasione delle cerimonie di incoronazione del re Shokei, durante il banchetto di accoglienza della missione cinese tenutosi a Shuri, la capitale dell’arcipelago, vennero rappresentati per la prima volta due drammi *kumiodori*, *Shushin kari’iri* e *Nido Tichiuchi*, entrambi scritti da Chokun.

In tutto sono cinque i drammi creati da Chokun: *Shushin kani’iri* (Posseduta dall’amore, contrastata dalla campana), *Nido Tichiuchi* (La vendetta dei due figli), *Mekaru shi* (Maestro Mekaru), *Unna munu gurui* (La pazza) e *Koko nu maki* (Pietà filiale).

Il repertorio attuale conta circa settanta drammi tradizionali, opere classiche che enfatizzano il tema della lealtà (prediletto dalla cultura giapponese) e quello della pietà filiale (di chiara derivazione confuciana e quindi cinese), ma nuovi drammi sono stati successivamente scritti e rappresentati, ispirati a temi attuali e caratterizzati da coreografie moderne, pur mantenendo lo stile tradizionale del *kumiodori* classico.



I drammi *kumiodori* raccontano eventi storici locali e leggende e sono accompagnati da un'orchestra costituita da *koto*, tamburi, flauti e da *shamisen*, strumenti a tre corde dalla piccola cassa armonica. Le strofe cantate hanno un ritmo caratteristico e sono basate sulla poesia tradizionale e l'intonazione peculiare della scala delle Ryūkyū, e sono cantate nell'antica lingua di Okinawa.

I movimenti fisici degli esecutori evocano quelli compiuti dalle sacerdotesse-sciamane (chiamate *nuru*) nei rituali tradizionali dell'antica Okinawa: antiche danze religiose (*kami ashibi*) e una lenta danza collegabile al giapponese *nenbutsu odori* (*chondara*) sono rintracciabili nei passi codificati dei danzatori.

Tutte le parti sono interpretate da attori uomini e le tecniche caratteristiche di Okinawa possono essere individuate nei costumi, sontuosi e dai colori spesso sgargianti, nelle acconciature, caratteristiche dell'arcipelago, e negli elementi scenografici utilizzati sul palcoscenico, costituiti da fondali altamente stilizzati e da semplici attrezzi di scena dal forte potere evocatore.

La necessità di rafforzare la trasmissione e di impedire che l'importante patrimonio culturale comune andasse perduto ha spinto gli interpreti di *kumiodori* a stabilire, nel 1972, la Traditional Kumiodori Preservation Society che insegna le tecniche ai danzatori-attori, ridà vita a drammi dimenticati e organizza performances a intervalli regolari lungo tutto il corso dell'anno. Allo scopo è stato aperto nel 2004 a Urasoe-shi, presso Shuri, il Kokuritsu Kumiodori Gekijō (Teatro Nazionale Kumiodori).

Il *kumiodori* riveste un ruolo strategico nella conservazione della lingua antica di Okinawa e nella trasmissione della letteratura, delle arti performative, della storia e dei costumi dell'arcipelago e proprio per questo ruolo significativo il 15 maggio 1972 è stato designato dal governo giapponese quale "Importante proprietà culturale intangibile della nazione", al pari di *nō*, *kabuki* e *bunraku*. Inoltre, il *kumiodori* di Okinawa è stato iscritto nel 2010 nella lista rappresentativa del Patrimonio culturale intangibile dell'Umanità dell'Unesco.

Riferimenti: Traditional Kumiodori Preservation Society

National Theatre Okinawa

4-14-1, Serikyaku, Urasoe-shi, Okinawa-ken, 901-2122, Japan.

Bibliografia:

MIYAMA OCHNER, Nobuko, FOLEY, Kathy, "*Shushin kani'iri* (Possessed by Love, Thwarted by the Bell): a Kumi Odori by Tamagusuku Chokun, as staged by Kin Ryosho" in *Asian Theatre Journal*, March 2005.

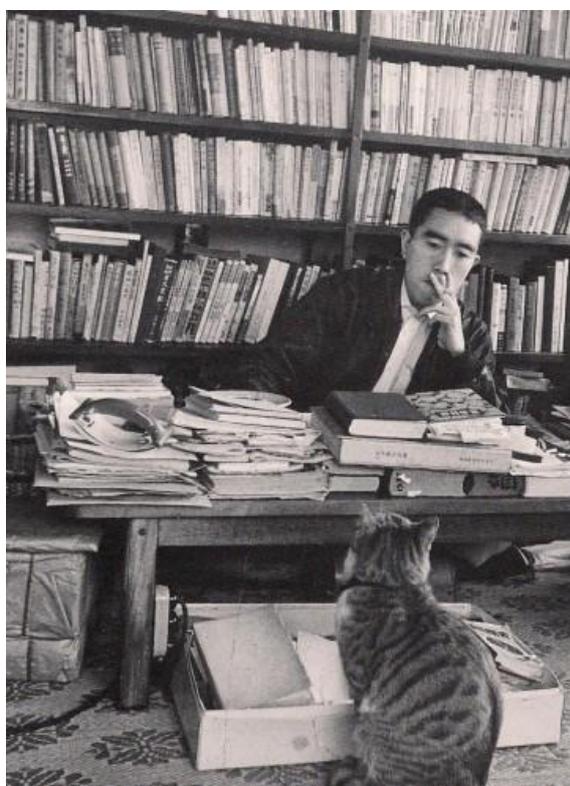
Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/kumiodori/>

Virginia Sica

Se Mishima calca ancora le scene...

I due convegni dedicati a Mishima, tenutisi a Berlino e a Bologna nel corso del 2010, sono stati per me occasione di condividere alcune riflessioni sull'apprezzamento che il teatro di Mishima continua tutt'oggi a riscuotere, in particolare sulla scena italiana, con riletture e sperimentazioni, teatrali e musicali, sempre nuove e suggestive.¹



¹ Questo saggio è già apparso negli Atti del convegno internazionale *MISHIMA! Worldwide Impact and Multi-Cultural Roots*, patrocinato da Berlin – Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Freie Universität Berlin e JDZB (Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin), Berlino 18-20 marzo 2010, organizzato per il 40° anniversario della morte dello scrittore. In tale occasione, fu presentato un primo studio dal titolo *If Mishima still treads the boards. Experimental research in international theatre and music*. Gli Atti del convegno, che ha riunito studiosi provenienti da numerosi paesi delle Americhe, Europa e Asia, sono stati pubblicati solo in lingua giapponese: Hijiya-Kirschnerreit, Irmela (ed.), *Mishima Yukio no chiteki roots to kokusaiteki impact*, Shōwadō, Kyōto, 2010; Sica, Virginia, “Konnichi de mo nao Mishima ga butai ni tōjō suru no wa” in *ibidem*, pp. 79-99. Successivamente il testo è apparso in edizione italiana nel numero monografico di *Sipario* (marzo 2011, pp. 42-52) dedicato agli Atti del convegno *Mishima mon amour: l'uomo, lo scrittore, l'onore*, Bologna 26-27 novembre 2010.

Personalmente condivido quanto scrive Laurance Kominz:² che la produzione teatrale di Mishima è stata a lungo sottovalutata in occidente, nonostante egli possa essere annoverato a buon diritto fra gli autori più rappresentativi e innovativi del teatro giapponese post-bellico, e che questo è dovuto principalmente alla noncuranza verso il tema dimostrata dai suoi pur accreditati biografi non giapponesi. Unico fra i critici mondiali, Kominz si spinge a definire Mishima “uomo di teatro”, considerando la quantità e qualità dell’opera teatrale dell’Autore. Una valutazione che sposo con convinzione e che, tuttavia, mi pare di poter estendere anche a un certo numero di opere genuinamente letterarie. In senso molto più ampio, potremmo dunque definirlo “uomo di scena”, prova ne è che, come per nessun altro romanziere giapponese, tanti suoi lavori hanno conosciuto edizioni per il cinema e per la televisione; basti citare qui *Ai no kawaki* (*Sete d’amore*, 1950, versione filmica di Kurahara Koreyoshi, 1966), *Shiosai* (*Il suono delle onde*, 1954, versione filmica di Taniguchi Senkichi, 1957), *Kinkakuji* (*Il tempio del Padiglione d’oro*, 1956, versione filmica di Ichikawa Kon dal titolo *Enjō*, 1958), *Bitoku no yoromeki* (*Una virtù vacillante*, 1957, versione filmica di Nakahira Kō, 1957, e lo sceneggiato televisivo della NHK del 1993); *Nikutai no gakkō* (*La scuola della carne*, 1963, versione filmica di Benoît Jacquot *L’École de la chair*, 1999, con Isabelle Huppert); *Haru no yuki* (*Neve di primavera*, 1966, film di Yukisada Isao 2006); fino al recente sceneggiato *Rokumeikan* (*Il Palazzo del bramito dei daini*) basato sull’omonima pièce teatrale del 1956 e prodotto nel 2008 dalla Asahi TV per la regia di Fujita Meiji, che tanto interesse ha suscitato presso il pubblico giapponese.



² Kominz, Laurance, “Introduction” in Kominz L. (ed.), *Mishima on Stage. The Black Lizard & Other Plays*, The University of Michigan, Ann Arbor, 2007, p. 1.

Ma anche se circoscrivessimo l'analisi alle sole opere destinate ai palcoscenici teatrali, sappiamo che esse hanno tradotto una pulsione insopprimibile dello scrittore. Oltre a dedicarsi con continuità alla produzione teatrale, egli volle trattare il tema scrittore-drammaturgia, denunciando le oggettive difficoltà a destinare il meritato spazio alle opere da scena, tant'è che scrisse il saggio intitolato *Nihon no shōsetsuka wa naze gikyoku o kakanai ka* (*Perché i romanzieri non scrivono teatro?*).³ Qui, enumerate tutte le ragioni di disincentivo create dagli interessi del mondo affaristico gravitante intorno al teatro, l'artista concludeva che solo un forte legame intimo e una grande passione potevano far superare questi ostacoli; ed esemplificò l'idea definendo il teatro la sua *Padrona*, e la prosa letteraria come *Moglie*.⁴

Forse il teatro si poneva su un piano più intimo perché, in *Gikyoku no yūwaku* (*La tentazione della drammaturgia*, 1955) affermò:

«Ho cominciato a scrivere teatro come fa l'acqua di una cascata. In me, la topografia della drammaturgia sembra collocarsi ben più a valle della narrativa. In un luogo più istintuale, affine alle recite dell'infanzia.»⁵

Tant'è che uno dei quattro “fiumi” in cui era suddivisa l'ultima mostra del novembre 1970 al Tōbu department store di Ikebukuro a Tōkyō fu quello del *teatro* (*butai*), insieme con *lettere* (*shomotsu*), *corpo* (*nikutai*), *azione* (*kōdō*).



Mishima con Nakamura Utaemon, 1956

³ Apparso per la prima volta sul numero intitolato *Engeki* della testata *Hyōronzuihitsu*, novembre 1951, e poi riproposto più volte altrove.

⁴ Keene, Donald, “Foreword. Mishima’s Kabuki Plays”, in Kominz Laurance, *cit.*, p. viii.

⁵ Cit. in Sato Hiroaki, *My Friend Hitler & Other Plays of Yukio Mishima*, Columbia University Press, New York, 2002, p. viii.

Nel Giappone degli anni '50 e '60, oltre che come fine romanziera, egli ebbe ampia fama come autore e promotore di teatro, in tante declinazioni, dal *kabuki* alla drammaturgia di ispirazione europea, con sceneggiature di *pièces*, dramma radiofonici, libretti di opera, e allestimenti scenografici e coreografici per dramma musicali e danza (classica e sperimentale), con grande riscontro di critica e pubblico. Prova ne è che, nel corso dei decenni, molte delle sue creazioni teatrali conseguirono premi letterari di grande spessore e che, anche dopo la sua morte, tante sue opere hanno continuato ad andare in scena nei teatri giapponesi; basti ricordare che, solo per il X e il XX anniversario della sua morte (1980, 1990), in Giappone ne furono prodotte rispettivamente ben sette e nove. E fra quelle del 1990, porrei in evidenza *Iwashiuri koi no hikiami* (*Il venditore di sardine, la rete dell'amore*, 1954), riallestita dai Maestri Bandō Tamasaburō e Nakamura Kankurō, che hanno così restituito al *kabuki* un'opera dimenticata da lungo tempo. Opera evidentemente tanto apprezzata dagli stessi Tamasaburō e Kankurō da essere selezionata per lo *shūmei* di Kankurō nel 2005,⁶ ed essere poi inclusa nel programma *Kabukiza sayonara kōen* (*Arrivederci Kabukiza*, gennaio-aprile 2009), tenutosi immediatamente prima della chiusura – per lavori di ristrutturazione – del Kabukiza in Tōkyō, ancora con Kanzaburō nei panni del venditore di sardine Sarugenji e Tamasaburō nel ruolo *onnagata* della Principessa Hotarubi.



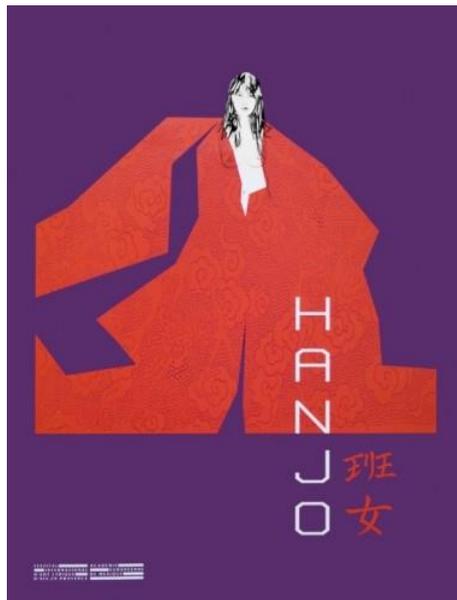
Inoltre, nel 1995 una commissione di critici e intellettuali giapponesi ha proclamato *Sado kōshaku fujin* (*La Marchesa de Sade*, 1965) la migliore opera teatrale giapponese dal dopoguerra.

⁶ *Shūmei* è il rituale di trasmissione del nome artistico ufficiale e dinastico, da maestro a discepolo. Dal 2005 Kankurō ha assunto il nome di Nakamura Kanzaburō XVIII.

Sin dalla seconda metà degli anni '80, anche l'ambiente del teatro e della musica europei ha risposto al messaggio lasciatogli in eredità dallo scrittore, entusiasmandosi a sempre nuove letture e riscritture delle sue opere. Un processo forse circoscritto ad ambiti colti, giacché nella coscienza del pubblico di massa persiste in parallelo l'univoco e obsoleto ritratto dello Scrittore come anacronistico ideologo nazionalista, ispirato a destre politiche.

Aoi no ue e Hanjo

Aoi no ue (*La Principessa Aoi*, 1954) e *Hanjo* (*Hanjo*, 1955) sono le opere teatrali giapponesi più allestite al mondo. Come noto, esse furono incluse nell'antologia *Kindai nōgakushū* (*Cinque nō moderni*), tradotta in inglese da Donald Keene sin dal 1957 e nel 1958 in tedesco, stesso anno in cui le due *pièces* videro un trionfale tour teatrale in Germania.



La Germania sembra essere una delle piazze più stimolanti per i grandi artisti internazionali che si cimentano in riletture del teatro mishimiano. Prova ne è Oida Yoshi⁷ che, nel 1997, presentò a Berlino la propria edizione di *Hanjo*, in cui confluivano elementi di teatro *nō* e teatro contemporaneo. L'evento faceva seguito all'allestimento di una *Madame de Sade*, presentata dallo stesso Oida ad Amburgo l'anno precedente.

⁷ Attore di teatro e cinema, direttore artistico, autore, Chevalier (1992) and Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres (2007), cresciuto dal 1968 alla scuola di Peter Brook.

Sui palcoscenici italiani, *Aoi* e *Hanjo* hanno avuto particolare risalto a fare inizio dal gennaio 1987, quando il regista Sandro Sequi, accorpando le due *pièces* a *Huis clos* (Jean-Paul Sartre, 1943), presentava a Napoli *A porte chiuse. Da Sartre a Mishima*; contestualmente si teneva il convegno *Sartre-Mishima: affinità e dissonanze* presso Le Grenoble Institut Français de Naples. Il mese successivo fu il turno di Milano, nella versione di Ida Kuniaki *Mishima. Due Nō moderni*; e ancora, nel maggio 1994 al Teatro Nuovo, Napoli ebbe l'occasione di assistere al progetto *Dalla parte degli dèi*, che riproponeva gli scatti di *Barakei* (*Espiazione con le rose*) del fotografo Hosoe Eikō,⁸ la proiezione di cinque film tratti da opere dell'Autore e l'allestimento teatrale di *Aoi* e *Hanjo* per la regia di Tito Piscitelli.⁹



Siena 1986: *A porte chiuse. Da Sartre a Mishima* Regia di Sandro Sequi, con Alida Valli.

Piscitelli si era avvicinato a Mishima da giovanissimo, ancora studente universitario; e ancor prima che come romanziere, lo aveva conosciuto come autore di teatro, proprio con *Aoi* e *Hanjo*. Per un ragazzo così giovane l'amore romantico ha di certo un forte richiamo, e le due *pièces* rappresentarono il biglietto da visita per una familiarizzazione con lo scrittore giapponese. Intrapresa poi la lettura della prosa letteraria dello scrittore, la propria sensibilità permise a Piscitelli di non lasciarsi

⁸ Il reportage fotografico di Hosoe, che vedeva Mishima soggetto privilegiato, era stato parte integrante della mostra del novembre 1970 al Tōbu department store. Per l'occasione era stato pubblicato l'omonimo volume fotografico, con prefazione dello scrittore, subito censurato (benché stampato in edizione limitata) perché ritenuto offensivo della sensibilità pubblica, dati gli espliciti riferimenti all'omosessualità. Il volume fu poi riedito nel 1984 dalla Shūeisha di Tōkyō.

⁹ Contestualmente fu pubblicato il volumetto *Mishima. Dalla parte degli Dei – Un'idea di Tito Piscitelli*, I.U.O., Napoli, 1994, a cura di Maria Chiara Migliore.

travolgere dalla fama un po' scontata di *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*, 1949) e a preferire un'opera considerata abitualmente "minore", *Sete d'amore*, il cui sapiente ritratto psicologico dell'omicida Setsuko concretizza un perfetto equilibrio fra il romanzo puro e le atmosfere e i tagli di un dramma teatrale.

Fu proprio la cifra teatrale di Mishima a spingere il giovane Piscitelli a proseguire nella sua ricerca. E presto scoprì che, nonostante la definizione *nōgakushū*, *Aoi* e *Hanjo* erano stilisticamente meno connessi al *nō* tradizionale (con l'inserimento di vari elementi tecnologici, quali il telefono o il treno) di quanto non lo fosse *Waga tomo Hittorā* (*Il mio amico Hitler*, 1968).

Tito Piscitelli e la sfida di *Hitler*

Piscitelli decise quindi di allestire *Hitler*, conscio del messaggio di ambiguità che il solo titolo dell'opera avrebbe suscitato nel pubblico, così come già trenta anni prima era stato negli intendimenti provocatori di Mishima. Il dramma, invece, come risaputo, prende spunto dagli esemplari "mostri" dell'umanità, porta alla luce il loro soffocato tratto umano, ne denuncia la fragilità delle passioni intime, così come accade per Ernst Röhm e Hitler.

Hitler fu messo in scena a Napoli, Roma e in Sardegna per la produzione del Teatro Nuovo e per ben due stagioni ('95/'96 e '96/'97), sulla traduzione in italiano di Lydia Origlia.

Per l'allestimento, Piscitelli volle una vetrata in policarbonato, su cui campeggiava una mappa di Berlino animata da piccole luci che, di volta in volta, si componevano in profili di cervi e di una foresta pietrificata. In scena, una poltrona: come nel *nō* classico, uno degli attori era in piedi, l'altro seduto. Il personaggio di Hitler scomposto in due, maschio e femmina, nel contrasto e accostamento dell'elemento pragmatico maschile e quello seduttivo femminile. Röhm in divisa militare, Hitler in *queue de morue*, doppia, sia per l'elemento maschile che per quello femminile. Di tanto in tanto si aprivano siparietti dal sapore brechtiano, con fisarmonica e controtenore. Ogni riferimento, del copione e delle atmosfere, doveva indicare allo spettatore che, nel dissidio tra disagio del reale e bisogno di trasformare fantasticamente la propria condizione umana, l'arte è il solo strumento per rendere tangibile un mondo "dalla parte degli dei".

Salvo l'intuizione di Piscitelli, il mondo del teatro sembra aver confinato *Hitler* nell'oblio – benché sia fra le opere teatrali più intriganti di Mishima – forse timoroso di un equivoco ideologico.

Lirica e tragedia

Diverso destino fu riservato ad *Hanjo* che, evadendo dall'ambito drammaturgico, è stato fonte di ispirazione anche per la musica operistica: nel giugno 1994, per il festival *Maggio Musicale Fiorentino*, il regista Robert Wilson ne presentava un'edizione per soprano, contralto e basso in lingua italiana su libretto e musica di Marcello Panni.¹⁰



Ed è del settembre 2009 l'applauditissima prima nazionale tenutasi a Milano per il festival internazionale *MITO SettembreMusica*, su musica e libretto di Hosokawa Toshio e direzione d'orchestra di Johannes Debus, un atto unico per soprano, mezzosoprano e baritono.¹¹

L'opera di Hosokawa era già stata presentata al pubblico europeo nel luglio 2004, al festival Aix-en-Provence, con la direzione musicale di Ōno Kazushi,¹² e per essa Hosokawa sperimentava formulazioni di diversa provenienza. Scrisse infatti: «Voglio che questa mia nuova opera sia diversa da quelle prodotte da altri occidentali, e che sia legata al teatro giapponese tradizionale del *nō* e del *kabuki*. Al contempo, vorrei fosse un'opera

¹⁰ La performance ebbe luogo a Firenze, presso il Teatro della Pergola.

¹¹ Al Piccolo Teatro Studio in Milano. Orchestre de chambre de la Monnaie; Handa Miwako (Hanako), soprano; Fredrika Brillembourg (Jitsuko), mezzosoprano; Komori Teruhiko (Yoshio), baritono; Luca Veggetti, azione scenica e regia; Yoshida Moe, creazione pittorica; basato sulla traduzione in inglese di Donald Keene. Un tour è inoltre programmato fra Bruxelles e Amsterdam in aprile e maggio 2011.

¹² Théâtre du Jeu de Paume, mise en scène by Anne Teresa de Keersmaeker.

che riecheggi in un pubblico contemporaneo e che superi i limiti della capacità espressiva del *nō* o del *kabuki*. Stante questo proposito, mi è stato necessario studiare le tradizioni dell'operistica occidentale [...] Sia la versione di Mishima che la mia, per quanto basate sulla tradizione giapponese, superano questi limiti, e per quanto facciano il miglior uso delle metodologie del teatro occidentale, danno nuova linfa a materiali vecchi in forma moderna.»¹³



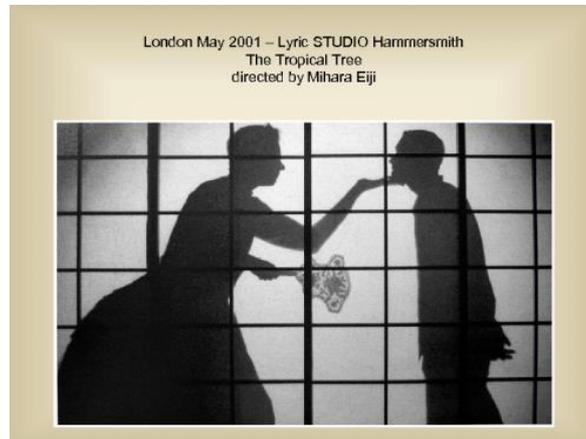
Festival d'Aix-en-Provence. Théâtre du Jeu de Paume, juillet 2004 - *Hanjo* - Livret du compositeur: Hosokawa Toshio - Direction musicale: Ōno Kazushi - Mise en scène: Anne Teresa de Keersmaeker.

Se *Aoi* e *Hanjo* sono ormai noti al pubblico internazionale, meno risonanza ha avuto *Nettaiju* (*L'albero dei Tropici*), scritto per la compagnia teatrale *Bungakuza* nel 1959. Pur calata in contesto giapponese, l'opera (che si snoda sul tema dell'incesto e della morte) è un adattamento della *Oresteia* di Eschilo, di cui rispetta i canoni formali della tragedia greca. È ancora Kominz a sottolineare la rilevanza di quest'opera nella ricerca teatrale di Mishima, perché essa rappresenta una netta deviazione dell'Autore nella concezione di *shingeki* (*Nuovo teatro*), inteso come coefficiente di mediazione con la tragedia classica.¹⁴

¹³ <http://www.schott-music.com/shop/products/show,215667,,f.html>.

¹⁴ Kominz, Laurance, *cit.*, p. 34.

Un aspetto forse rilevato anche da Mihara Eiji – cresciuto alla scuola di Maurice BÉjart – che ha messo in scena *L'albero dei Tropici* nel 1992, 1994, 1999 e nel 2001,¹⁵ per poi lasciarsi conquistare dalle tematiche omoerotiche (e post-belliche) di *Kinjiki* (*Colori proibiti*, 1953).¹⁶



Sado kōshaku fujin parla ogni lingua

È noto come *Sado kōshaku fujin* (*La Marchesa de Sade*) di Mishima sia universalmente riconosciuto come lo *shingeki* più ricercato di tutto il panorama giapponese. Una qualità data dal testo, basato sulla forza della parola, e il minimalismo dell'azione scenica.



Tokyo, Maggio 1969 - Muramatsu Eiko & Minami Mie - *Sado kōshaku fujin* (*La Marchesa de Sade*).

¹⁵ 1992 and 1994, London, Theatre Soleil Levant ; 1999, London, The Garage Theatre; 2001, London, Lyric Studio and Lyric Hammersmith Theatre.

¹⁶ 2002, Montreux, Théâtre du Vieux-Quartier (TVQ).

L'opera, lo stesso Mishima lo dichiarò, è un racconto corale dell'ottica femminile. Di là dal giudizio stilistico (del linguaggio e della regia suggerita dall'Autore), personalmente ne apprezzo la modernità del tema del femminile (orchestrato su timbri ben lontani da una presunta misoginia, ipotesi che respingo con ogni forza e di cui ho trattato in altre occasioni). Ma ancor di più ne apprezzo l'attualità che parla a noi lettori e spettatori del terzo millennio, ansiosi, come M.me de Sade, di preservare il fantastico interiore per respingere l'orrore della realtà.

In quest'opera, ognuno dei personaggi rappresenta le pulsioni umane (sensualità, erotismo, ipocrisia) o i fondamenti sociali (legge, morale, religione, il comune senso popolare) tutti ruotanti intorno al personaggio di M.me de Sade (devozione), "similmente al moto dei pianeti", così come Mishima stesso esplicita.¹⁷ Il personaggio chiave, il Marchese, non appare mai, e tutto il dialogo serrato è come una sessione psichiatrica volta a comprendere chi egli sia davvero, in un gioco di specchi rifrangenti che rimandano immagini moltiplicate e quindi disorientanti. Al centro della scena, la Marchesa, irremovibile nella proiezione del ricordo e dei suoi desideri, e incapace di accettare, fino alla fine, la cruda realtà.



Ingmar Bergman - Royal Dramatic Theater of Sweden, Markisinnan de Sade, Stockholm.

Per Ingmar Bergman *La Marchesa de Sade* rappresentò un testo privilegiato, e qualche critico si è spinto a sostenere che con essa Bergman ha raggiunto i vertici della propria maestria artistica. *Markisinnan de Sade* in versione teatrale con The Royal

¹⁷ Kominz Laurance, *cit.*, p. 42.

Dramatic Theater of Sweden fu allestita inizialmente a Stockholm nell'aprile 1989, per poi proseguire un tour internazionale, durato sei anni, che avrebbe toccato anche Tōkyō nel 1991.¹⁸

La scena, realizzata da Charles Koroly, era incorniciata da colonne lignee che moltiplicavano i suggerimenti culturali: dalle atmosfere giapponesi, a quelle neo-classiche a quelle della Magna Graecia. I colori di scena differenziavano ogni singolo atto: i toni del rosa e dell'arancio per il primo, del rosso sanguigno per il secondo, sfumature di grigi e neri per il terzo.



Ingmar Bergman - Royal Dramatic Theater of Sweden, Markisinnan de Sade, Stockholm, 1989.

Lo scrittore e critico letterario svedese Kristoffer Leandoer descrisse la coreografia come “un fuoco appiccato, che divampa e non lascia altro che ceneri”. Lo studio della gestualità delle sei protagoniste richiamava atmosfere letterarie lontane fra loro, nel tempo e nello spazio, sovrapposte in perfetto equilibrio: i rarefatti racconti del *Genji monogatari* e la decadenza di *Les liaisons dangereuses*.

La passione per quest'opera suggerì al Maestro Bergman una variante per la televisione.¹⁹ Il film vinse poi il *Sole d'Oro* dell'VIII Premio Riccione TTVV (1993).²⁰

¹⁸ Personaggi ed interpreti: M.me Renée de Sade (Stina Ekblad); sua madre, Signora de Montreuil (Anita Bjork); Anne-Prospère, sorella minore di Renée (Elin Klinga), la Contessa de Saint-Fond (Agneta Ekmanner); la Baronessa de Simiane (Margaretha Bystrom); la serva Charlotte (Helena Brodin).

¹⁹ *The Marquise De Sade (Markisinnan de Sade)*, Sweden 1992.

²⁰ La giuria espresse così le proprie motivazioni: “La giuria assegna il *Sole d'Oro* a Ingmar Bergman per la sua trasposizione in video di *The Marquise De Sade* di Yukio Mishima. Non per rendere omaggio a un maestro, ma al contrario perché colpita dalla sensibilità modernissima con cui Bergman indaga il mezzo ‘video’ e da come, grazie a questa indagine, il testo riesca a guadagnare forza e nitore. Diversamente da tanti tentativi di trasposizione di opere teatrali in video compiuti da registi più giovani in *The Marquise De Sade* Bergman sa ripensare precisamente lo spazio della rappresentazione per la scena televisiva, e ne accetta e ne esalta la virtualità attraverso le inquadrature, i colori, i movimenti della camera, gli effetti elettronici (di cui non abusa, ma che rende espressivi e emozionanti). Il video non è nè la riproduzione

Tuttavia, la Svezia non era nuova alle opere teatrali di Mishima, né la *Markisinnan de Sade* di Bergman era la prima produzione nel Paese: nel 1959, infatti, la *Dramaten* aveva messo in scena parte dei *nōgaku* dell'Autore e, già nel 1970, il Teatro svedese di Helsinki aveva ospitato la *Dramaten* con una versione di *Markisinnan de Sade*.

La Marchesa ha continuato a popolare le emozioni dei Maestri di teatro internazionale fino alle edizioni più recenti: quella per il Festival *BeneventoCittàSpettacolo* (2006), con l'attrice Gea Martire e per la regia di Nadia Baldi (*photo 20*); l'edizione di Michael Grandage della primavera 2009, al Wyndham's Theatre di Londra, con Judi Dench nel ruolo di Madame de Montreuil, fino al recentissimo allestimento di Piero Ferrarini, in prima nazionale al Teatro Dehon in occasione del convegno.



London Wyndham's Theatre Spring 2009 (Michael Grandage).

Lo spettacolo di Grandage si è distinto per l'equilibrio reso al ritmo linguistico di testo e recitazione, con interessanti soluzioni acustiche. In quanto ai rari rimandi al Giappone, sono stati travolti da una scena troppo francese, con un *boudoir* di specchi argentati opacizzati e proiezioni di immagini mobili sulla superficie riflettente. Questa produzione ha generato un'accesa *querelle* su giornali e blog informatici, che ha diviso critici e pubblico in aspri detrattori ed estimatori. Tuttavia, com'è consuetudine da mezzo

nè l'amplificazione dello spettacolo, ma un'opera autonoma clonata dalla messa in scena con una rigorosa consapevolezza degli strumenti espressivi in campo (teatro, cinema, elettronica) e insieme con una spudorata libertà di immaginazione poetica".

secolo nel destino di Mishima, più che focalizzarsi sull'attualità del testo e le soluzioni innovative di rilettura, i giudizi tendono ancora a confondere la personalità e le convinzioni dei personaggi con quelle dell'Autore e, ancora e ancora, muovono accuse di misoginia, nell'ansia di un "femminismo" che suoni politicamente corretto.

Tuttavia, sono fermamente convinta che nessun allestimento fu mai più singolare di quello realizzato da Ferdinando Bruni, fondatore del Teatro dell'Elfo in Milano, con la sua *Madame De Sade*, Milano 1996 e stagioni successive.



Madame De Sade - Ferdinando Bruni 1996.

Su un palcoscenico spoglio, austero, si muovevano le sei coprotagoniste del dramma, la superba attrice Ida Marinelli nel ruolo della Marchesa, e sua madre, Signora de Montreuil, in una più tarda stagione teatrale incarnata dallo stesso Bruni. Il timbro stilistico scelto per il personaggio di Bruni fu quello ectoplasmatico del teatro *nō*, ma non si trattò di una scelta arbitraria o stravolgente l'opera di Mishima; fu, piuttosto, il risultato di una sofisticata ricerca sugli elementi del *nō* e del *kabuki* che più stimolarono Mishima negli adattamenti teatrali da lui stesso messi in scena.



Ferdinando Bruni in Madame de Sade.

Bruni approdò a M.me de Sade perché stava lavorando ad un teatro che avesse come protagonista il mondo femminile, e l'aspetto che più lo intrigò della *pièce* di Mishima era l'azione che si esprimeva in uno spazio chiuso, contenitore unico di tutte queste dinamiche femminili. Sin dalla prima lettura del testo, lo colpì il timbro linguistico, che presenta un'osmosi fra linguaggio formale giapponese e settecento francese.



Bruni si propose una sfida: dare concretezza ad un Mishima che fosse elemento di mediazione fra il teatro giapponese e il teatro francese del '700.

Per ottenere questo risultato elaborò coreograficamente la pittura francese del '700 e studiò la gestualità del teatro francese d'epoca e del teatro *nō*, a cui aveva prestato interesse già in passato e che sapeva essere una delle passioni di Mishima.

Decise così di interpretare lui stesso M.me de Montreil (che per Bruni costituisce la vera prima donna dell'opera).



I testi in traduzione disponibili erano italiano e francese. Bruni privilegiò quello francese, sostituendo tuttavia alcuni lemmi con sinonimi in endecasillabi per dare maggiore musicalità al testo e suggerire una maggiore ambientazione settecentesca, molto evidente nel testo originale in giapponese.

Per le sonorità si preferirono timbri sperimentali, piuttosto che musica giapponese. Sul palco furono impiantati dei sensori; ad ogni apertura delle porte scorrevoli, il sensore faceva scattare un suono.

Il riferimento al Giappone si limitò alla tecnica mimica di M.me de Montrail, attinta al *nō* e al trucco su volto maschile. In particolare nella seconda stagione teatrale, il costume di M.me de Montreil fu copiato dal teatro *nō*. Bruni considera Mishima autore

modernissimo, il meno *giapponese* di ogni altro, vero ponte metaculturale. Nello specifico di M.me de Sade, l'opera è per Bruni una moderna lettura, dai risvolti inattesi, dell'Uomo e della Storia: parla dell'*altro* come nostra invenzione e ha come obiettivo la tutela del *mito* e la consegna di esso alla Storia.



Il ricorso ad attori maschi in parti femminili non è stata una soluzione estemporanea del solo Bruni, se ancora nell'autunno 2008 Sasai Eisuke ha portato in tour (toccando Tōkyō, Nagoya, Ōsaka, Matsumoto, Kanazawa, Toyama, Niigata, Mito) la sua *Sado kōshaku fujin*, per la regia di Suzuki Katsuhide e con la *Hanagumishibai*. La Compagnia, nata nel 1987, si autodefinisce *Shinkabuki*, Scuola del *neo-kabuki*. Costituita da soli uomini che interpretano parti femminili per repertori non attinenti al *kabuki* classico, lontani dal modello estetico e formale dello *onnagata*, la *Shinkabuki* denuncia un elitarismo del *kabuki* originale e propone una ricerca ibrida, arricchita da interferenze musicali internazionali.



Musica sinfonica e danza

Evadendo dalla stretta produzione teatrale di Mishima, anche la musica sinfonica e la danza hanno attinto dai capisaldi della narrativa dello scrittore. Così fu per il compositore Mayuzumi Toshirō (1929-1997, vincitore del Suntory Music Award nel 1996), che combinava strumenti e tecniche occidentali con la tradizione della musica autoctona, e considerato impareggiabile maestro di sperimentazione ed ecletticismo. Mayuzumi aveva inaugurato la sua carriera e la ricerca con un entusiastico interesse verso la musica europea di avanguardia (in particolare focalizzandosi su Edgard Victor Achille Varèse, 1883-1965); tuttavia, a partire dal 1957, si dedicò al panasiatismo musicale, divenendo progressivamente critico dell' "occidentalizzazione" del Giappone e enfatizzando l'identità culturale nipponica.²¹ Egli nel 1976 compose l'opera *Kinkakuji*, ispirandosi all'omonimo romanzo di Mishima.

E a Berlino, ampia risonanza ha avuto l'opera teatrale in musica *Das verratene Meer* (*Il mare tradito*, ispirata a *Gogo no eik ō*), nata dall'azione congiunta del compositore e del poeta Hans Ulrich Treichel.

²¹ Per una lettura di approfondimento vedasi Kanazawa, Masakata, "Mayuzumi, Toshirō" in S. Sadie and J. Tyrrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 2001.

L'opera di Henze – che risiede da lunghi anni in Italia – è il prodotto di una storia artistica singolare. Composta nel 1988 per la Deutsche Oper Berlin su libretto in tedesco, fu rappresentata per la prima volta nel 1990. Dodici anni più tardi, Henze decise di ricondurre l'opera alle sue origini, commissionando una traduzione del libretto dal tedesco in giapponese – caso rarissimo per un musicista europeo – con una successiva estensione di venti minuti della sinfonia.

Una sperimentazione che ha del sorprendente, considerando la diversità espressiva delle due lingue. In questa versione, il lavoro fu presentato in prima assoluta concertistica al Suntory Hall di Tōkyō nel 2003. Nel 2006 un'edizione ulteriormente ampliata con la collaborazione di Gerd Albrecht fu eseguita in forma di concerto dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI a Salisburgo, Berlino e Torino, per la direzione di Albrecht.²²

Nelle parole di Henze:

«Ho letto tutti i libri di Mishima con crescente interesse e ammirazione. In *Gogo no eikō* ho trovato una specie di stilizzazione del teatro barocco francese. Già leggendo il romanzo per la prima volta mi avevano attratto eleganza e naturalezza della forma: mi sembrava ideale per essere musicato perché i contrasti sono molto forti e invitano il compositore a creare sonorità simili (robuste e tenere) adatte al teatro. La traduzione del libretto in giapponese è stata fatta da un mio ex-studente, Toshiro Saruya. Non so se il suo lavoro sia buono o no perché non so il giapponese. L'unica cosa che posso dire è che il suono prodotto dai cantanti (giapponesi e coreani) è bello e si fonde con gli strumenti in maniera meravigliosa, molto commovente. Volendo, in questo dramma in musica si può leggere l'orchestra come un terzo elemento. C'è una parte femminile in forte contrasto con quella maschile, mentre la musica rappresenta il mare misterioso, pericoloso. In alcuni dei miei lavori teatrali i personaggi principali hanno uno strumento o un gruppo di strumenti eletti come fedeli accompagnatori. Ma in *Gogo no eikō* l'orchestra è onnipresente e rappresenta, come ho detto, il mare. Ciò non esclude la presenza di strutture tradizionali per aiutare il pubblico a seguire meglio l'andirivieni di anima e corpo».²³

²² L'opera ha poi inaugurato – per la prima volta in Italia in forma scenica in lingua giapponese – la 53° edizione del Festival dei Due Mondi, apertasi il 18 giugno 2010 al Teatro Nuovo di Spoleto, con la regia di Giorgio Ferrara (direttore artistico della kermesse) e la direzione di Johannes Debus, Orchestra sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano.

²³ Cit. in Gasponi, Alfredo, "Musica del 'senatore' per Mishima: il 'ragazzo' dirige Mahler e Bernstein", // *Messaggero*, 14 giugno 2010.

Le atmosfere e i temi introspettivi, così frequenti in tanta letteratura di Mishima, non potevano eludere l'interesse della danza *butō*.²⁴ Antesignani assoluti furono il coreografo Hijikata Tatsumi (1928-1986) e il giovanissimo Ōno Yoshito (n. 1938), figlio del mitico danzatore Ōno Kazuo (1906-2009) che, nel maggio 1959, misero in scena *Kinjiki* (*Colori proibiti*). Una versione rivisitata fu poi proposta qualche mese dopo al festival giapponese di danza *650 Experience no kai*, ma non fu propriamente apprezzata. Lo spettacolo si ispirava all'omonimo romanzo di Mishima che, come noto, si snoda negli ambienti omosessuali del dopoguerra. Il tema e le forme espressive della performance, ebbero un impatto tanto forte su critica e pubblico che la direzione del teatro spense le luci a metà dello spettacolo, facendo piombare la scena nel buio. Agli autori toccò il bando dal festival e l'accusa di iconoclastia. L'anno scorso è stato il 50° anniversario di quell'evento. Pur non avendo più a disposizione materiale filmico della performance del 1959, Ōno Yoshito, accompagnato dalla danzatrice Kohara Akiko, ha ricostruito la danza originale di *Kinjiki* presso lo BankART Studio NYK di Yokohama.



Kinjiki - BankART Studio NYK (Yokohama, 2009)- Ōno Yoshito & Kohara Akiko.

²⁴ *Ankoku butō*, comunemente abbreviato in *butō*, letteralmente significa “danza camminata”, derivando da *bu* (danza) e *tō* (piedi).

Fin qui una veloce esplorazione degli allestimenti e delle tecniche sperimentali più intriganti che hanno tradotto l'opera di Mishima.

Si pone ora una domanda: per quale ragione Mishima calca ancora i palcoscenici?

Perché si colloca esattamente al centro fra lo studio di un teatro rigorosamente nipponico e una universalità senza tempo.

Quanto attiene alla ricerca sul teatro giapponese (come evidenzia Kominz), ebbe come obiettivo creare *shingeki* e *kabuki* puri (che fossero opere scritte da lui stesso o da lui solo dirette), disinteressato alle sperimentazioni dell'avanguardia del periodo post-bellico, protesa ad una libertà d'espressione e indirizzata a mescolare stili scenografici e linguistici.²⁵ Per il suo progetto, Mishima adottò una grafica di scena e timbri linguistici che nessun altro autore fu in grado quanto lui di maneggiare, tenendoli ben distinti fra loro e contestualizzandoli nel genere e nell'epoca: per il *kabuki*, per lo *shingeki* di contesto giapponese, per lo *shingeki* di ambientazione europea. Una qualità palese anche in ogni suo romanzo o racconto. A suo vantaggio il fatto che egli era uno scrittore che applicava al teatro le sue complesse tecniche narrative, non un autore di teatro *tout court*.

La sua universalità atemporale, proposta in un telaio non ibrido, formale e collaudato dalla tradizione, sta dunque nelle tematiche: parlare dei tabù, dei codici sociali e dei valori morali, come in una pulsione provocatoria, e poi sezionarli, rigirarli sotto lo sguardo, astenersi dal giudizio morale e sottolineare la complessità e fragilità dell'Uomo. Una scelta coraggiosa, perché controcorrente rispetto ai tempi in cui l'Autore produceva il suo teatro, tempi invasi da un teatro di sinistra, sociale, politico, di strada, che si inseriva nelle grandi ondate anche modaiole, specchio di una circoscritta fase storica.

In tal senso, l'opera di Mishima non richiama un teatro classico giapponese e l'interesse dei Maestri internazionali, dunque, non può essere la rivisitazione, venata da curiosità esotiche o da nostalgie tradizionaliste, di una classicità statica. Se Mishima ancora oggi calca i palcoscenici, è perché la sua scrittura teatrale e letteraria ha anticipato istanze e consapevolezze familiari all'uomo contemporaneo.²⁶

²⁵ Kominz, Laurance, cit., pp. 4-5.

²⁶ Ringrazio il Maestro Ferdinando Bruni per il tempo concesso, il prezioso e inedito materiale fotografico di scena, la disponibilità che sempre mi riserva sin dal primo incontro; l'amica Ida Marinelli, per le ore impagabili che trascorriamo insieme a parlare di letteratura, di teatro, della *sua* Renée de Sade, del *mio* Mishima; il regista Tito Piscitelli, per avermi testimoniato con amabilità che il teatro, oltre che essere un appagamento intellettuale, può restituire dignità ai bambini di strada delle metropoli del mondo.



Rokumeikan (Il Palazzo del bramito dei daini) Daiichi Seimei Hall, Tokyo 1956 - Compagnia Bungakuza, regia di Mishima Yukio.

Articolo pubblicato in *AsiaTeatro*, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/se-mishima-calca-ancora-le-scene/>

Federico Filippo Fagotto

Il lavacro degli occhi. Somiglianze fra il Kojiki e il panorama cosmogonico classico

In un recente studio sulla cultura giapponese, il prof. Hisayasu Nakagawa ha tentato di dare vita ad un'«antropologia reciproca»¹ fra il suo mondo e alcuni dei costumi occidentali. Ha dovuto perciò indovinare, in poco più di un centinaio di pagine, i paragoni più acconci affinché alle peculiarità della sua tradizione riuscisse di catturare l'attenzione dell'occhio sul chiaroscuro del confronto. Ha particolare successo l'idea secondo cui la società nipponica tende spesso a fornire una «verità senza soggetto», non soltanto nel groviglio della sua impalcatura linguistica, ma anche al momento di rendere conto della consistenza di alcuni dei fatti che hanno avuto luogo. Nei confronti di essi, per l'appunto, il pubblico occidentale tradirebbe una maggiore ansia e brama di ricondurre il dato evento ad un determinato autore.

Senza cincischiare con esempi di contorno, l'emerito docente dell'Università di Kyōto fa subito riferimento al nostro modello di soggetto agente. Il «Sia la luce!» delle Sacre Scritture non può che ricordarsi come «il risultato di un atto di volontà»² compiuto da Elohim. Al contrario, egli cita un articolo di Masao Maruyama secondo cui in Giappone «nessun evento storico viene spiegato come prodotto di volontà particolari»,³ perché si preferisce pensare ad una successione di forze che vengono in essere per se stesse. L'esempio che Nakagawa decide di addurre è troppo grande per lo spazio che può dargli, come avviene per alcune fiere in cattività. Egli infatti chiama in causa il *Kojiki*, le antiche cronache giapponesi, il cui abbrivio – capace di descrivere la creazione senza ricorrere al divino fautore – tanto si distanzia da ciò che contiene invece il libro della *Genesi*. Qui egli ravvisa la «proposizione europea in cui un soggetto afferma una verità»,

¹ Nakagawa Hisayasu, *Introduzione alla cultura giapponese*, trad. it. Francesco Saba Sardi, Bruno Mondadori, Milano, 2006

² *Ivi*, p. 2

³ *Ibidem*.

mentre nella prima opera quella proposizione «in cui la verità appare in maniera spontanea e naturale».⁴



“Izanami e Izanagi sul ponte fluttuante del cielo” (xilografia di Utagawa Hiroshige, dalla serie “Storia illustrata del Giappone”, 1849-50).

Il confronto, tuttavia, è un ospite cui sarebbe sgarbato offrire solo la prima portata. Una volta scomodato, va trattato con i dovuti riguardi sino in fondo. Per conoscere meglio il *Kojiki*, va quindi ricordato ch’esso venne compilato sul finire del periodo Hakuō (673-686 d.C.) ed ultimato nel 712 d.C. per volere dell’imperatrice Genmei, che ordinò al nobile Yasumaro di mettere ordine negli annali di corte. Questi, sfruttando le ricerche compiute pochi anni prima da Are – cortigiano che ricevette dal precedente sovrano, Tenmu, il medesimo compito – creò un’opera che avvicina la storia e il mito per tracciare una linea di sangue fra le antiche divinità e l’attuale stirpe imperiale, in un frangente in cui, con lo spostamento della capitale a Heijō e l’inizio dell’epoca Nara, era necessario rispolverare il valore dell’autorità. Prima di soffermarsi sulla sacra discendenza, tuttavia, il *Kojiki* indugia nel primo capitolo sulla nascita dell’universo e la comparsa dei primi esseri divini. Già ad una prima lettura, il fascino delle somiglianze che si risveglia fa capire che non ci si trova certo ai margini del panorama cosmogonico classico, come si era invece detto pocanzi. L’inizio infatti recita:

*Ci fu un tempo confuso in cui qualcosa iniziò a prendere una consistenza, ma ancora così indistinta, anonima, e inerte, che nessuno potrebbe descriverla.*⁵

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, a cura di Paolo Villani, Marsilio, Venezia, 2006, p. 33.

L'assenza dell'artefice ha di sicuro il suo peso, ma l'enfasi che il racconto sceglie per il suo abbrivio insiste piuttosto sulla caoticità ai primordi del divenire. Allo stesso modo, anche il *Genesi* ha l'immediata urgenza, già nel secondo versetto, di descrivere il creato come «una massa senza forma e vuota»⁶, usando all'incirca gli stessi aggettivi di cui si serve il *Kojiki*, cui si aggiunge logicamente anche l'inerzia prima dell'intervento divino sull'atto iniziale. Gli stessi tre connotati vengono eletti anche dai *R̥g Veda*, ai fini della poetica descrizione degli albori dell'essere. L'universo è qui visto come un'«acqua indistinta», in cui il «germe dell'esistenza» è «avvolto dal nulla». Anche l'immobilità è sottintesa fintanto che non sarà il «desiderio» a fecondare la mente, principiando i fenomeni.⁷ L'intera scena è poi resa sintetica da Esiodo nella *Teogonia* dove, dopo l'invocazione alle Muse e un «dunque» che suona come un colpo di tosse che apre la vera prolusione, si limita a dire: «per primo fu il Caos».⁸

*Poi il cielo e la terra si cominciarono a separare.*⁹

Questa è la seconda informazione che ci regala il *Kojiki*. È curioso che anche il primo versetto di tutta la Bibbia, per descrivere il Creato, si serve non di un termine unico ma proprio della distinzione tra «il cielo e la terra».¹⁰ Il Dio là descritto, infatti, sembra avere a cuore che «vi sia fra le acque un firmamento, il quale separi le acque *superiori* da quelle *inferiori*»,¹¹ perché la somiglianza anche soltanto cromatica fra cielo e mare – di cui la terra è per lo più composta – rischia di regredire nell'indistinto iniziale da cui si è invece preso le mosse. La stessa premura appartiene al *Kojiki* e ad altri grandi racconti cosmogonici. Quando nell'*Edda* – il principale riferimento della mitologia norrena – ci si chiede ad esempio cosa abbia compiuto di grande il sommo dio Allföðhr, la prima risposta è: «Egli forgìò cielo e terra».¹² Che al di là del miracolo creativo, la gloria di tal gesto consista proprio nell'importanza della separazione, viene riconfermato dal ruolo che Allföðhr spesso riveste di guardiano della distinzione fra gli enti. Sarà lui a mettere ordine fra i pericolosi figli di Loki, incatenando il lupo Fenrir, scagliando il serpente Midhgardhr nel mare profondo e spedendo Hel, la dea degli inferi, nel Niflheimr, il regno dei ghiacci,

⁶ Gen.1:2, *La Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma, 1968.

⁷ *R̥g Veda. Le strofe della sapienza*, a cura di Saverio Saini, Marsilio, Venezia, 2000, p. 65.

⁸ Esiodo, *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Bur, Milano, 2013, p. 71.

⁹ *Kojiki*, cit., p. 33.

¹⁰ Gen. 1:1.

¹¹ Gen. 1:6.

¹² Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Adelphi, Milano, 2013, p. 52.

lasciandole in più il compito di dividere le varie dimore dei nove mondi. Anche nei *Rg Veda* la nascita dei due elementi è frutto di una separazione, nella fattispecie delle membra del Puruṣa, poiché «dalla testa si produsse il cielo, dai piedi la terra».¹³ Questi diventano a loro volta delle divinità coi nomi di Dyaus e Pṛthivī e vengono immaginati come due enormi coppe rovesciate l'una sull'altra. Sceverare fra gli enti significa quindi creare nuovi poteri divini e ruoli cosmologici. Questo fu allora anche uno dei principali obiettivi dell'opera di Esiodo, il cui merito, agli occhi di Erodoto, fu descrivere le divinità «distinguendo le loro prerogative e le competenze».¹⁴ Di qui lo stesso valore storiografico cui punta il *Kojiki* e che, ai nostri occhi, somiglia ad alcune opere ibride come l'*Ad urbe condita*, dove il passaggio fra storia e mito – in particolare alla morte di Romolo – coincide con il momento in cui i senatori e le decurie «si dividono il potere»¹⁵ iniziando a conferire allo Stato romano la sua forma politica peculiare.

Seguendo l'incipit del *Kojiki*, vediamo che dopo terra e cielo anche «il sole e la luna spuntarono»,¹⁶ con chiaro riferimento all'avvento della luce che rischiarò il buio primordiale. «Le primissime origini – ammette Yasumaro – rimangono dunque oscure».¹⁷ La stessa dinamica, arcinota, si legge nel testo giudaico-cristiano. Prima del *fiat lux*, infatti, è detto chiaramente che «le tenebre ricoprivano l'abisso»,¹⁸ e poco più in là ecco sorgere gli stessi astri, il «luminare maggiore» e quello «minore»,¹⁹ che svolgono in più l'incombenza di «distinguere le stagioni, i giorni e gli anni»,²⁰ regolando il tempo con l'ennesima scansione. Grazie a ciò, anche l'elemento umbratile viene trasformato ed accettato nel cosmo come trapasso meridiano. Quando infatti Dio «separò la luce dalle tenebre»,²¹ chiamò la prima «giorno» e la seconda «notte»,²² distinguendola dalle tenebre stesse. Analogamente, anche nel *Kojiki* il sole e la luna, e con essi giorno e notte, scoprono i loro ruoli solo abbandonando entrambi il «regno invisibile»,²³ ossia l'oscurità del regno dei morti. Esiodo addirittura decide di incarnare i due principi umbratili in diverse divinità, Ἐρεβός e Νύξ, i quali unendosi danno vita ad Ἡμέρη, il Giorno. La dinamica ritorna poi

¹³ *Rg Veda*, cit., p. 68.

¹⁴ Erodoto, *Storie* 2, 53, 1, cfr. Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 53.

¹⁵ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, trad. it. Mario Scàndola, Bur, Milano, 2013, voll. 13, I, p. 265.

¹⁶ *Kojiki*, cit., p. 33.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Gen. 1:2.

¹⁹ Gen. 1:16.

²⁰ Gen. 1: 14.

²¹ Gen. 1:4.

²² Gen. 1:5.

²³ *Kojiki*, cit., p. 33.

nei *Rg Veda*, in cui si dice che «in principio vi era solo tenebra nascosta dalla tenebra»,²⁴ poi una di queste cominciò ad acquisire identità trasformandosi nella Notte, sino a meritarsi un inno a lei dedicato (x, 127) perché «con i suoi numerosi occhi», cioè le stelle, fu capace addirittura di cacciare lei stessa le tenebre portando le luci, lì descritte come delle «bellezze».²⁵ Il fascino estetico è infine dichiarato anche nell'*Edda*, dove la scura Nótt, figlia di Nörffi, va in sposa a Dellingr, della stirpe degli Asi, generando Dagr, il Giorno, presentato come «luminoso e bello».²⁶

A questo punto, l'autore delle cronache giapponesi fa una serie di digressioni spiegando i motivi della compilazione dell'opera, lodando il suo signore ed accennando anche agli interessanti problemi di natura linguistica da lui affrontati. Quando riprende con la narrazione, parla dei primi esseri che vennero al mondo. Come fossero frutto dello stesso parto, i «tre esseri misteriosi»²⁷ sembrano emergere all'unisono. Takamimushi, Kamumushi e Amenominakanushi non possono che far pensare al tema della Trinità, di cui ci sono tracce veterotestamentarie già nel *Genesi*, in particolare quando ad Abramo compare Dio sottoforma di «tre uomini»,²⁸ di cui però è uno soltanto a parlare. Similmente, i primi esseri divini del *Kojiki* vengono descritti come «solitari, invisibili»,²⁹ anche se l'interpretazione del passo è ardua. Un'altra versione opta per una resa più prosaica: «ebbero origine come dei unici, e nascosero il loro corpo»,³⁰ vale a dire che ognuno di loro contava come un dio onnipotente. Ciò avvicina tale panorama mitico al concetto di «catenoteismo» di Max Müller, secondo cui l'esistenza di una divinità che comanda a turno permette anche al politeismo di assumere, in alcuni contesti, le funzioni di un monismo. Secondo il filosofo orientalista tedesco, proprio le saghe nordiche e quelle vediche ne sono esempi fecondi. Nella prima, la figura di Óðinn assume varie forme ed epiteti, di cui tre sono appunto i principali: Hár, che siede sul seggio più basso, Iafnhár e Thridhi, che invece è assiso su quello superiore. Il suo corrispettivo indiano è di certo Viṣṇu che, nonostante i numerosi Avatāra, è così descritto nell'inno a lui dedicato (I, 154): «essendo uno, sostiene in maniera triplice cielo e terra e tutte le creature».³¹ Il

²⁴ *Rg Veda*, cit., p. 65.

²⁵ Ivi, p. 229.

²⁶ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 59.

²⁷ *Kojiki*, cit., p. 33.

²⁸ Gen. 18:2.

²⁹ *Kojiki*, cit., p. 33.

³⁰ *Ko-Gi-Ki, Vecchie cose scritte*, Laterza, Bari, 1938, cfr. Hisayasu Nakagawa, *Introduzione alla cultura giapponese*, cit., p. 43.

³¹ *Rg Veda*, cit., p. 92.

«catenoteismo» greco si sviluppa invece su base cronologica, nel corso della dinastia che da Urano, passando per Crono, elegge Zeus padrone dell'Olimpo. In senso analogo, anche la posizione predominante dei tre numi giapponesi trova nell'inizio della discendenza divina la propria funzione. La dinamica, però, con cui essa prende piede è particolarmente interessante.

*Da creature simili a germi di giunco gemmarono gli esseri misteriosi.*³²

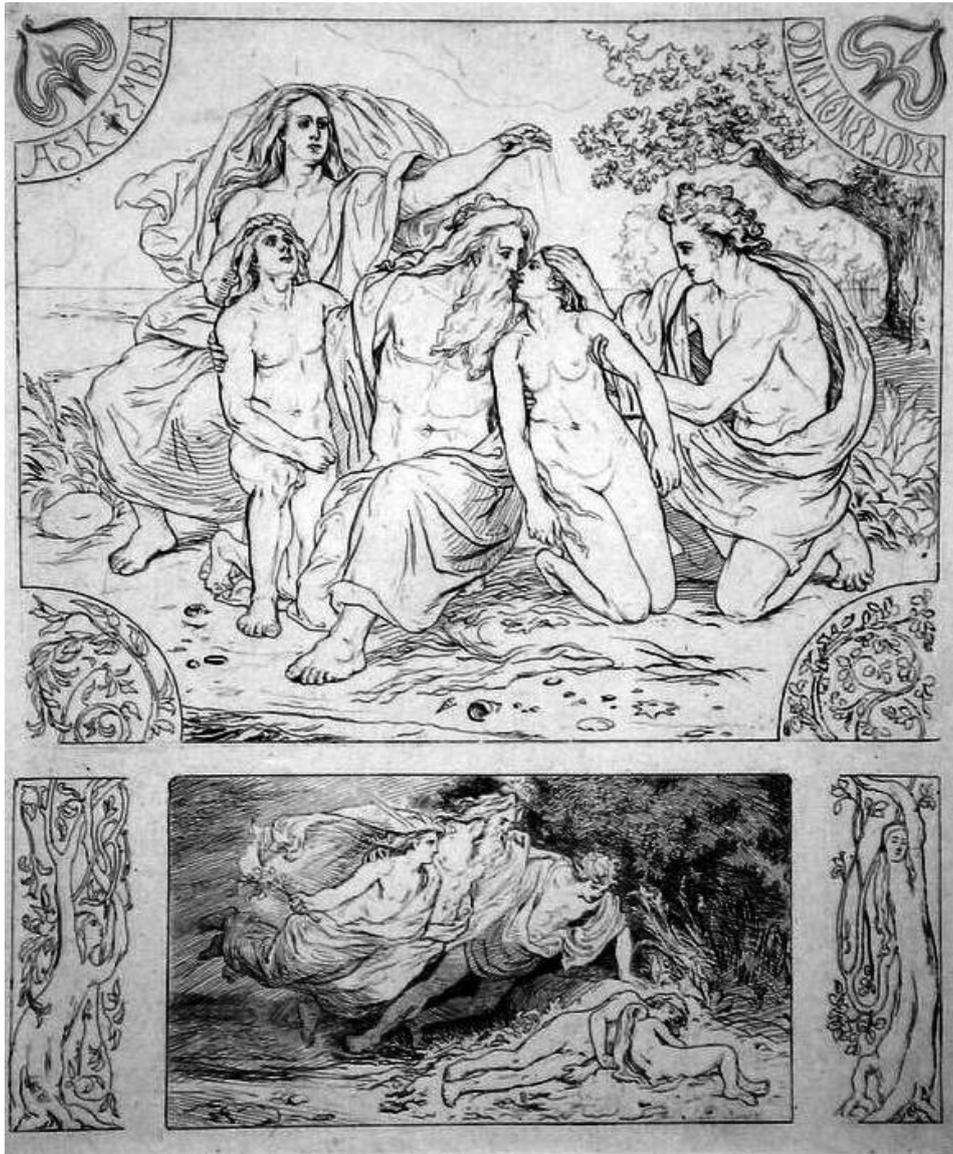
Si immaginano qui i primi esseri come dei semi da cui l'inizio delle generazioni divine, e poi umane, si sviluppano come per gemmazione. Sembrerebbe prerogativa di una religione che non può richiamarsi ad una causa esterna per spiegare la fonte dei fenomeni, così come vorrebbe Nakagawa. Eppure, anche nel Pentateuco scorgiamo un Dio che si preoccupa di fornire alla sua creazione un'autonomia dinamica – donde le speculazioni successive sulla metafora dell'orologiaio – e che agisce su piante e frutti affinché «abbiano in sé la propria semenza»³³ e a loro volta servano a sostenere la razza umana. In entrambe le prospettive, nonostante il differente retroterra teologico, si gioca allora un sottile scambio fra il potere esterno e l'energia interna. È curioso notare che è proprio da un altro dubbio di questo tipo che si giustifica l'intera narrazione dell'*Edda*. Il re Gylfi, infatti, sovrano di Svezia, pensando alla sapienza e nobiltà del popolo degli Asi, «meditò se questo potesse derivare dalla loro propria natura oppure dalla potenza degli dèi cui essi sacrificavano».³⁴ Per soddisfare il cruccio si mette allora in cammino verso Ásgardhr. Tra i vari quesiti che verranno posti, anche qui il passaggio dal mondo naturale all'essere umano sarà chiarificatore sul rapporto fra la matrice interiore e l'apporto divino. Si dice infatti che quando i figli di Borr trovarono due alberi il primo conferì loro «anima e vita», il secondo «intelletto e movimento», l'ultimo «parola e udito e vista»,³⁵ creando l'uomo. Con un tocco finale, attribuirono loro anche dei nomi e, con essi, un sesso: lui diventa Ask e lei Embla.

³² *Kojiki*, cit., p. 36.

³³ Gen. 1:11.

³⁴ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 50.

³⁵ Ivi, p. 58.



La creazione dell'uomo secondo l'Edda. Illustrazione di Lorenz Frølich (1820-1908).

Anche nel *Kojiki* la catena comincia con le prime germinazioni di cui detto e, trascorse le prime successioni divine, arriva infine a nominare due grandi divinità: Izanaki (o Izanagi) e Izanami. Con loro appare ciò che si era profetizzato all'inizio: «la distinzione fra femmina e maschio».³⁶ I due principi si sono esternati e presto cominceranno il rapporto di posizioni che anche i *Rg Veda* prevedero all'origine di tutto sottoforma di simbolo sessuale: «sotto vi fu l'energia, sopra vi fu l'impulso».³⁷ Che il ruolo di Izanaki e Izanami costringa quindi a condursi sulle tracce di un paragone con Adamo ed Eva lo

³⁶ *Kojiki*, cit., p. 33.

³⁷ *Rg Veda*, cit., p. 65.

si deve ad alcune curiose analogie. Anzitutto il fatto che l'avvento dei due *kami*, gli dèi shintoisti, cade esattamente sette generazioni dopo la comparsa dei primi tre esseri misteriosi. Dopo lo stesso numero di giorni, come si sa, anche il Dio del *Genesi* decise che con la creazione dei primi uomini la sua opera poteva considerarsi finita. Quello che sarà il valore sacrale di tale numerologia tradisce subito i suoi futuri intenti, ripetendosi più volte già nei primi capitoli. Sette saranno le volte in cui, nelle parole di Lamec, verrà vendicato Caino. Lui invece, suo discendente e figlio di Matusael, si riserva di essere vendicato «settanta volte sette»,³⁸ frase che poi ripeterà il Cristo a S. Pietro. Il sette è poi l'asse del rapporto fra Dio e il figlio di Lamec: Noè. Sette sono le paia di ogni specie pura di animale che gli ordina di salvare dopo che, di lì a sette giorni, si verificherà il Diluvio, finito il quale il patriarca ne aspetterà altrettanti prima di uscire dall'Arca. Nei *Rg Veda* la dinamica segue le medesime tappe. Indra, nume supremo, decide di concludere il travaglio di emersione dal Caos chiamando a sé Agni, dio del fuoco, per istituire il sacrificio rituale che passa traverso «sette esecuzioni».³⁹ Nei panni di Bṛhaspati, divinità cui è spesso associato, contribuisce poi al volere cosmetico con gli stessi atti del Dio cristiano: si serve della luce, con cui disperde le tenebre grazie a sette raggi – lo stesso carro del sole verrà poi scortato da «sette cavalle baie»⁴⁰ – e dello pneuma, grazie alle sette bocche con cui intona i canti. Anche l'elemento acquatico del Diluvio torna qui in compagnia del simbolo numerico, sottoforma dei sette fiumi che davano addirittura il nome alla regione indiana, il *Sapta Sindhu*, un tempo abitata dagli Arii. Sarà ancora Indra a liberarli uccidendo il serpente Vṛtra. Infine, anche nell'*Edda* all'inizio della vicenda si incontra Gangleri che, davanti alle porte del Valhöll, fa roteare dei pugnali «in modo tale che ve n'erano sempre sette contemporaneamente in aria».⁴¹ Appare qui l'immagine stessa del numero come simbolo della chiusura del cerchio e conclusione del ciclo, sia che esso consista nelle prime generazioni divine, come nel *Kojiki*, nel tempo impiegato per dar vita al creato o anche solo per fondare le basi di un grande impero, come quello romano, nell'arco di sette monarchi e nel luogo di altrettanti colli.

La seconda analogia riguarda il patto che i primi esseri stringono con Izanaki e Izanami, ordinando loro di «consolidare le terre alla deriva»⁴² e seguendoli nel rituale di accoppiamento con cui daranno vita alle future generazioni, da cui discende quella

³⁸ Gen. 4:24.

³⁹ *Rg Veda*, cit., p. 70.

⁴⁰ Ivi, p. 113.

⁴¹ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 50.

⁴² *Kojiki*, cit., p. 36.

imperiale. Anche il patto stretto con Noè, dopo la sua opera di salvaguardia degli esseri viventi, è volto a garantire la sopravvivenza della specie umana. Protraendosi poi nel patto concesso ad Abramo, finisce con il rivolgersi in particolare al popolo eletto. A Izanaki e Izanami spetta adesso un vero e proprio atto creativo. La lancia donata loro dagli dèi viene fatta roteare, la punta caglia una «salsedine gorgogliante» da cui colano dei «grumi di sale»⁴³ che, gocciolando sui mari, danno vita alle sacre isole dell'arcipelago nipponico. In questa magica descrizione si annida uno stupefacente archetipo se si pensa all'isolazionismo culturale in cui il Giappone ha vissuto per buona parte della sua storia. Si prendano i *Rg Veda*, dove la nascita degli esseri viventi si deve al «burro coagulato»⁴⁴ che sgorga dal sacrificio del Puruṣa supremo alle origini del Cosmo. Andando più distanti, la somiglianza aumenta poi paradossalmente. Nell'*Edda*, per spiegare l'esistenza della schiatta umana si parla delle acque di Élivágar da cui monta una schiuma che indurendosi diviene ghiaccio il quale, espandendosi, entra in contatto con l'aria calda sciogliendosi e gocciolando. «In quelle gocce sorse la vita» si dice «e si formò una figura d'uomo».⁴⁵ L'anima di cui verrà dotato «vivrà e mai perirà», mentre il corpo di dissolverà in «polvere».⁴⁶ Si torna così al *Genesi* in cui, come si sa, «il Signore Iddio formò l'uomo dalla polvere della terra»,⁴⁷ dandogli nome Adamo da 'Ādam' (ebr. אָדָם) = «uomo terroso». Come sarà per lui l'Eden, anche i due *kami* scelgono una bella dimora ove risiedere, piantandovi una «magnifica colonna»⁴⁸ che ricorda sia l'Albero della Vita che il frassino di Yggdrasill che, nell'*Edda*, viene visto come «l'albero del mondo e della vita»,⁴⁹ e che in tempi recenti Schröder, ispirandosi ai simboli della Scienza sacra di René Guénon, ha identificato proprio in una colonna.⁵⁰

A questo punto avviene l'unione profonda fra Izanaki ed Izanami nel segno della carne. Essa è un incontro. Izanaki chiede con curiosità: «come è il tuo corpo?»⁵¹ e lei risponde che sarebbe perfetto se non avesse una parte incompiuta poiché non chiusa. Egli realizza allora che ciò di cui lui è invece in esubero potrebbe colmare questa imperfezione. Al contrario, Eva è frutto di un'emersione carnale dalla costola di Adamo, quindi *a latere*,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Rg Veda*, cit., p. 67.

⁴⁵ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 54.

⁴⁶ *Ivi*, p. 52.

⁴⁷ Gen. 2:7.

⁴⁸ *Kojiki*, cit., p. 36.

⁴⁹ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 37.

⁵⁰ *Ibidem*, cfr. F.R. Schröder, *Ingunar-Freyr*, Tübingen, 1941.

⁵¹ *Kojiki*, cit., p. 36.

per sottolineare che non gli è né subordinata né preferita, bensì scelta come compagna ideale per ricreare «una sola carne».⁵² La nascita per endogenesi dal fianco ricorda il mito della nascita del Buddha, fuoriuscito dal fianco della madre Maya senza arrecarle dolore. Tra i due esempi c'è però un'inversione delle parti fra maschio e femmina. Con essa sembrano divertirsi anche i *Rg Veda* nel parlare di Virāj, il principio femminile, che si origina dal maschio Puruṣa, generandolo però a sua volta: «da lui nacque Virāj, da Virāj Puruṣa».⁵³ Che la colonna eretta dai numi giapponesi sia implicata nella celebrazione della vita lo si deve all'uso che ne fanno nel rito di accoppiamento. Si pongono a contatto con la colonna ruotando in due sensi opposti finché, raggiungendosi, lui esclama «che bella ragazza!» e viceversa deve fare Izanami. Ella però commette l'errore di parlare per prima e, a causa di ciò, il loro primo figlio nascerà deforme. Emerge così, come nelle Sacre Scritture, il fatto che alla donna si imputano gli errori. Adamo, per scusarsi del proprio peccato agli occhi di Dio, incolperà la donna di averlo tentato. Un simile trasferimento di colpe lo delinea Tito Livio parlando della malvagità di Tullia, che spingerà Tarquinio ad uccidere Servio Tullio, padre di lei, e ad usurparne il trono. Anche in quel caso «l'inizio di tutto lo sconvolgimento venne dalla donna».⁵⁴ Altrettanto lapidari sono, in merito, i *Rg Veda*, nel dire: «non esistono amicizie con le donne: di iena sono i loro cuori!».⁵⁵ Il fatto che da Izanami nasca il primo essere imperfetto dopo generazioni di grandi divinità, significa che con la donna avviene la fine dell'età dell'oro. Infatti, solo a partire da adesso cominceranno a comparire accadimenti negativi. «La cosiddetta età dell'oro – si legge anche nell'*Edda* – venne poi rovinata dall'arrivo delle donne».⁵⁶ Lo stesso destino lo incontrano i popoli greci descritti nella *Teogonia*, stavolta per volere di Zeus che, per vendicarsi delle furberie di Prometeo, fa forgiare dalla terra una «vergine vereconda», ornata di veli e gioielli. Da lei proviene «la stirpe nefasta e la razza delle donne, che, sciagura grande per i mortali, fra gli uomini hanno dimora».⁵⁷

Nell'ultimo verso dell'opera si accenna però ad una rivalutazione, poiché il poeta invoca di nuovo le Muse e chiede: «ora cantate la stirpe delle donne».⁵⁸ Sarà nel finale, infatti, a venir presentato Tifeo, l'ultimo dei figli di Gaia unitasi a Tartaro, descritto come un essere deforme e terribile, come il figlio di Izanami, che sembra destinato a rovesciare

⁵² Gen. 2:24.

⁵³ *Rg Veda*, cit., p. 67.

⁵⁴ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, cit., p. 335.

⁵⁵ *Rg Veda*, cit., p. 245.

⁵⁶ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 63.

⁵⁷ Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 101.

⁵⁸ Ivi, p. 127.

il trono di Zeus. Questi riesce però a sconfiggerlo. In seguito, quando dovrà venire alla luce qualcun altro eletto a subentrare al Cronide, cioè Atena, Zeus si premonirà in maniera diversa dai predecessori: la incuberà lui stesso. La donna viene così “maschilizzata” e svezzata in modo simile ad Eva, per garantire la discendenza. Sempre nel *Genesi* troviamo un'altra eco della dinamica scorta nel *Kojiki*. Prima che l'unione fra David e Betsabea – che significa «settima figlia» – generi Salomone, il prosecutore del regno d'Israele, Dio decide di punire la loro relazione illecita facendo nascere loro un figlio che morrà sette giorni dopo il parto. Allo stesso modo, Izanaki e Izanami, dopo aver abbandonato la sfortunata creatura nella corrente, svolgono nuovamente il rito, stavolta senza errori, procreando le altre isole del Giappone e una ricca serie di esseri sacri che costituiranno il “Pantheon” dello Shintoismo, incarnando gli elementi naturali. Tra questi, particolarmente importanti saranno i signori delle porte d'acqua, i principi Hayākitsu, per il loro ruolo di «tenere separati fiumi e mari», simile a quello di Kukonochi, signore dei monti, e Ohyomatsumi, signora dei campi, di «tenere separati monti e campi». ⁵⁹ La necessità di distinzione ontologica viene così ultimata con un atto identico a quello svolto da Indra, che arresta le montagne e puntella il cielo, e Bṛhaspati che fece lo stesso con le estremità della terra «perché rimanessero separate». ⁶⁰

Infine, Izanami sgrava Yagihayako, *kami* del fuoco che, nascendo, brucerà la vulva della madre causandone la triste morte. La disperazione di Izanaki non avrà requie, tanto che risolve di seguire i passi dell'amata «nella terra delle acque ocre», ⁶¹ ossia negli inferi. Siamo ormai certi dell'appartenenza di questo testo al panorama cosmogonico classico. La catabasi, la discesa nell'al di là, è infatti il grande *topos* che accomuna il patrimonio mitologico. Dagli esempi preclari di Odissea ed Eneide, la ritroviamo anche nell'*Edda*, laddove Hermóðhr decide di andare nel regno di Hel per riprendere Baldr, il più bello degli dèi, morto per un inganno di Loki. Come se non bastasse, anche nel *Kojiki* compare il tropo del divieto, quello imposto ad Izanaki di non guardare la sua consorte finché il signore dell'oltretomba non si sia deciso a restituirla, cosa che ovviamente non farà. La somiglianza col mito di Orfeo ed Euridice è certo marcata e in generale colpisce l'attribuzione del tabù all'organo della vista, come nel veto imposto a Psiche di non guardare Amore durante i loro incontri, come l'obbligo ingiunto a Skadhi nell'*Edda* di scegliere un marito fra gli Asi senza guardarlo in volto, o come l'ammonizione di Dio

⁵⁹ *Kojiki*, cit., pp. 38-39.

⁶⁰ *Rg Veda*, cit., p. 89.

⁶¹ Ivi, p. 40.

a Lot di non voltarsi indietro durante la fuga da Sodoma e Gomorra in procinto di essere distrutte, cosa cui sua moglie disubbidirà, venendo tosto tramutata in una colonna di sale. Nel racconto dell'interdizione ad Izanaki c'è poi un elemento che lo fa essere molto simile all'inno vedico che parla di Urvaśī e Purūravas. Questi doveva giacere con la ninfa tre volte al giorno, senza però farsi vedere nudo da lei, cosa che un giorno purtroppo succede a causa di un inganno perpetrato dai Gandharva. Anche nell'infrazione di Izanaki il *malus* è che scorge la dea sotto le sue vere spoglie. È quindi singolare che non sarà il sovrano degli inferi ad adirarsi, ma la stessa Izanami, che griderà: «umiliata, mi hai umiliata!»,⁶² portando così acqua al mulino di Ruth Benedict e alla sua teoria secondo cui i popoli orientali sono tuttora dei promotori dell'antica «società della vergogna».⁶³ Non si può tuttavia fare a meno di notare cosa accade nel *Genesi* non appena si contravviene alla proibizione divina. Nell'istante in cui i due peccatori assaggiarono il frutto:

*Si aprirono allora gli occhi di tutt'e due e s'avvidero che erano nudi.*⁶⁴

Dacché «erano tutt'e due ignudi, ma non ne avevano vergogna»,⁶⁵ si instilla in loro il senso della pudicizia e solo allora decidono di coprirsi con le foglie di fico. Solo da questo momento, infatti, la sozzura del loro animo è in contraddizione con il candore del loro aspetto. Anche nella saga nordica Loki viene descritto come «bello e gradevole nella figura, malvagio nell'animo», e infatti di lui si dice che è «la vergogna degli dei».⁶⁶ Lo stesso avviene durante la descrizione della nascita di Indra, tanto che «la madre lo nascose, come se lo ritenesse una vergogna». Ma lui seppe levarsi in alto «indossando la veste sua propria»,⁶⁷ cioè quella dell'eroe, che di molto si differenzia dal costume assunto da Adamo. L'apice di quest'indipendenza invereconda si avrà allora con Uṣas, la dea dell'Aurora, che compare da Oriente al mattino mostrando il seno e scoprendo «le sue parti più amabili».⁶⁸

⁶² *Kojiki*, cit., p. 41.

⁶³ Ruth Benedict, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Laterza, Bari, 2009.

⁶⁴ Gen. 3:7.

⁶⁵ Gen. 2:25.

⁶⁶ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 80.

⁶⁷ *Rg Veda*, cit., p. 77.

⁶⁸ Ivi, p. 128.



Orfeo ed Euridice. Sir Edward John Poynter (1836-1919).

Una volta che Izanaki riesce a sfuggire alla furia della defunta compagna si arriva all'epilogo non solo della vicenda, ma dell'intera parabola cominciata all'inizio del racconto e che conclude la prima era mitica del mondo. Izanami, fuori di sé, giura di soffocare ogni giorno a morte «mille della folta siepe di uomini», ma sarà vano poiché il dio promette che ogni giorno, per suo volere, sorgeranno «millecinquecento capanne per il parto». ⁶⁹ In realtà la compensazione ha come effetto un rinnovamento della razza umana, similmente a come avviene per il diluvio universale. È ricorrente infatti nel racconto cosmogonico l'incrocio di un momento di profonda rinnovazione che passa attraverso uno sterminio emendatore. Quello che fece il Dio biblico allorché vide «che la malvagità degli uomini era grande» ⁷⁰ attraverso un «diluvio di acque su la terra», ⁷¹ si ripete nel famoso mito greco di Deucalione e Pirra, che sfuggono sempre grazie ad un'Arca al diluvio imposto da Zeus per purificare l'immoralità umana. Anche loro, salvatisi sulla cima del Parnaso, ripopoleranno il mondo lanciando delle pietre da cui risorgeranno gli esseri umani. Anche nell'*Edda* ritorna la dinamica nel segno dell'elemento liquido. Quando i figli di Borr uccidono il gigante Ymir, sgorga tanto sangue da annegare l'intera stirpe dei thursi della brina. Ne uscirà salvo uno soltanto,

⁶⁹ *Kojiki*, cit., p. 42.

⁷⁰ Gen. 6:5.

⁷¹ Gen. 6:17.

Bergelmir, nascostosi con la moglie dentro un tronco cavo. Da loro si ricreerà la razza dei giganti della brina. Anche nella contesa fra Izanaki ed Izanami lo strumento esecutore è la sostanza acqueea. Si intuisce che Izanami, ormai definita «signora delle acque ocre», soffocherà la stirpe umana mediante annegamento, ma sarà Izanaki ad officiare la purificazione di «un mondo tanto sporco»⁷² decidendo di compiere delle abluzioni rituali.

Ed ecco l'atto generativo, o meglio plasmatore. Nella calma delle sacre aspersioni, Izanaki deterge il proprio occhio sinistro e da una lacrima ne nasce Amaterasu, la grande dea del sole, somma divinità dello Shintoismo, cui l'imperatore in persona reca omaggio al santuario di Ise, il più importante di tutto il Giappone. Poi si lustra l'occhio destro e ne sorge il dio Tsukiyomi, infine si lava il naso generando Susanowo, il dio malvagio e rude di cui si racconteranno svariate gesta. Ai tre *kami* Izanaki spartisce il compito di governare rispettivamente sui cieli, sulla notte e sui mari, seguendo quindi la classica divisione di poteri che si trova non solo sull'Olimpo fra Zeus, Ade e Poseidon, ma anche nel Valhöll fra Óðhinn, Víli e Vé. La fecondazione dei tre numi propiziata dalle parti corporee di Izanaki ritrova poi il tema ancestrale del sacrificio battesimale. L'esempio più incisivo è quello del Puruṣa nel Vedismo, il gigante primordiale dal cui sacrificio ha origine sia l'universo fisico – dal suo respiro venne il vento, dall'ombelico l'atmosfera, e via dicendo – che sociale: da bocca, braccia, cosce e piedi le quattro *varna*, ossia le caste. Anche ad un'altra divinità creatrice, Viśvakarman, viene chiesto: «offri in sacrificio la tua stessa persona»,⁷³ permettendoci di ricordare la reinterpretazione del sacrificio che avviene nel passaggio fra i due Testamenti della nostra tradizione. A tal proposito, anche nell'*Edda* il sacrificio di Ymir, altro gigante, ha il sapore della Transustanziazione: «dal suo sangue il mare e le acque; la terra fu tratta dalla sua carne»⁷⁴. Infine, anche la cultura dell'antica Cina, per cui è rischioso parlare di un'autentica mitologia, tramanda la vicenda di Bangu, stavolta un nano, che per trarre il mondo fuori dal Caos si immola. Dalla sua testa ne sorsero le montagne, dal respiro vento e nuvole, dalla voce il tuono, dal sangue i fiumi, dalla carne la terra, da pulci e pidocchi, ovviamente, l'uomo.⁷⁵

Grazie al battesimo di Izanaki, ci è possibile rivisitare parte della cosmogonia del *Kojiki* proprio alla luce di quel creazionismo apparentemente rifiutato che, pur restando in questo caso inammissibile, può fornire uno sguardo per notare alcuni valori retrostanti.

⁷² *Kojiki*, cit., p. 42.

⁷³ *Rg Veda*, cit., p. 66

⁷⁴ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 57.

⁷⁵ Wilhelm Hellmut, *Sinn des I Ging*, Eugen Diederichs Verlag, 1986, p. 34.

Già alle prime battute dell'opera, infatti, si era preannunciato che «il sole e la luna spuntarono dal lavacro degli occhi»,⁷⁶ quelli di Izanaki stesso probabilmente, che già in precedenza aveva dato vita alla sacra Nakisaha piangendo la morte di Izanami. Si noti che anche dagli occhi del Puruṣa nacque il sole, l'analogo di Amaterasu, mentre la luna provenne dalla sua mente, di cui in quasi tutte le tradizioni è l'occhio a farne da specchio. In questo modo si può tentare un'ipotesi sull'oscuro passo del *Kojiki* che descrive il primissimo movimento occorso ai primordi della storia. «L'orizzonte si era appena schiuso»⁷⁷ si diceva, disegnando forse lo stimolo di un occhio che si apre. Il racconto potrebbe allora giocare di metafora per mantenere l'ambiguità sulla presenza-assenza di un creatore, o meglio, per far dire alla metafora stessa ciò che un'ottica anti-creazionista come quella nipponica può solo adombrare. Sembra esserci perciò un "lavacro degli occhi" originale, la cui identità rimane però sfumata. Con il medesimo intento criptico, anche l'essere primevo descritto all'inizio dei *Rg Veda* rimaneva innominato. Era l'*ekam* = "Uno" o "neutro", o anche solo «Ciò». Di lui si dice sia che possiede un «potere autonomo»⁷⁸ ma anche che ha avuto a sua volta una «nascita».⁷⁹ Questa contraddizione impone quindi una serie di domande eziologiche che vengono formulate direttamente nel corso degli inni. «Chi invero sa, chi potrebbe proclamarlo da dove è nata, da dove si è verificata questa creazione?»⁸⁰ ci si chiede all'inizio. Lo stesso approccio si conserva anche quando in seguito si parla di altre divinità, come gli Ásvin, i cavalieri gemelli del cielo, di cui ci si chiede dove si trovino prima del mattino e dopo la sera, o come Vāta, dio del vento, di cui non si sa da dove proviene né dove svanisca. Lo stesso pungolo è esercitato nell'*Edda* da Gangleri, curioso di apprendere l'Ἀρχή. Se si nota, però, che nella tradizione nordica il suo nome è sia l'epiteto del re Gylfi, che come detto si incammina per soddisfare il suo dubbio, sia di Óðhinn, da cui il re si reca, allora si capisce che anche qui soggetto e oggetto scambiano ironicamente i ruoli. «Quale fu l'inizio – chiede allora Gangleri – e come ebbe principio ogni cosa?»⁸¹ Anche lui converte poi l'atteggiamento nei confronti dei fenomeni, domandando a sua volta «di dove viene il vento?»⁸² Ma anche per lui, tuttavia, il cammino a ritroso sul sentiero delle cause paventa il *regressus ad infinitum*. Quando chiede di cosa si nutrisse Ymir, il gigante originario di cui s'è detto,

⁷⁶ *Kojiki*, cit., p. 33.

⁷⁷ Ivi, p. 36.

⁷⁸ *Rg Veda*, cit., p. 65.

⁷⁹ Ivi, p. 68.

⁸⁰ Ivi, p. 65.

⁸¹ Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 52.

⁸² Ivi, p. 70.

gli si risponde che beveva dalle mammelle della vacca Audhhumla, il che lo sospinge ovviamente a chiedersi di cosa si nutrisse lei a sua volta. È come la dinamica dell'elefante che regge il mondo e che viene sorretto da una tartaruga e poi chissà, di cui parla la tradizione indiana e che offre a Diderot uno spunto filosofico nella sua *Lettera sui ciechi* (1749). Essa viene nominata, per chiudere il cerchio, proprio dal prof. Nakagawa come esempio di ozioso quesito sul creazionismo da cui la sensibilità orientale guadagnerebbe una buona distanza.

Non mancano però delle eccezioni. Fu nel 1605 che un teologo giapponese, ovviamente cattolico, scrisse *Il dialogo fra Yūtei e Myōshū*, in cui si paragona l'universo ad una casa e si dice «l'origine non ha potuto prodursi da sola»⁸³ perché non si può credere che legname e bambù si siano riuniti da sé. Ciò che però Nakagawa non sottolinea citando il passo è che il dubbio dell'autore non è incentrato sull'identità dell'artefice, ma sulla sua sola presenza onde ricostruire la dinamica d'un evento altrimenti inspiegabile. Anche per questo è utile menzionare, come lui fa, le *Informazioni sull'Occidente* scritte nel 1710 dal filosofo Hakuseki Arai, il quale risponde: «se *Deus* ha potuto prodursi da sé perché il cielo e la terra non avrebbero potuto fare altrettanto?». ⁸⁴ In effetti il termine stesso natura, *shizen* (自然), letto come «hitori suru» significa «farsi da sé». Questo meccanismo interno, al di là della presenza allusa dal «lavacro degli occhi», vale per i primi esseri di cui parla il *Kojiki*, ma anche per la carne del cinghiale Sæhrímnir di cui parla l'*Edda*, che cotto e mangiato ogni giorno, a sera è di nuovo integro – il che ricorda il fegato di Prometeo – . Vale per la Notte descritta nella *Teogonia* che produce per generazione spontanea senza accoppiarsi e riguarda anche il ruolo del dio vedico Agni, che in quanto fuoco empie di potenza la natura, ponendosi come «embrione che sta nelle piante». ⁸⁵ Per cercare quindi di stemperare l'eccessiva, seppur veritiera, estraneità fra il *Kojiki*, e con lui la spiritualità asiatica nel suo complesso, con la cosiddetta tradizione occidentale – estraneità la cui odierna enfasi è spiegabile con il desiderio delle culture esotiche di veder riconosciuti i propri diritti intellettuali, anche se talvolta la strategia è controproducente, soprattutto quando pretende di scovare ovunque dei dualismi – conviene rifarsi ad un testo del noto sinologo François Jullien dal titolo *Le trasformazioni silenziose*, in cui sostiene senza remore il nuovo destino del soggetto:

⁸³ Nakagawa Hisayasu, *Introduzione alla cultura giapponese*, cit., p. 33.

⁸⁴ Ivi, p. 34.

⁸⁵ *Rg Veda*, cit., p. 99.

*Un “soggetto” che all’improvviso si scopre “processo” e si vede immerso, assorbito, in quest’ultimo.*⁸⁶

Superando quindi anche la *causa sui*, opta per un *continuum* in cui il soggetto non si nega in quanto tale, ma si immerge nella sua funzione di elemento promotore di determinati processi. Curiosamente, l’ente unico e originario di cui parlano gli inni vedici, l’Uno indefinito, viene detto in sanscrito anche *tat* («Ciò»), che nelle lingue germaniche ricorda invece, pur senza parentela alcuna, la radice dei verbi d’azione. Ecco quindi che se Jullien parla riferendosi alla cultura orientale, questo valore si conferma anche in quella “nostrana”. Il *Genesi* stesso, per tornare al paragone iniziale, non spende una parola sull’identità divina, sulla descrizione di ciò che precedeva la creazione o sui motivi per cui essa ebbe inizio, e questo non tanto per il rischio di empietà cui solo dopo si dette adito, ma perché tutto l’interesse era rivolto alla dinamica, al processo, alla trasformazione ed evoluzione dell’Essere a partire dalla sua assenza, più che dal Nulla in quanto tale. Si centra allora la domanda quando ci si chiede «Come?» e non «Chi?». La risposta ad essa è deputata al mito. Se Jullien parla dell’evento come «affioramento»⁸⁷ di una trasformazione sotterranea e silenziosa, ebbene in questo caso esso è il mito stesso, e con lui la poesia, che lo esprime. Non dimentichiamo che dallo stesso «burro coagulato» che, prodotto durante il sacrificio del Puruṣa, nascono gli elementi naturali, sorse anche il *Rg Veda* stesso, i cui inni ne tramandano la narrazione. Dallo sputo degli dèi del Valhøll e del popolo dei Vani nacque Kvasir, l’uomo sapiente il cui sangue, mischiato assieme al miele, produce l’idromele che instilla il dono della poesia in chi lo beve. E pensare che anche le deformi figure dipinte da Monet erano state paragonate a degli sputi prima di capire la profondità del suo nuovo atto creativo.

Nel *Kojiki*, in uno dei vari componimenti poetici che, come nelle *Mille e una notte*, intervallano la prosa aiutando i personaggi a scampare alcuni pericoli grazie al fascino dei versi, se ne legge uno intonato da un’ancella che, rischiando la morte per aver fatto cadere una foglia nella coppa da cui il sovrano stava per bere il suo liquore, paragona la poesia stessa che ne è scaturita alla creazione originaria, sorta dalla salsedine cagliata dalla lancia di Izanaki, e dice:

⁸⁶ François Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, trad. it. Mario Porro, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 13.

⁸⁷ Ivi, p. 132.

*Ricorda il grasso dell'inizio del tempo e il primo gorgoglio.
Cosa straordinaria e mirabile.*⁸⁸

BIBLIOGRAFIA

- Benedict, Ruth, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Laterza, Bari, 2009
- Erodoto, *Storie*, tr. it. di L. Annibaletto, Mondadori, Milano, 1988
- Esiodo, *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Bur, Milano, 2013
- Hellmut, Wilhelm, *Sinn des I Ging*, Eugen Diederichs Verlag, 1986
- Jullien, François, *Le trasformazioni silenziose*, trad. it. Mario Porro, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010
- Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, a cura di Paolo Villani, Marsilio, Venezia, 2006
- Ko-Gi-Ki, Vecchie cose scritte*, a cura di Mario Marega, Laterza, Bari, 1938
- La Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma, 1968
- Nakagawa, Hisayasu, *Introduzione alla cultura giapponese*, trad. it. Francesco Saba Sardi, Bruno Mondadori, Milano, 2006
- Ṛg Veda. Le strofe della sapienza*, a cura di Saverio Saini, Marsilio, Venezia, 2000
- Schröder, F. R., *Ingunar-Freyr*, Tübingen, 1941
- Sturluson, Snorri, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Adelphi, Milano, 2013
- Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, trad. it. Mario Scàndola, Bur, Milano, 2013, voll. 13, I.

Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno IV (2014)
<http://www.asiateatro.it/studi-e-ricerche/il-lavacro-degli-occhi/>

⁸⁸ *Kojiki*, cit., p. 33.

Valentina Meriano

Hannya: una maschera di odio, una maschera di dolore

Il teatro è uno tra i luoghi culturali dove la sacralità trova rifugio e manifestazione. Ciò è assodato tanto per le culture del passato quanto per alcune realtà contemporanee che, nonostante l'acquisizione di uno stile di vita improntato su quello occidentale, hanno mantenuto un forte legame tra il mondo del teatro e quello dello spirito. Questo è il caso del teatro nō (lett. "abilità, talento" nell'esibirsi), genere teatrale sviluppatosi in Giappone a partire dal XIV secolo.¹

Nonostante la sua lunga storia, ancora oggi, gli spettacoli sono fortemente intrisi di una non trascurabile componente spirituale. In modo particolare le maschere indossate dall'attore protagonista, chiamato *shite* (lett. "colui che fa, che agisce"), sono uno strumento per evocare spiriti e divinità che grazie alla fusione con l'animo dell'attore permettono l'affioramento graduale di passioni celate nella psiche del personaggio e vicende da un lontano passato.² Questa caratteristica deriva dalla loro antica origine sacrale. Ancora oggi si crede che: "L'indossare tali maschere [...] generalmente porti alla metamorfosi di colui che le indossa in un dio o altra entità soprannaturale, conferendogli potere sovrumano, mentale e fisico".³

Per chi crede in questa cooperazione tra attore e divinità, le maschere assumono un'importanza enorme, tanto che vengono apprezzate non solo semplicemente per il loro grande valore artistico ma anche per la loro forte valenza spirituale.

Una in particolare è molto conosciuta e apprezzata per le sue caratteristiche evocative. Si tratta della maschera chiamata *Hannya* (lett. "Saggezza").

¹ Ortolani Benito, *Il teatro giapponese, dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni editore, Roma, 1998, p.75

² Sieffert Renè (a cura di), *Zeami Motokiyo, Il segreto del teatro Nō*, Adelphi edizioni, Milano, 2009, p.20

³ *Omote, le maschere del teatro Nō*, catalogo della mostra a cura di D. Crovella, C. Russo, Edizioni Yoshin Ryu, Torino, 2009, p.87



Gli esemplari più antichi sembrano risalire al periodo Kamakura (1185-1333 d.C.), momento storico che vede la nascita di alcuni tra i più significativi generi teatrali autoctoni. È verosimile che in questo periodo si siano stabilizzate le caratteristiche della maschera, già presenti nella letteratura e nelle arti grazie ad alcune storie che ormai da secoli circolavano. Proprio da queste storie, che uniscono vari aspetti delle credenze popolari e religiose, nasce la maschera come oggi la conosciamo, simbolo di una donna posseduta da ira e gelosia, ma anche da una profonda angoscia.

Questi stati emotivi convivono, entrambi, in *Hannya*; anche se così diversi, concorrono a creare una sintesi di ciò che il personaggio rappresenta: una donna che è sì posseduta da una grande ira e da una ancora più bruciante gelosia, ma che è anche una donna tradita, profondamente sconvolta e ferita, sorpresa ella stessa dalla forza dei suoi sentimenti, che non le danno pace.

Questa analisi diventa lampante se si guardano, separatamente, il lato inferiore e il lato superiore della maschera. Infatti, domina, nel primo, l'enorme bocca piena di zanne aguzze tipiche di una bestia, una bestia che ha del divino, visto il colore dorato della dentatura, aperta in una contrazione che esprime un'estrema violenza e quindi pronta ad azzannare chiunque si metta sul suo cammino. Nella seconda, invece, gli occhi sono spiritati, fissi, probabilmente, sulla causa della sua trasformazione, anch'essi dorati, ad

indicare la piena possessione di uno spirito; i capelli sono scompigliati come quelli di chi è sconvolto, per non parlare delle corna, che da sole richiamano il pericolo e la violenza.

Significativo è, inoltre, il disegno delle sopracciglia, che tracciano una linea inclinata verso il basso, segno inequivocabile di sofferenza. Concentrandosi per un momento su quegli occhi, un osservatore attento può scorgere la profonda agonia di questa donna, in quanto pare quasi sul punto di versare una lacrima ed è disperata per ciò che le è avvenuto, ma, anche, per ciò che accade ora, una situazione di cui, sicuramente, si pente e che vorrebbe finisse immediatamente.

La maschera *Hannya* fa parte del genere *Onryō-men*, ovvero degli spiriti vendicativi. Le maschere di questo particolare gruppo sono particolarmente apprezzate per la loro potenza evocativa e per la spettacolarità dei drammi in cui vengono utilizzate.

Si tratta di maschere di demoni, di spiriti, ma soprattutto di esseri umani travolti da violente passioni che li portano a una semi-trasformazione, come nel caso di *Hannya*.

In questo genere di maschere è evidente tanto la natura umana quanto quella demoniaca. Sono sostanzialmente maschere che rappresentano sì creature non più umane, ma non ancora completamente trasmutate. Come nel nostro caso è palese l'origine umana, indicata da alcuni elementi come l'acconciatura, per le donne, e capelli e barba per gli uomini; alcuni esemplari che rappresentano delle dame di corte portano ancora i segni del trucco.

Mentre la parte demoniaca si palesa tramite gli occhi sbarrati e solitamente dorati, simbolo tipico degli spiriti; in alcuni casi le ossa del volto sono molto sporgenti, forse a suggerire una precedente morte del personaggio; come nel caso di *Hannya* spuntano canini prominenti, più simili a quelli di un animale predatore piuttosto che di un essere umano, insieme a un paio di corna. Quando questi due ultimi elementi sono presenti anch'essi sono di colore dorato per palesare la nascente possessione demoniaca.

Hannya viene utilizzata in diversi drammi, ma solo in quattro viene usata nel ruolo di protagonista: *Aoi no ue*, *Dōjōji*, *Momijigari* e *Adachigahara*.

La vicenda narrata in *Aoi no ue* (La Dama Aoi), tratta dal *Genji monogatari* (composto nel XI secolo dalla dama di corte conosciuta come Murasaki Shikibu), racconta l'avvenimento nel quale lo spirito vivente della Signora di Rokujō uccide la principessa Aoi. Il dramma si apre con l'entrata in scena di un vassallo che spiega lo stato di malattia, apparentemente incurabile, della principessa Aoi: nel tentativo di guarirla viene chiamata una sciamana, che con le sue preghiere riesce a evocare lo spirito che tormenta la principessa. Si manifesta dunque la Signora di Rokujō su un carro devastato,

spiega il motivo del suo rancore verso la rivale e cerca di portarla via con sé. Viene chiesto l'intervento di un monaco, lo spirito di Rokujō si manifesta nuovamente, si batte con il monaco, ma di fronte alle sue potenti formule e alla recitazione dei testi sacri buddhisti, stremata, si placa e, gioendo per la sua liberazione, se ne va risparmiando la vita della principessa Aoi.



Aoi no Ue (stampa di Tsukioka Kōgyo, 1869-1927)

Il dramma *Dōjōji* mette in scena una storia tratta da un episodio narrato nella raccolta *Konjaku monogatari* (“Racconti del tempo che fu”), composta presumibilmente agli inizi del XII secolo da autore ignoto. La vicenda si svolge in un tempio, nel giorno di inaugurazione di una campana. Sul luogo improvvisamente giunge una danzatrice, che chiede di poter vedere la campana. Il custode in un primo momento la respinge, ma poi la lascia entrare domandandole di danzare. La danza si fa sempre più frenetica, finché la donna non manifesta il suo risentimento verso la campana, e, con un balzo, si nasconde sotto di questa, che improvvisamente cade. A questo punto il monaco abate racconta la storia della donna serpente, la quale innamoratasi di un giovane monaco, che non la contraccambiava, giunse a tramutarsi in serpente gigante per poi uccidere il monaco dando fuoco alla campana sotto cui si era rifugiato nel tentativo di salvarsi. I monaci a

questo punto iniziano a pregare quando da sotto la campana appare lo spirito serpente che affronta i monaci ma alla fine viene placato dalle loro preghiere.



Dōjōji (stampa di Tsukioka Kōgyo, 1869-1927).

Il dramma *Momijigari* (“A caccia di aceri”) rievoca le leggende dei monti di Shinano, luoghi dimora di demoni, dove il leggendario Taira no Koremochi (vissuto, secondo il mito, nell’XI secolo), famoso per essere un prode guerriero e annientatore di demoni, ne affronta e uccide uno. Da principio appare una dama con le sue accompagnatrici, recatesi sulla montagna per ammirare lo spettacolo degli aceri scarlatti. Quando giunge Koremochi con i suoi compagni, impegnati in una caccia al cervo, le dame li convincono a restare con loro per banchettare, gli uomini accettano e ben presto vengono colti dal sonno, mentre le fanciulle iniziano a danzare, fino a che un vento di tempesta scuote le chiome degli aceri. Nel sonno Koremochi incontra la divinità Takeuchi che lo mette in guardia sulle dame, essendo esse in realtà dei demoni della montagna pronti a ucciderli. La divinità consegna una spada magica al guerriero, che subito si desta per affrontare la dama riapparsa come demone: i due combattono ma Koremochi riesce ad avere la meglio e ad ucciderlo.



Momijigari (stampa di Tsukioka Kōgyo, 1869-1927).



Adachigahara (stampa di Tsukioka Kōgyo, 1869-1927).

L'ultimo dramma è *Adachigahara* ("La piana di *Adachi*"), così chiamato dalla scuola Kanze, una delle cinque scuole che si tramandano attraverso il capofamiglia il ruolo di *shite*; le altre scuole usano il titolo *Kurozuka* ("La tomba nera"). Il dramma si apre con l'arrivo nella piana di un monaco e dei suoi due compagni, i quali, sorpresi dalla notte, chiedono ospitalità ad una anziana donna che vive sola nell'unica capanna della zona. Su richiesta del monaco l'anziana mostra ai tre il metodo di filatura con l'arcolaio; nell'operare questo gesto ossessivo racconta quanto sia triste e desolante vivere sola in un luogo così isolato, finché si abbandona al pianto. Sorprendentemente si riprende subito, dicendo ai visitatori di doversi assentare per andare a cogliere della legna; esce dunque di casa, avvertendoli, però, di non guardare nella sua stanza. Uno degli accompagnatori del monaco non resiste alla curiosità e, con l'orrore dei suoi compagni, scopre un cumulo di ossa e resti umani. Mentre cercano di fuggire, la donna torna in veste di demone e li assale mentre si scatena una tempesta. Il monaco riesce a farla desistere solo con la forza delle sue preghiere.

Questi quattro drammi fanno rispettivamente parte del "quarto tipo" (*Aoi no ue*, *Dōjōji*) e del "quinto tipo" di *nō* (*Momijigari*, *Adachigahara*). Una prima elaborazione di questi "tipi" venne teorizzata da Zeami Motokiyo (c. 1363 – c. 1443) nei suoi trattati, scritti tra il 1400 e il 1429. Sono gli scritti sulla teoria teatrale più interessanti dell'epoca. Riscoperti solo agli inizi del XX secolo, hanno permesso di studiare aspetti del teatro *nō* che restavano ancora oscuri. I trattati toccano svariati argomenti: dalla formazione dell'attore alla messa in scena dei vari "tipi" di drammi, dalla scrittura drammatica alla componente musicale, dalla danza alla gestualità, dall'estetica del linguaggio ai metodi di enunciazione. Ma soprattutto Zeami ricorda costantemente l'importanza della comunicazione tra il pubblico e l'attore.

Il "quarto tipo" di drammi comprende i *nō* di follia, di vendetta, di racconti cinesi, di passioni e di racconti contemporanei; mentre quelli del "quinto tipo" includono i drammi di creature soprannaturali, come demoni e creature fantastiche. Questi due tipi venivano collocati in chiusura del gruppo di cinque rappresentazioni che componevano una "giornata di *nō*", pensata per tenere sempre vivo l'interesse dello spettatore, che nei tempi antichi assisteva agli spettacoli per un'intera giornata. Il quarto e il quinto tipo avevano lo scopo di riaccendere l'interesse dello spettatore con ritmi più sostenuti, storie più avvincenti e personaggi contrassegnati da un forte impatto visivo.

Detto questo è facile capire perché i drammi di *Hannya* fanno parte di queste categorie: sono spettacoli tragici, dove la fantasia dello spettatore è fortemente stimolata dalla vista del personaggio demoniaco con la maschera, dalle fattezze tanto feroci quanto disperate, con il costume decorato con il motivo *uroko haku*,⁴ composto da un disegno geometrico triangolare, ripetuto in oro e argento, che trasmette tutta la fredda squamosità del serpente. La lotta con il monaco e la successiva liberazione dello spirito della donna fanno di questi drammi un'opera senza tempo e coinvolgente, tanto sul piano visivo quanto su quello emotivo.

Naturalmente nei quattro drammi sopraelencati non viene utilizzata solo la maschera di *Hannya*: innanzitutto rappresenta uno stadio di possessione quasi completa, quindi, come abbiamo visto, non si adatta ai personaggi fin dall'inizio, quando hanno ancora sembianze umane; secondariamente questa maschera possiede un'espressività troppo forte per poter essere usata per tutta la durata dello spettacolo; infine gli attori stessi affermano che la potenza evocativa di *Hannya* è troppo impegnativa da sostenere per tutto il tempo.



⁴ Calza Gian Carlo, *Il fiore del demone, L'incanto sottile del dramma Nō*, Editoriale Nuova, Milano, 1983, p.5.

Solitamente si utilizza un'altra maschera prima di indossare *Hannya*, ovvero la *Deigan* (lett. "occhi d'oro"). Questa maschera rappresenta una dama di alto rango, che però manifesta già i primi sintomi di una possessione, attraverso gli occhi di colore oro e le pagliuzze dorate che circondano l'arcata sopraccigliare. Questa maschera è caratterizzata da un'espressione già carica di gelosia e rabbia, ma possiede anche caratteristiche che suggeriscono un alto grado di sofferenza; le scaglie dorate fanno spesso pensare a un volto umido di pianto, segno che questa donna prova dolore, oltre che rabbia.

La *Deigan* è sapientemente costruita per trasmettere sentimenti contrastanti, ora di angoscia, ora di ira. Tutto ciò avviene grazie ad alcune caratteristiche strutturali le quali, in base all'angolazione della stessa maschera rispetto alla fonte di luce, permettono l'affioramento di un sentimento piuttosto che di un altro.



Questa maschera potrebbe quindi, a ragione, fare parte del gruppo delle *Onnamen*, ovvero le maschere di donna, che rappresentano fanciulle, donne mature e anziane, dato che la *Deigan* contiene tutti i tipici tratti di questa categoria, raffigurando una dama di alto lignaggio del periodo Heian, con l'acconciatura tipica dell'epoca, le sopracciglia rasate e ridipinte più in alto e, infine, il chiarore del volto. Purtroppo, gli occhi e i denti dorati ci suggeriscono già la presa che la gelosia ha sul cuore della donna, portandola verso un primissimo stadio di possessione. Altri elementi, però, la allontanano dalle

maschere *Onna*, e soprattutto, da quelle di giovani donne (*Ko-omote*, lett. “viso grazioso, adorabile), generazione a cui appartiene anche la *Deigan*. Infatti, se le prime infondono un senso di pace, sprigionato dai lineamenti sereni appartenenti a fanciulle non ancora colpite dalla vita, la seconda riflette tutta la sofferenza di chi vive un profondo dramma interiore.

Sulla scena la *Deigan* trasmette sensazioni molto forti, grazie a un sapiente uso delle zone di luce e ombra: con il movimento della maschera da parte dell’attore verso il basso, la forma accentuata della fronte e dell’arcata sopraccigliare creano una zona d’ombra sugli occhi che le conferisce un senso di dolore, di pianto, accentuato anche dai frammenti di pigmento dorato, che richiamano il luccichio delle lacrime. Indizi che il personaggio, forse, riesce a cogliere ciò che sta diventando, e se ne rammarica.

Un ulteriore elemento rivelatore della lotta interiore della *Deigan*, è rappresentato dalla forma della bocca, aperta e piegata verso il basso che, tramite un leggero movimento in avanti dell’attore crea l’illusione che la bocca voglia spalancarsi per ghermire la sua vittima, accentuando nel contempo la sensazione di rabbia celata dagli occhi.

Se la *Deigan* rappresenta uno stato precedente a quello di *Hannya*, un’altra ne impersona tutta la forza distruttiva di creatura ormai lontana dall’essere umano e completamente mutata in demone vendicatore. Questa maschera è chiamata *Ja* (lett. “Serpente”).



Realizzata e tramandata dai capofamiglia della scuola Kongō, *Ja* è lo stadio finale della possessione demoniaca, tanto che viene inserita nel gruppo delle maschere *Kishin* (lett. “Divinità”).⁵

Le appartenenti a questa categoria sono maschere dalle espressioni molto marcate, con palesi elementi sovrannaturali, come il colore della pelle che varia dal rosso, al nero, al giallo, persino all’oro; sono presenti denti animaleschi e sporgenti, corna, insomma queste maschere possono davvero rappresentare qualunque tipo di essere divino, o nel nostro caso una creatura ormai fuori dall’universo umano.

Vedendola non si può non rimanere colpiti. È una maschera di grande impatto visivo, simile per certi aspetti ad *Hannya*, come per le corna, la dentatura e gli occhi dorati, ma allo stesso tempo è palese l’evoluzione verso il demoniaco, poiché *Ja* possiede un’espressione ancora più furiosa, il dolore presente negli occhi di *Hannya* qui è quasi completamente sparito per lasciare spazio ad un più selvaggio furore. L’espressività della bocca spalancata viene ulteriormente accentuata e il colore del volto non è più bianco ma è ormai quasi completamente rosso. L’unica traccia che resta della donna umana è l’accenno di acconciatura sfatta che ancora circonda le corna. *Ja* viene solitamente utilizzata nei drammi *Dōjōji* e *Momijigari*.

Oltre alle maschere, che indubbiamente ricoprono un ruolo fondamentale nei drammi nō, sono anche estremamente importanti altre componenti che fanno dei quattro drammi sopraelencati alcuni tra i più apprezzati e conosciuti.

Uno tra questi è la danza. Nel teatro Nō, infatti, la danza (*Mai*, dal verbo *Mau* lett. “ruotare” o “girare intorno”)⁶ è uno degli elementi fondamentali, insieme alla musica e al canto, pensiero già espresso da Zeami nei suoi trattati, secondo cui questi erano la vera essenza dello spettacolo:⁷ lo stesso Zeami fa risalire le origini della danza nō all’episodio della dea Amenouzume no mikoto, e alle danze rituali del *kagura*.⁸

⁵ Omote, *le maschere del teatro Nō*, catalogo della mostra, cit., p. 15

⁶ Cfr. Ruperti Bonaventura, *Scenari del teatro giapponese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2016, p.16.

⁷ Cfr. Sieffert Renè (a cura di), *Zeami Motokiyo, Il segreto del teatro Nō*, cit., p.13

⁸ L’origine del termine “*kagura*” è ancora oggi molto discussa dagli studiosi, tuttavia in generale viene identificata con un genere di intrattenimenti, che possono essere molto diversi tra loro, atto ad invocare la benevolenza di una divinità. La traduzione più comunemente accettata è “musica degli dei” o “posto della divinità”, derivante dall’utilizzo che ancora oggi le viene attribuito. Cfr. Ortolani Benito, *Il teatro giapponese, dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, cit., pp. 31-32.

Generalmente le danze nō consistono in una concatenazione di movimenti, atti non tanto a far risaltare, come accade in altre arti, l'elemento acrobatico, quanto piuttosto a proiettare verso l'esterno il processo interiore che si sviluppa nel personaggio nel corso dello spettacolo, attraverso movenze intense ma controllate.

Anche qui ritroviamo le due categorie di cui fanno parte le maschere, ovvero: gli spiriti vendicativi (*Onryō*) e i demoni e le divinità (*Kishin*). La sostanziale differenza tra i due gruppi risiede nel fatto che i primi possiedono l'aspetto di una creatura sovrumana, conservando, ancora, una mente umana; mentre i secondi fanno completamente parte del mondo dell'oltre umano. Questa differenza si riflette nello stile: nei primi non vi è necessità di movimenti violenti, anche se si utilizza già il termine *hataraki* (lett. "movimento forzato"), riscontrabile nel battito del piede, tipico di questi personaggi; inoltre la danza di questo gruppo è contrassegnata da movimenti che riflettono lo stato a metà strada tra l'umano e il sovrumano, perciò vi è sempre un certo controllo, il personaggio non si è ancora totalmente abbandonato alla natura demoniaca, e di conseguenza anche la danza non può lasciarsi andare a slanci incontrollati. Nei secondi lo stile *hataraki* viene spinto all'estremo, con movimenti dominati dalla violenza, dove ogni eleganza è esclusa: questo genere di movimento deve riflettere la mente di un personaggio non umano e, nel caso dei demoni, anche attanagliata da sentimenti turbolenti, che si manifestano con una danza frenetica, molto coinvolgente per lo spettatore.

Vi è anche un particolare movimento appartenente alla maschera *Deigan* capace di colpire e commuovere lo spettatore per la sua grande bellezza, ovvero, lo *shiori kata* ("posizione del pianto"). L'attore assume una posa che esprime una profonda tristezza: il braccio destro, che solitamente regge un piccolo oggetto, come un ventaglio, si pone lungo il corpo, e, simultaneamente, il busto si incurva in avanti, seguito dalla testa, mentre il braccio sinistro va a coprire la parte bassa della maschera, come a nascondere una smorfia di dolore. Questa posizione rispecchia tutta la sofferenza che attanaglia il personaggio, il quale sembra quasi piegarsi sotto il suo peso opprimente, mentre l'espressione assunta dalla maschera suggerisce un pianto, che se pur scaturito da emozioni molto violente, si mantiene controllato.

Inoltre, la danza che caratterizza la *Deigan* è estremamente coinvolgente, ed è composta da movimenti carichi di tensione, dove la furia del personaggio si riversa all'esterno. In tale specifico caso, infatti, si alternano, con facilità, momenti di grazia a momenti di pura violenza, scanditi da ritmi incalzanti, che riflettono il tumulto interiore

dell'entità. Si tratta di danze molto eccitanti per lo spettatore, che assiste alla duplice lotta del personaggio, sia interiore contro se stesso, che esteriore contro l'avversario, spesso un monaco che incarna le forze benevole del mondo.

Con la maschera *Hannya* invece le movenze si spostano più verso lo stile delle *Kishin*. Tuttavia *Hannya*, anche se può sembrare priva di grazia, di bellezza e di intensità, in realtà nasconde delle sorprese. L'incanto sottile,⁹ infatti, lo si trova soprattutto qui, dove le sofferenze della vita hanno colpito con maggior violenza il personaggio.

Il talento di un attore è messo a dura prova con personaggi così complessi e carichi di potenzialità; infatti, chi assiste ad uno spettacolo con protagonista *Hannya*, se l'attore ne è in grado, resta folgorato dalla potenza estetica da essa sprigionata, laddove lo spettatore si aspetterebbe solo bruttezza e orrore.

Ultimo indispensabile elemento che contribuisce al successo di *Hannya* è costituito dal simbolico uso dei colori, tanto nelle maschere quanto nei costumi.

Per quanto riguarda i costumi sappiamo dai trattati di Zeami che egli era contrario ad un uso eccessivo di costumi preziosi, in quanto, a suo parere, sarebbe stato più stimolante ispirarsi alla realtà, alla maniera con cui un personaggio avrebbe potuto essere abbigliato secondo il proprio stato sociale. Oltre a questo, i costumi dovevano avere la capacità di riflettere lo stato interiore del personaggio, probabilmente, attraverso l'uso di determinati simboli, tonalità e tessuti; tuttavia le sue idee, in questo ambito, non furono molto ascoltate.

Dalle testimonianze dell'epoca si rileva che i tessuti usati erano di fattura molto pregiata e preziosa, questo, per due scopi in particolare: innanzitutto per compiacere gli dei, e, secondariamente, per meravigliare gli spettatori. La scelta di usare questo genere di costumi dipendeva anche da un'usanza tipica dell'epoca, chiamata *kosodenugi*: gli aristocratici, in segno di gradimento per la buona riuscita dello spettacolo o per la bravura

⁹ Traslazione non corretta, ma accettata, del termine *yūgen*, composto dai caratteri traducibili con "mistero" e "oscurità". Coniata da Renè Sieffert nel 1963, per il testo "Zeami Motokiyo, Il segreto del teatro Nō". Di origine cinese, il termine viene introdotto e utilizzato in Giappone nel X secolo per esprimere la particolare raffinatezza ed eleganza di un'opera letteraria. Zeami se ne appropria e lo adatta ai testi e alle rappresentazioni Nō. Nel corso della sua vita modificherà la sostanza del termine, infatti nei suoi primi scritti il termine veniva attribuito ad uno spettacolo capace di suscitare una bellezza colma di grazia, mentre nel periodo più tardo indica una combinazione di eleganza, intensità e aspirazione alla verità cosmica. Alla fine della sua carriera il significato del termine muterà ancora, simboleggiando una bellezza malinconica, ovvero, tanto più un personaggio rappresenta la condizione per cui l'uomo soffre a causa di forze più grandi di lui, tanto più si avvicina alla bellezza data dall'impermanenza dell'uomo nella realtà visibile.

di un certo attore, si toglievano un proprio capo di abbigliamento e glielo donavano.¹⁰ Grazie a questa tradizione gli attori del primo teatro *nō* poterono usufruire di costumi splendidi, che altrimenti non avrebbero potuto permettersi, essendo composti da tessuti molto pregiati, e, spesso, importati dal continente, come, per esempio, il broccato di seta dorato.

Con il trascorrere del tempo, tuttavia, alcune idee di Zeami si imposero sulla scelta dei costumi da parte dell'attore, che deve necessariamente sceglierlo in base alle caratteristiche del personaggio. Inoltre, il costume oltre ad adattarsi al tipo di personaggio che si porta in scena, deve, attraverso l'uso dei colori e delle decorazioni, evocare lo stato d'animo del personaggio, e armonizzarsi con l'atmosfera generale della rappresentazione; quindi, i motivi decorativi, sia dipinti che ricamati, devono essere adatti alla stagione nella quale si svolge il dramma e, devono essere adatti al luogo.¹¹

Ad esempio, nel nostro caso, per il dramma *Momijigari*, lo *shite* sceglie di indossare un costume dalle tonalità vermiglie o dorate, con decorazioni a foglia d'acero, ventagli, fiori di crisantemo, e tutti quei simboli associati all'autunno.

Similmente lo *shite* che interpreta la Signora di Rokujō nel dramma *Aoi no ue*, nella prima parte, quando ancora indossa la maschera *Deigan*, è chiamato a optare per un costume che richiami il rango sociale e la bellezza della donna, ancora piuttosto giovane, quindi il costume potrebbe avere un fondo rosso, colore attribuito alla giovinezza, o dorato, a indicare il rango sociale del personaggio, o, ancora, con motivi floreali, a richiamare la bellezza, poi farfalle, disegni geometrici, uccelli, tutti attributi che ci si aspetta di vedere associati a una bella donna di alto rango.

Per quanto riguarda la scelta dei colori, uno in particolare, il rosso, si ritrova spesso nei drammi di *Hannya*, sia ad indicare l'età che denota una persona giovane, sia la furia del demone. Non dimentichiamo, però, che il rosso è considerato anche un colore sacro, associato al Sole e quindi alla vita. Ecco che ancora si presenta la dualità della maschera e del personaggio, la sua doppia natura: da un lato, rappresenta le paure più profonde dell'essere umano, mentre dall'altro funge da spauracchio contro il male.

Oltre al rosso, ai personaggi che utilizzano la maschera di *Hannya* vengono spesso abbinati il colore oro e il colore argento, entrambi associati al sovrannaturale,

¹⁰ *Il Giappone fra passato e presente, il recupero dei metodi tradizionali di manifattura nei costumi del teatro nō*, catalogo della mostra a cura di Di Mattia Luigina, Sillabe della Cooperativa Livorno: Nouvelles Frontières, Livorno, 1993, p.24

¹¹ *Ivi*, p.37

specialmente nel momento in cui il demone si palesa. Questo perché l'oro e l'argento sono associati al mondo sovrumano, perciò si adattano perfettamente ad un demone. In particolare li troviamo nel motivo decorativo chiamato *uroko haku*, che attraverso una fantasia a triangoli richiama le squame del serpente.

Solitamente questo motivo si intravede dalla scollatura del *karaori* (lett. “tessuto cinese”),¹² tipo di veste confezionata con un pesante broccato, di fattura simile ai *kimono* moderni, e non viene completamente nascosto proprio per suggerire l'imminente trasformazione. Generalmente il *karaori* viene usato per i ruoli femminili, indossato sopra ad altri indumenti, e ne esistono due tipologie: *iroiri* (“con rosso”) usato dalle giovani donne, e *ironashi* (“senza rosso”) indicato per le donne anziane.¹³

Il motivo *uroko haku* si trova solitamente su un tipo di veste chiamata *surihaku*, composta da un tessuto molto leggero di seta, generalmente bianca per far risaltare il motivo geometrico, a volte in oro o argento, e a volte, in rosso.¹⁴ Anche se solitamente il motivo *uroko haku* lo si trova su campo bianco, esistono alcune versioni su campo rosso.¹⁵

Il motivo “a squame” è di grande impatto, non soltanto perché rievoca una creatura temuta e pericolosa, ma anche perché sembra reagire all'impeto crescente del demone, soprattutto nei momenti di danza-lotta contro il monaco, o il guerriero a seconda dei casi.

Sempre rossa è anche la parte inferiore del costume, costituita da una gonna ampia con ripiegatura centrale, che la rendono simile a un pantalone; questa è chiamata *hakama*, e, solitamente, questo modello si trova sempre in tinta unita. La scelta di usare un capo di abbigliamento fittamente decorato, il *surihaku*, e uno completamente spoglio, possono voler simboleggiare la doppia natura dell'entità, sia donna che demone.

Tenendo conto di queste norme, l'attore ha comunque la possibilità di fare piccole variazioni; ad esempio può scegliere, per la parte inferiore, al posto dell'*hakama* in tinta unita, un modello con decorazioni più o meno sfarzose.

La stessa importanza attribuita al colore di tutte le componenti del costume è riscontrabile anche nelle maschere. Abbiamo visto, infatti, come le fasi di “evoluzione” di *Hannya* portino, progressivamente, dal bianco della maschera *Deigan* al rosso della *Ja*.

Le varie tonalità vengono utilizzate per indicare il livello di possessione della donna, la quale, se in un primo momento fa ancora parte del mondo umano, pur rivelando

¹² Calza Gian Carlo, *Il fiore del demone, L'incanto sottile del dramma Nō*, cit., p.54.

¹³ *Teatro Nō, costumi e maschere*, catalogo della mostra, testi a cura di Ortolani Benito, Istituto giapponese di cultura, Roma, 1971, p.77.

¹⁴ Calza Gian Carlo, *Il fiore del demone, L'incanto sottile del dramma Nō*, cit., p.55.

¹⁵ *Teatro Nō, costumi e maschere*, catalogo della mostra, cit., p.79

già una certa presa da parte del demone tramite l'uso del pigmento dorato, viene trascinata sempre più verso la dimensione demoniaca.

La maschera che meglio riflette il transito della trasformazione è *Shiro Hannya* (lett. "Hannya bianca");¹⁶ di questa maschera, infatti, si possono trovare esemplari di diversi colori, in base al livello raggiunto dalla furia della donna, iniziando dal bianco, usato solitamente nei drammi *Aoi no ue* o *Adachigahara*, passando per il giallo, presente nel dramma *Momijigari*, per giungere, alla fine, al rosso, usato, per lo più, nell'ultima parte del dramma *Dōjōji*, dove la presa del demone è totale.

Naturalmente, come avviene con i costumi, la maschera viene scelta dallo *shite*, perciò è a sua discrezione stabilire quale maschera con la giusta tonalità vada usata, in base al suo sentire personale e a quello del personaggio, che, non dimentichiamo, discende nello *shite* per guidarlo nella rappresentazione.

Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno VIII (2018)

<http://www.asiateatro.it/studi-e-ricerche/hannya-maschera/>

¹⁶ *Omote, le maschere del teatro Nō*, catalogo della mostra a cura di D. Crovella, C. Russo, Edizioni Yoshin Ryu, Torino, 2009, p.138.

Giampiero Raganelli

Il benshi

Richiamato da una fanfara fa ingresso in sala il benshi, o katsuben, il cantastorie del cinema muto nipponico, e si siede su un podio posto a lato dello schermo. Il pubblico applaude acclamandolo per nome. Inizia la proiezione durante la quale l'artista funge da narratore e da commentatore, dà la voce ai personaggi ma anche fornisce spiegazioni sulla storia e illustra le tecniche cinematografiche e il funzionamento del proiettore. Se il film non è giapponese, fa un'introduzione sul paese di provenienza. Il tutto con l'accompagnamento di un'orchestrina, composta da strumenti occidentali più lo shamisen. Così era uno spettacolo nel cinema giapponese nell'epoca del muto, una "performing art" totale. Facile identificare una serie di relazioni di parentela con tante forme di teatro nipponiche incentrate sull'assolo di un teatrante-narratore in scena. Dal *gidayū bushi* del Bunraku al rakugo, dai narratori-cantastorie del *rōkyoku* al *kōdan*, fino al seminale *heikyoku*.

L'origine di questa forma di rappresentazione risale al cinema degli esordi, quello che viene definito il modello di rappresentazione primitivo o cinema delle attrazioni, che rappresentava una curiosità, un fenomeno rivolto a un pubblico borghese. Anche in Francia le prime proiezioni erano aperte da un *compère*, una sorta di maestro di cerimonia. Questa usanza però, come quella del *lecturer*, si rivelò effimera e venne subito abbandonata in occidente, a differenza che in Giappone.

Nel 1897 fu organizzata una proiezione dimostrativa in vitascope, il sistema di proiezione inventato da Edison, presso il teatro Kabukiza, nel quartiere Ginza di Tokyo. Komada Koyō, impiegato dell'agenzia di comunicazione che organizzò l'evento, cui parteciparono le persone più in vista della città, si improvvisò cicerone della serata, inventando così la funzione di benshi. Komada in seguito si mise in proprio, creò una troupe di cinema ambulante in cui continuava a fare il commentatore delle proiezioni. Somei Saburō, un attore shinpa, fu ingaggiato, nel 1906, per accompagnare con un recital le immagini filmate del quartiere di Asakusa. La sua esibizione ebbe un tale successo che fu chiamato dalla prima sala cinematografica nipponica, la Denkikan di Asakusa, come benshi stabile. Nel 1908 una delle prime case di produzione giapponesi, la M. Pathé

(fondata da Umeya Shokichi, sul modello della quasi omonima francese, e poi confluita nella Nikkatsu), realizzò la ripresa di uno spettacolo teatrale (secondo la diffusa pratica detta *engeki jishsha eiga*) di una compagnia tutta al femminile. Alla presentazione venne spontaneo alle attrici presenti doppiare se stesse sullo schermo. La cosa ebbe molto successo tanto da generare epigoni.

Tra il 1908 e il 1917 si diffuse una forma artistica strettamente imparentata detta *rensageki*, dramma a catena, che consisteva in un ibrido tra teatro e cinema dove la rappresentazione dal vivo veniva intervallata da proiezioni.

Il benshi divenne così un fenomeno di grande popolarità che raggiunse il suo apogeo negli anni venti. Nel 1927 in Giappone c'erano 6818 benshi, dei quali 180 erano donne. Ogni sala cinematografica disponeva di uno staff di sei o sette narratori. I distributori dell'epoca accompagnavano le pellicole nelle sale con il libretto dei dialoghi per il benshi, che però poteva benissimo non rispettare. Rimanevano costanti i nomi dei personaggi dei film stranieri: Jim, il protagonista, Mary l'eroina e Robert il villain. Potevano esserci anche performance alternative, dette *kowairo setsumei*, in cui il narratore principale veniva affiancato da spalle, i *kowairo*, come doppiatori.

I narratori del cinema erano delle star al pari, se non di più, degli attori dei film. Il box office di un film dipendeva più dal richiamo di un determinato benshi che da quello delle star o del regista, i cui salari erano pure inferiori a quello dei narratori. Nei manifesti cinematografici il nome del benshi era scritto in caratteri cubitali, più grandi di quelli del titolo e di tutti i credits. I più celebri benshi erano, oltre ai citati Somei Saburō e Komada Koyō, Tokugawa Musei (nei teatri Aoikan e Musashinokan), Nishimura Rakuten, Ikoma Raiyū (al Teikokukan), Takamatsu Toyojirō, Ōkura Mitsugu, Ōtsuji Shirō. Si arrivò a quella che viene definita la dittatura dei benshi, che potevano esercitare pressioni perché un film fosse realizzato in un determinato modo piuttosto che un altro. Sarebbero stati proprio i benshi a far ritardare l'introduzione del sonoro in Giappone, con pratiche come il famoso sciopero di quelli della Nikkatsu nel 1932. La pratica della narrazione cinematografica era estesa anche alle colonie e in Thailandia sarebbe sopravvissuta anche ben oltre l'avvento del sonoro, con i benshi utilizzati come doppiatori in diretta dei film stranieri.

Al 1908 risale il primo episodio di censura cinematografica in Giappone, resa possibile non con sforbiciate di pellicola, ma proprio grazie ai benshi. Le autorità

vietarono un film francese sulla Rivoluzione, *La fin du règne de Louis XVI – Révolution française*. La casa di distribuzione Yokota lo ridistribuì con il titolo “Storia straordinaria dell’America del Nord – Il re delle grotte”, dando disposizione ai benshi che la trama del film venisse convertita come una caccia al ladro di pericolosi banditi in costume perché infiltrati a una festa in maschera.

Scampati negli anni venti a un movimento di critici e cineasti, lo Jun’eigageki undō, Movimento del film puro, che ne chiedeva l’abolizione per rifarsi ai codici occidentali-hollywoodiani, i benshi giunsero inevitabilmente al capolinea con l’introduzione del sonoro, che si compì verso la metà degli anni trenta. Alcuni di questi artisti di conseguenza si suicidarono, come il caso di Kurosawa Heigo, il fratello maggiore di quell’Akira che sarebbe diventato uno dei più grandi registi al mondo.

Un manipolo ristretto di benshi continuò a portare avanti questa arte. Fondamentale in questo senso è stato l’apporto di Matsuda Shunsui (1925-1987) che cominciò nel dopoguerra. Faceva parte di un gruppo di artisti itineranti che si esibivano tra i minatori di Kyūshū, un mondo dimenticato dal tempo, dove, nella estrema penuria di risorse, ancora il muto era popolare. Matsuda, a fianco della sua attività artistica che portò avanti per tutta la vita, fu il primo in Giappone a interessarsi alla conservazione delle pellicole raccogliendone una grande collezione ottenuta facendo ricerche nelle sale di tutto il paese. Si deve a lui quindi la preservazione di tanti film, che altrimenti sarebbero andati perduti, in un archivio che fondò presso la sua Matsuda Film Production. Realizzò anche un suo, anacronistico, film muto, *Jigoku no mushi* (Insetti infernali, 1979) e un documentario su una delle più popolari star del muto, Bantsuma – Bandō Tsumasaburō no shogai (*Bantsuma – La vita e i tempi di Bandō Tsumasaburō*, 1980). La voce off narrante di quest’ultimo film è di Sawato Midori, allieva di Matsuda. Ha debuttato nel 1973 ed è l’ambasciatrice dell’arte del benshi in tutto il mondo. Lei e il sensei hanno interpretato personaggi di benshi nel film ambientato nel mondo del cinema muto *Yumemiru yōni nemuritai* (Dormire così come sognare, 1986). Anche il grande attore Mifune Toshirō ha indossato i panni di un benshi nel film *Il prezzo della vita* (Picture Bride, 1994).

Video: Intervista al benshi Kataoka Ichirō

Abbiamo incontrato il benshi Kataoka Ichirō in occasione della sua partecipazione alla 32a edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (Pordenone, 10 ottobre 2013).

Kataoka Ichirō è, a sua volta, allievo di Sawato Midori. Si può considerare quindi come un continuatore in linea diretta dei benshi delle origini, secondo quel modello di arte che si tramanda, attraverso un apprendistato di bottega, di generazione in generazione.



VIDEO <http://www.asiateatro.it/video/benshi-intervista-raganelli.mp4>

Intervista di Giampiero Raganelli

Traduzione di Johan Nordström

Riprese: Massimo Alì Mohammad,

Cristiano Vallieri (Associazione Feedback – Ferrara)

Publicato in AsiaTeatro, Anno III (2013)

<http://www.asiateatro.it/cinema/intervista-al-benshi-kataoka-ichiro>

Gallerie

Per gentile concessione dell'autore, nel 2011 AsiaTeatro ha pubblicato 8 gallerie di immagini del fotografo **Flavio Gallozzi**:



Nō e Kyōgen. Tokyo, 8 Gennaio 2006. 82 foto



Maschere Nō. Artista di maschere per teatro Nō, Fuzan Nansai nel suo laboratorio e piccolo teatro in Aizu-Wakamatsu (prefettura di Fukushima, Agosto 2007). 48 foto.



Buyō. Hanayagi Yusuke nel suo studio a Tokyo (2007). 222 foto.



Musica tradizionale. Suzaku è un trio di musica tradizionale di Aomori (fotografati ad Aizu-Wakamatsu Gennaio 2011). 31 foto.



Koto. Orchestra giovanile a Sukagawa (prefettura di Fukushima, Agosto 2006). Koto solista (Tokyo, Settembre 2006). 72 foto.



Koto. Maestra Horie Kumiko (Fotografata nella sua casa di Yokohama, Agosto 2008). 18 foto.



Shamisen. (Sukagawa, prefettura di Fukushima, Agosto 2006). 21 foto.

Kuradaiko



(Kitakata, Prefettura di Fukushima, Agosto 2006). 39 foto.

Altre immagini:



Onidaiko - danze dell'isola di Sado. 21 febbraio 2018, Polo di Mediazione linguistica e culturale - Università degli Studi di Milano. Foto di Stefano Galimberti e Carmen Covito.

Video: Concerto di biwa a Milano

Mercoledì 11 marzo 2015 alle ore 19 presso la Libreria Utopia
via Marsala 2 – Milano

con il Patrocinio del Consolato Generale del Giappone a Milano

l'associazione culturale AsiaTeatro ha presentato

Echi dal Giappone medievale:

il mondo dello Heike monogatari

Concerto di biwa di Sakurai Akiko

Introduzione di Rossella Marangoni

PROGRAMMA

Brani dallo Heike monogatari

Presentazione dello strumento musicale biwa.

Musica originale di Sakurai Akiko

Canzone tradizionale per bambini

Waka musicati

VIDEO <https://youtu.be/6V6W1eJX6Hg>

Il biwa è il classico liuto giapponese, utilizzato fin dal periodo Nara nella musica di corte gagaku e come strumento solista. In epoca Kamakura ebbe un grande sviluppo come strumento di accompagnamento per i monaci mendicanti che recitavano sutra e cantavano epopee, tra cui la più celebre è rappresentata dalle storie delle battaglie tra i clan Heike e Genji, storie raccolte nello *Heike monogatari*.

Sakurai Akiko è strumentista di biwa della Scuola Tsuruta. Si laurea all'Università di Musica "Tokyo". Vince il concorso per suonatori di biwa a Tokyo e riceve un premio speciale dal Ministero della Cultura e un premio da parte del presidente della NHK. Si è esibita al Tempio Rokuharamitsuji di Kyoto, al Tempio Akama di Shimonoseki e nei paesi della leggenda degli Heike come Yunishikawa-Onsen di Tochigi e Gokaso di Kumamoto. Ha preso una licenza per artista di strada dall'ex Governatore di Tokyo

Ishihara. Ha partecipato alla tournée del concerto di Kei Ogura ed ha girato 40 città nel Giappone. Si è esibita nei programmi televisivi della NHK “L’Arte e lo spettacolo tradizionale giapponese” e “Un momento della musica tradizionale giapponese” ecc. Ha ottenuto grande successo anche all’estero, in Ungheria, USA, Cina, Italia e Indonesia.



 L'associazione culturale
Asia Teatro
presenta

con il Patrocinio del
Consolato Generale
del Giappone a Milano
 

**Echi dal Giappone medievale:
il mondo dello *Heike monogatari***

**Concerto di biwa
di Sakurai Akiko**

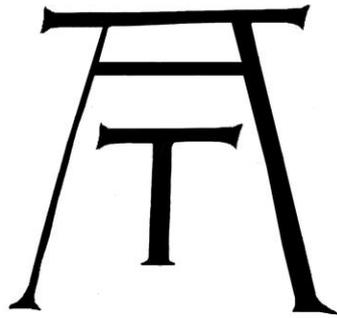
Introduzione di Rossella Marangoni

mercoledì 11 marzo 2015
ore 19
Libreria Utopia
via Marsala 2 – Milano



Ingresso libero
fino a esaurimento
dei posti disponibili

Nel gennaio 2011 ha partecipato all’APAP di New York. Nel 2012 si è esibita al Metropolitan Museum di New York ed ha effettuato un workshop alla Julliard Music School e alla Facoltà di Ingegneria dell’Università del Massachusetts (MIT) di Boston. Nel marzo 2013 è stata nominata “Ambasciatore per il turismo di Nikko”. Nel settembre 2013 ha registrato “In-Yo-Shi” per l’inaugurazione del Teatro Kabuki di Tokyo. Nell’aprile 2014 è stata nominata “Ambasciatore per gli scambi culturali” dal Ministero della Cultura giapponese.



AsiaTeatro - rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

annate 2011-2021, fascicolo n.1: Giappone

www.asiateatro.it