

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 *jdaimono*: 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 piviere 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 fierezza: 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

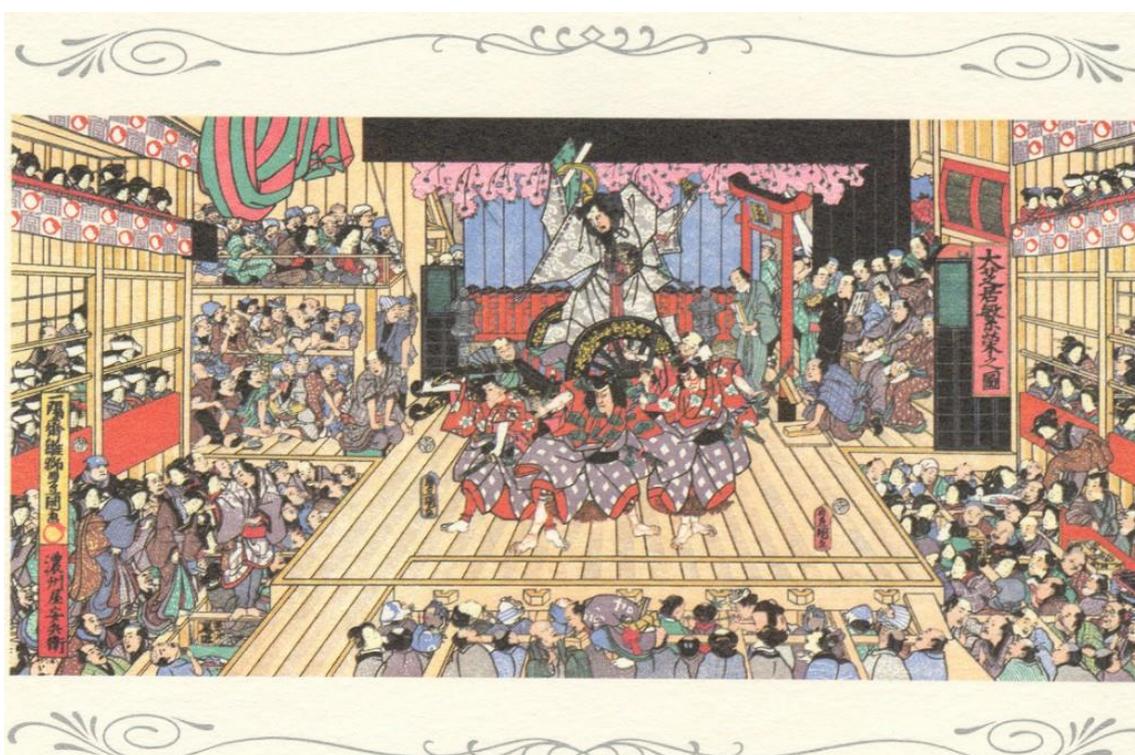
Come sottolinea ancora Kawatake, in Giappone la catarsi (dal greco *καταρσις*, “purificazione”) viene raggiunta con mezzi diversi da quelli adottati dal teatro in Occidente: nel teatro greco e più in generale in quello occidentale è attraverso

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.



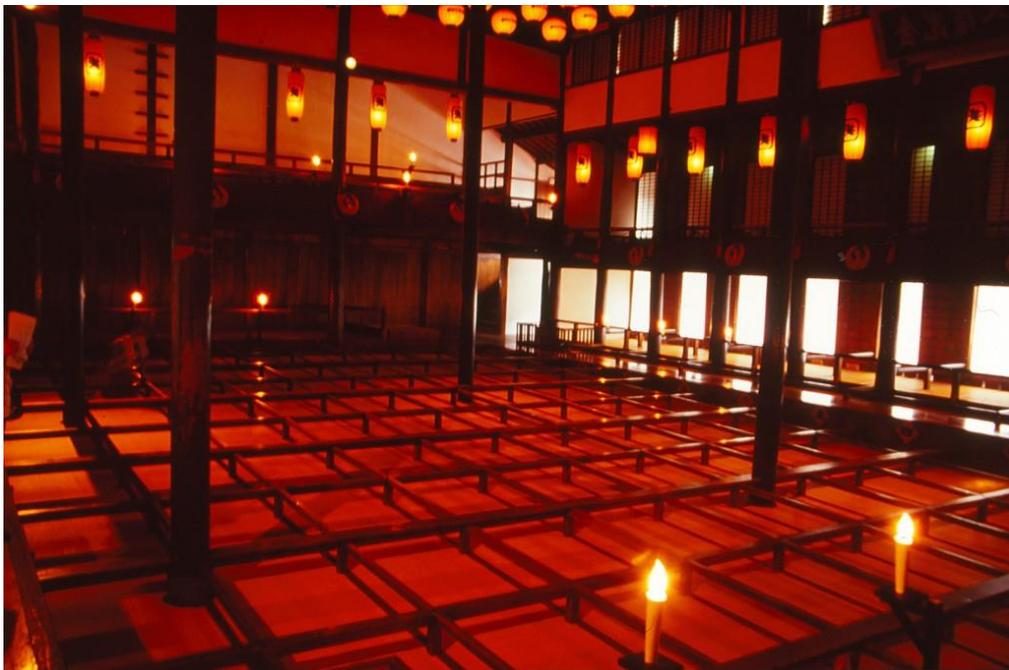
Interno di un teatro kabuki. Stampa di Kunisada Ichiyōsai (1785-1864).

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 contribuisse a creare quella atmosfera particolare propria al *kabuki*.



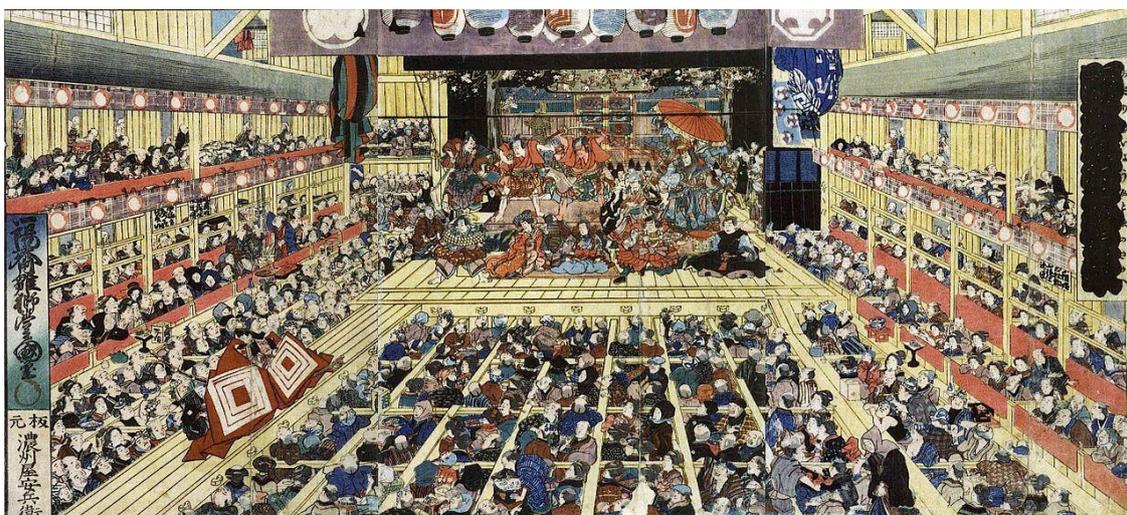
Il mawaributai del teatro di Uchiko, prefettura di Ehime (isola di Shikoku). Foto di R.M.

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/>

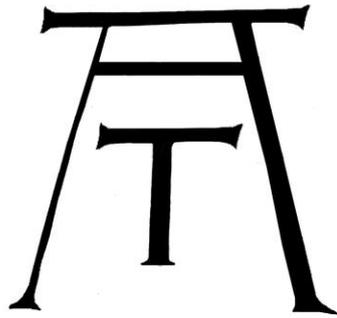
<http://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/attori/pose/>

<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)



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

annate 2011-2021, fascicolo n.1: Giappone

www.asiateatro.it