

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento Dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

**DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO
SPETTACOLO**

**Non solo Bunraku: alcuni generi di teatro di figura giapponese
e le relazioni con il Nō**

Relatrice: Prof.ssa Cristina Grazioli

Laureanda: Sofia Lazzarotto

Matricola: 2038856

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUZIONE..... | 5 |
| 1. IL TEATRO DI MARIONETTE GIAPPONESE: CENNI STORICI..... | 7 |
| 1.1. Le marionette del Giappone antico..... | 7 |
| 1.2. I cantastorie..... | 8 |
| 1.3. Nascita e sviluppo del teatro di marionette..... | 9 |
| 1.4. Kaganojō e Tosanojō..... | 13 |
| 1.5. Takemoto Gidayū e il Takemoto-Za..... | 14 |
| 1.6. Chikamatsu Monzaemon, lo Shakespeare del Giappone..... | 16 |
| 1.7. Il declino del teatro di marionette..... | 19 |
| 1.8. La nascita della nuova marionetta e l'incontro con l'Occidente..... | 21 |
| 1.9. Le marionette nel XX e XI secolo..... | 24 |
| 1.10. L'evoluzione tecnica e strutturale del teatro di marionette..... | 27 |
| 2. IL BUNRAKU..... | 30 |
| 2.1. La storia..... | 30 |
| 2.2. I protagonisti della scena..... | 33 |
| 2.2.1. Tayū..... | 33 |
| 2.2.2. Il suonatore di <i>shamisen</i> | 33 |
| 2.2.3. Il marionettista..... | 34 |
| 2.3. Marionetta: struttura e costruzione..... | 35 |
| 2.4. Le caratteristiche del palcoscenico..... | 38 |
| 2.5. Il repertorio: il caso di <i>Sonezaki Shinjū</i> | 39 |
| 3. TEATRO NŌ E TEATRO DI MARIONETTE UNA PROPOSTA DI COMPARAZIONE..... | 44 |
| 3.1. Le origini..... | 44 |
| 3.2. La scena..... | 48 |
| 3.3. Il coro e l'orchestra..... | 51 |
| 3.4. La mimica e le danze..... | 52 |
| 3.5. Le maschere..... | 55 |

| | | |
|------|---|-----------|
| 3.6. | I testi..... | 58 |
| | EPOCHE STORICHE DEL GIAPPONE..... | 60 |
| | GLOSSARIO GIAPPONESE – ITALIANO..... | 61 |
| | BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA..... | 65 |

INTRODUZIONE

Il seguente elaborato è una ricerca sullo sviluppo della storia del teatro di marionette in Giappone, dai suoi inizi, cioè dall'epoca Heian, fino ad arrivare al giorno d'oggi.

Le marionette sono sempre state una parte rilevante della cultura di questo paese. Le origini si devono ai monaci cantastorie che, partendo dai loro templi, andavano in giro con una cassetta all'interno della quale manovravano delle marionette. Questo sistema si sviluppò creando il teatro di marionette (*ningyō jōruri*) solo quando alcuni allievi di questi monaci unirono il suono dello *shamisen* ai testi epici di *jōruri*.

Nel XVII secolo vennero creati i primi teatri di marionette e i testi principalmente rappresentati trattavano storie di eroi o di vicende legate alla storia del Giappone. Il più importante fra questi fu quello ideato da Takemoto Gidayu che creerà il Takemotoza grazie all'aiuto di Chikamatsu Monzaemon. Costui è stato il drammaturgo più importante del teatro di marionette, autore di drammi storici e di drammi sociali. Quello di maggior rilevanza è Il Suicidio di Sonezaki Shinju. Dopo un periodo di decadenza per il teatro di marionette, il marionettista Uemura Bunrakuken riuscirà a far rinascere il teatro di marionette fondando il Bunrakū e apportando un forte rinnovamento tecnico alle marionette. Questo genere si svilupperà per tutto l'Ottocento fino ad arrivare ad oggi. Il Novecento sarà per il teatro di marionette un secolo di fortune alterne; la guerra che porterà alla distruzione di alcuni teatri, ma allo stesso tempo l'invenzione della televisione aiuterà a diffondere questo tipo di arte. Dopo la guerra verranno create un gran numero di compagnie che riusciranno a diffondere questa arte anche al di fuori del Giappone, fino a farle diventare parte del patrimonio dell'Unesco.

Il secondo capitolo propone un'analisi dettagliata del Bunrakū a partire dalla sua origine, chi sono i protagonisti, ovvero il *tayū*, il suonatore di *shamisen*, i marionettisti e le marionette; si parlerà del teatro, di come si compongono le marionette e come vengono controllate. In passato esse erano controllate da una persona sola mentre ora queste vengono controllate da tre persone visibili sul palco. Infine tratteremo un'opera simbolica del teatro di marionette, *Sonezaki Shinjū*, scritta da Chikamatsu Monzaemon nel 1703, nella quale citeremo una rappresentazione contemporanea con l'utilizzo di nuove tecnologie di proiezione unita all'arte tradizionale. Lo spettacolo è andato in scena a Tokyo tra il 23 e il 29 Marzo del 2024 al festival di "Bunraku 1st session", presso Yurakucho Yomiuri Hall.

Il terzo capitolo si occuperà del confronto tra il teatro di marionette e il teatro nō, partendo dall'utilizzo delle maschere degli attori rispetto alle teste delle marionette del bunraku, fino alle

differenze tra il teatro del nō, che poteva essere un teatro all'aperto mentre il teatro di marionette, veniva svolto al chiuso. Inoltre si approfondirà come i drammi nō abbiano avuto un'influenza nei testi rappresentati per le marionette e così via.

Il materiale utilizzato per scrivere questa tesi è stato vario. Sono stati utilizzati testi in italiano, per il primo e il terzo capitolo, che sono stati di facile reperibilità nelle biblioteche dell'università. Al contrario per il secondo capitolo, sono stati utilizzati principalmente testi, siti web, locandine in lingua inglese, spagnola e giapponese e diversi video dello spettacolo Sonezaki per osservarne meglio le varie caratteristiche. I video e le immagini sono stati fondamentali per comprendere bene il funzionamento, ad esempio, di alcuni meccanismi di alcune teste di marionette oppure il funzionamento del palco del nō e del bunraku. Tutte le locandine in giapponese mi sono state gentilmente fornite dalla professoressa nel suo viaggio di ricerca in Giappone e sono state molte utili per dare una testimonianza di come il Bunrakū sia un genere molto apprezzato al giorno d'oggi e come cerchi di attirare sempre di più nuovo pubblico proponendo delle rivisitazioni delle opere del passato.

Questo elaborato inizialmente era nato come una ricerca sul teatro giapponese, ma notando che l'argomento era troppo vasto, con la mia relatrice abbiamo deciso di affrontare il genere del teatro di marionette, un argomento a me nuovo, che però è stato messo a confronto con un argomento a me caro, cioè quello del teatro nō.

Nella creazione di questo testo ho voluto unire le mie due grandi passioni: il mondo orientale, specialmente quello giapponese e il mondo teatrale. Grazie alla mia relatrice, ho scoperto un'altra delle tante peculiarità del Giappone, forse meno noto del Nō. Quando pensiamo al Giappone le prime cose che ci vengono in mente sono il sushi, i manga, lo zen, le geishe e altro, ma penso che non tutti sappiano che il teatro di marionette è parte della cultura giapponese da secoli, e quindi con il lavoro di tesi volevo ho voluto approfondire una tradizione meno conosciuta.

Attraverso questa scritto vediamo come il teatro di marionette da arte del singolo, sia diventata un'arte collaborativa che ha sempre più preso piede in Giappone, con la creazione di teatri e compagnie in tutto il paese. Nonostante i momenti di declino avuti nella sua storia, come ad esempio nelle guerre mondiali, questo teatro preservando la tradizione, ma allo stesso tempo sfruttando anche le novità dell'ultimo secolo, come la televisione e le tecnologie digitali, è giunto ad essere riconosciuto patrimonio dell'UNESCO.

CAPITOLO 1

IL TEATRO DI MARIONETTE GIAPPONESE: CENNI STORICI

1.1 LE MARIONETTE DEL GIAPPONE ANTICO

Prima che venissero creati i teatri di marionette, queste ebbero come primi creatori e manovratori i sacerdoti; codesti e il popolo, durante le celebrazioni per gli dei della montagna, agitavano un bastoncino di “Sakaki”¹, sopra la testa delle persone, oppure ci apponevano un foglio di carta, così da poter raccogliere le parole degli dei.

Il termine più antico usato per parlare del teatro di marionette è *kugutsu*: questo termine veniva usato anche nel designare i marionettisti, chiamati *kugutsu-mawashi*².

I *kugutsu* hanno un’origine molto antica, se ne trovano le prime attestazioni fin dall’epoca Heian, quando vennero scritti i testi più antichi come il *Wamyō-rujū-shō*, un’enciclopedia realizzata da Minamoto-no-Shitagō³ e il testo *Memorie sui burattinai* scritto da Ōe-no-Masafusa⁴. Da questi testi, capiamo che i marionettisti erano persone nomadi, che vivevano in tende, sfuggendo dal pagamento delle tasse e dal lavoro obbligatorio. Costoro giravano per le città con una cassetta tenuta ferma da una corda in vita, dove inserivano le mani e animavano piccoli fantocci di legno o di terracotta senza gambe.

Durante l’epoca Kamakura i marionettisti aumentarono progressivamente e decisero di porsi in prossimità dei templi o delle stazioni di posta; quelli che si trovavano vicino al tempio di Ebisu a Nishinomiya venivano chiamati *Ebisu-kaki* o *Ebisu-mawashi*, molto probabilmente perché portavano con sé marionette, che riproducevano Ebisu, le muovevano chiedendo l’elemosina. Gli Ebisu, grazie al loro successo, vennero chiamati ad esibirsi davanti alla corte imperiale e all’interno di qualche *sarugaku*⁵.

¹ Vedi glossario.

² *Mawashi* manovratore.

³ È stato un poeta giapponese waka (forma poetica giapponese) durante il periodo Heian, visse tra il 911-983.

⁴ È stato un poeta giapponese waka (forma poetica giapponese) e un kugyō, cioè uno degli uomini più potenti vicino all’imperatore, visse tra il 1041 e il 1111.

⁵ Cfr, BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall’Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 50-51.



Figura 1 Un Ebisu-mawashi che mostra all'interno di una scatola una donnola dove esce la coda nella parte inferiore a un bambino ⁶

1.2 I CANTASTORIE

Alla fine del periodo Heian, quindi già in periodo Kamakura, arrivarono dei menestrelli⁷ ciechi, che iniziarono a raccontare storie epiche, i *biwa-boshi*⁸ (dal nome dello strumento *biwa*⁹) che narravano le varie lotte storiche del passato; ma con l'inizio del periodo Muromachi queste storie di guerre ed eroi vennero accompagnate anche dallo *shamisen*¹⁰, che rispetto al *biwa* esprimeva un ritmo nuovo, che andava di moda all'epoca.

I menestrelli, in realtà, si trovavano già nel periodo Heian nella setta buddhista Tendai, ed accompagnavano con la loro melodia alcuni testi religiosi; durante l'epoca di Kamakura essi divennero veri e propri cantastorie, declamando brani della *Storia della famiglia Taira*¹¹ (*Heike monogatari*), utilizzando il *biwa*. La narrazione e la manipolazione delle marionette avvenivano in una cassetta portata al collo dal cantastorie.

L'unione della musica del *biwa* ai racconti del *Heike monogatari* portò alla formazione dell'*heikyoku* e dell'*heike-biwa* introdotta dal monaco Shōbutsu. Dopo la morte di Shobutsu, i suoi allievi crearono delle scuole attraverso le quali l'*heikyoku* influenzò lo stile di recitazione

⁶YANO YACHŌ, *Burattinaio*, Giappone, 1823, Xilografia, inchiostro e colore su carta, <https://collections.artsmia.org/art/42483/puppeteer-yano-yacho>

⁷ Artista di corte incaricato all'intrattenimento.

⁸ *Hoshi* Erano degli attori che avevano la testa rasata come i bonzi, cioè i preti buddhisti.

⁹ Vedi glossario.

¹⁰ Vedi glossario.

¹¹ La famiglia Taira insieme alla famiglia Minamoto erano clan appartenenti a famiglie imperiali che durante il periodo Heian e il periodo Kamakura si sfidarono.

del teatro *nō*¹², infatti capitava che la recitazione fosse scandita da colpi e movimenti di ventaglio che davano enfasi e segnavano le cesure del testo.

Oltre a *Heike monogatari* nel XVI secolo si aggiunse nel repertorio una nuova storia, la *Storia di Jōruri* o meglio *La storia di Jōruri in 12 atti*: si pensa che questo testo fosse stato scritto da Ono o Tsū, una damigella d'onore di Oda Nobunaga (1534-1582), per distrarre il suo *daimyō*¹³ durante un periodo di malattia; ma probabilmente era un testo in circolazione da prima del periodo di Nobunaga, cioè già dal XV secolo durante il culto di Yakushi Nyorai, il dio buddhista della medicina, detto Jōruri.

La Storia di Jōruri, che inizialmente non ebbe successo tra i *biwa-boshi*, narra gli amori di Minamoto-no-Yoshitsune con Jōruri, una ragazza di straordinaria bellezza, il cui nome era stato scelto dal padre dopo una serie di lunghe preghiere al dio della medicina. Questa storia ebbe successo dopo che fu scoperto lo *shamisen* e quando il *kengyo*¹⁴ (il più alto dei quattro concessi ai ciechi per la loro abilità) fu applicato da Sawazumi nella storia di Jōruri, divenne uno strumento che conquistò tutti i cantori. Di conseguenza i testi suonati con questo strumento, come *L'attacco notturno a Horikawa* e *Le orge di Wada*, divennero dei *jōruri*.

Nel *jōruri* i due strumenti musicali venivano suonati da due musicisti diversi che, con i loro interventi strumentali accompagnavano e ritmavano la recitazione. A questa musicalità si aggiungevano i marionettisti.

Oltre ad esibirsi vicino ai templi, i marionettisti ebbero la possibilità, grazie alle leggi di Tokugawa, le "licenze di spettacolo", di esibirsi in aree rilevanti come Edo¹⁵, Osaka¹⁶ e Kyōto. La rappresentazione di questi testi epici, accompagnati dallo *shamisen* lungo l'ansa dal fiume Kamo, dove si riunivano artisti girovaghi, piccoli teatri e saltimbanchi, fece sviluppare il teatro *kabuki*¹⁷ e il teatro di marionette (*ningyō jōruri*).

1.3 NASCITA E SVILUPPO DEL TEATRO DI MARIONETTE

Il teatro di marionette nacque quando i cantori di *jōruri* unirono la loro arte a quella di Nishinomiya, di questa collaborazione non esiste una documentazione specifica e le notizie

¹² Vedi glossario.

¹³ Vedi glossario.

¹⁴ Vedi glossario.

¹⁵ Era il nome della città di Tokyo utilizzato fino a 1868.

¹⁶ È la seconda città del Giappone per numero di abitanti ed era in passato la capitale eccommerciale dello stato.

¹⁷ Cfr, BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 146-169.

principali si possono ricavare da passi di alcune opere del 1600 e del 1700, come ad esempio *Descrizione dei luoghi famosi del Tōkaidō*, dove la figura di Asai Ryōi¹⁸ ci dice che:

Quanto al Jōruri è in quest'epoca che una persona della capitale, di nome, a quel che sembra, ma non è certo, Jirobei, convenne con il burattinaio di Nishinomiya, il quale più tardi riceve il titolo di Awaij-no-jō, di recitare la storia di Kamata-no-Masakiyo in Shijō-gawara, mentre i burattini la eseguivano. In seguito, essi rappresentavano e anche *La principessa Goo, Lo squarcio in petto di Amida* e altri drammi.¹⁹

Abbiamo un altro testo, come quello di un medico di Osaka, Terajima Ryōan, che nella sua opera *Illustrazione dei tre regni della natura della Cina e del Giappone* scrive:

c'erano, nella capitale, due ciechi, di nome Takino e Sawazumi, *kengyo* di rango, i quali erano molto abili nel cantare e nel suonare strumenti a corda. Già da prima, qualcuno aveva scritto la storia degli amori di Yoshitsune, e di Joruri in 12 episodi, ed essi solevano cantarla battendo il tempo con il ventaglio... più tardi ci fu un *menukiya* (fabbricante di *menuki*, specie di borchie cesellate o fuse si applicavano ai due lati dell'impugnatura delle sciabole), che viveva nel Todo-in in Shijo (Kyoto²⁰), il quale era straordinariamente provetto nella musica. Egli convenne con un burattinaio di Awali di accompagnarlo con uno strumento a tre corde, mentr'egli manovrava i suoi fantocci. L'imperatore Go Yozei (1586-1611) li invitò a corte e gli conferì al burattinaio il titolo di Hikita Awaji-no-jo. Quest'arte è venuta di moda in questi tempi e storie di vario genere, vecchie e nuove, cinesi e giapponesi, sono state cantate col nome di *jōruri*.²¹

Il *menukiya* del quale si è citato era Chōzaburō, allievo di Sawazumi; Sawazumi e Takino crearono le due scuole di *joruri* più importanti: il primo creò la scuola "rigida", basata su toni energici e acuti; il secondo creò la scuola "dolce" formata da toni più flebili o delicati, dando effetti più melodiosi e soavi.

Ma un'altra versione della creazione del teatro di marionette è raccontata dal libro *Storia della provincia della capitale* scritto da Kurokawa Dōyū, in cui egli afferma che due allievi di Takino, Kambetsu e Jirōbei unirono le forze con il burattinaio di Nishinomiya e crearono il *joruri*.

¹⁸ Monaco buddhista e scrittore giapponese vissuto tra il 1612 e il 1691, fu tra i primi scrittori professionisti.

¹⁹ MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 163.

²⁰ Era la vecchia capitale del Giappone dal 794 al 1868.

²¹ *Ibidem*.

Un passo tratto da *Il passero della capitale (Kyo-suzume, 7 voll., 1665)* di Asai Ryoi ci dice che:

La Via del ponte grande (Ohashi-dori) di Gojo si chiamava prima Rokujo-bomon-dori e all'estremità orientale di questo grande ponte c'era un teatro di burattini, [cui si accedeva] per un ponticello posticcio. Al tempo del *taiko* Hideyoshi (1536-98), il ponte fu restaurato perché di lì passava la strada che portava da Fushimi (dov'era il castello di Hideyoshi) al Palazzo Imperiale, e [allora] il teatro si spostò nell'attuale Shijo-gawara.²²

Si può desumere che già dall'era Bunroku (1592-95) il teatro di marionette esistesse, anche se non abbiamo la certezza che insieme ad esse ci fossero dei cantastorie e dei declamatori. Questa tipologia di teatro divenne così famosa che l'imperatore Go Yozei, decise di far eseguire qualche spettacolo all'interno della sua corte facendo diventare Kyoto la culla del *Joruri*, anche se in realtà esso era già diffuso nelle città di Nagoya, Kanagawa. Tra i primi drammi a essere rappresentati furono: *Storia di Joruri in 12 atti*, *Kamada Masakiyo*, *La principessa Goo (Goo no hime)* e *Lo squarcio in petto di Amida (Amida no mune-wari)*.

Il centro del teatro di marionette era diventato Kyoto, ma a causa dei gusti troppo aristocratici del popolo basati sul nō, il *jōjuri* venne considerato primitivo e rudimentale; perciò, i migliori artisti decisero di trasferirsi a Yedo e Osaka; a Yedo l'artista di Kyoto Sugiyama Shichirozaemon fondò un teatro di marionette nel 1616 e trasmise tutti gli insegnamenti al figlio che creò la scuola Hizen-bushi²³.

Uno dei più grandi rivali di Sugiyama fu Satsuma Jōun, era originario di Sakai e arrivò a Yedo poco dopo il suo rivale, nell'era Genna o Kwan-ei, e divenne suo assistente per un periodo. Essere suo assistente fu istruttivo, in quanto riuscì a prendere tutti gli insegnamenti di Sugiyama, si distaccò e iniziò la sua carriera creando il teatro di Nakabashi. Nel 1632 o 1633 venne invitato a recitare davanti al *daimyō* di Satsuma, il quale decise di offrirgli la sua protezione e di dargli lo stemma degli Shimazu²⁴ da apporre nella tenda del *yagura* del suo teatro, acquisendo così il nome d'arte di Satsuma-dayū.

Grazie al pubblico di Yedo, che era amante dell'eroismo e delle avventure, Satsuma riuscì ad attuare le prime innovazioni al teatro di marionette e riuscì a scrivere drammi come *Hanaya* e

²² Ivi, p. 164.

²³ Scuola posta nella provincia Hizen. questa provincia non esiste più e confinava con le province di Chikuzen e Chikugo. Attualmente è diviso tra la prefettura di Saga e quella di Nagasaki.

²⁴ *Shimazu*, (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/shimazu_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/shimazu_(Dizionario-di-Storia)/)

I Soga in kosode; nel primo si trovano motivi di miracoli e di vendette, invece nel secondo si parla della famosa vendetta dei fratelli Soga²⁵. A causa dello sfarzo degli abiti delle marionette l'artista venne messo in prigione, in quanto il governo vietava perfino agli attori del teatro kabuki di vestirsi così.

Molte persone decisero di seguire gli insegnamenti di Satsuma uno in particolare fu Izimidayū che tra il 1655 e il 1660 iniziò ad attrarre il pubblico con i suoi drammi, che trattavano le avventure dell'eroe Sakata no Kimpira. Izumidayu, essendo un artista molto possente, rese la recitazione più brutale ed esasperata, grazie anche all'utilizzo di una barra di ferro che usava per battere il tempo al posto del ventaglio; con la stessa barra era usuale che l'artista durante l'azione iniziasse a dimenarsi e a rompere la testa dei fantocci o a strappare gli attrezzi di cartapesta della scena.

Izimidayū fu uno dei primi scrittori ad utilizzare le storie di Kimpara per creare dei drammi, ma sappiamo che nell'epoca Kambun, si crearono i Kimpara-jōruri, protagonista erano le avventure eroico-prodigiose di Kimpara, insieme ad altri quattro cavalieri guidati da Minamoto no Raikō²⁶. I testi venivano chiamati Kimpira-bon ed erano scritti principalmente da Oka Seibei. A noi sono giunti solo una quarantina di testi, alcuni di questi sono: *Kimpira taglia a pezzi mille persone* (Kimpira tengo mondō), *Lotta fra Kimpira e i bonzi* (Kimpira hōmoi-arasoī). Quando venne rappresentata *La morte di Kimpira*, Seibei perse tutta la sua popolarità in quanto fece morire l'eroe principale in modo ridicolo.

Il successo di questo genere derivava dalla esaltazione della lealtà del sovrano e della famiglia Minamoto, dal loro coraggio verso lo stato e il popolo e da tutte le imprese guerresche compiute. I drammi, rifacendosi a episodi di storia e di leggende narrati in ambito colto, venivano rappresentati con un gusto per il brivido e per un eroismo sovrumano, fantastico e avventuroso; questi temi trovavano riscontro nell'atteggiamento vendicativo che attraversava il pubblico, in quanto al tempo la vendetta era un imperativo morale. Qui il popolo vedeva idealizzare le figure dei suoi paladini occultati dalla prepotenza feudale, ascoltava la voce delle sue aspirazioni, che erano represses dall'ingiustizia di un mondo giapponese, che era basato sul controllo e sull'educazione.

I *Kimpira-joruri*, grazie al loro senso dell'arcano e del meraviglioso, riuscirono a stimolare i gusti del pubblico, che stava vivendo un momento difficile a causa di un incendio scoppiato a

²⁵ Il testo racconta la storia di due fratelli che nel 1176, cercarono di vendicare la morte del padre, uccidendo il suo assassino durante un'escursione di caccia. In questa missione però purtroppo Juro, il fratello maggiore morì e Goro venne portato alla corte dello shogun e venne giustiziato.

²⁶ È stato un grande militare giapponese e uno dei primi appartenenti al clan Minamoto. Visse tra il 948 e il 102.

Yedo nel 1657; questo portò al trasferimento di molti artisti a Kyoto, dove essi attuarono un rinnovamento dell'*ayatsuri-jōruri*²⁷. Colui che attuò uno dei rinnovamenti fu Toraya Gendayu. Gendayu riusciva ad armonizzare il tono forte dei *Kimpira* con lo stile sommesso e delicato delle tradizioni del Kamigata²⁸.

Un altro artista fu Uji Kaga-no-jō, se iniziò la sua attività nel suo teatro Shijō-gawara nel 1675 a Kyoto. Uji aveva uno stile declamatorio che univa lo stile di Harima-no-jo e quello di Isejima Kunai, quindi uno stile felice e originale, anche lui come altri lavorò con Chikamatsu. Uji aveva iniziato la sua carriera con il *nō*, di conseguenza i suoi drammi subivano l'influsso degli *yōkyoku*²⁹ ed erano scritti in una lingua molto scorrevole ed elegante. Quando Chikamatsu si unì con Gidayū, Uji vide la sua fama decadere.



Figura 2. Sakata Kimpira Nyudo³⁰

1.4 KAGANOJŌ E TOSANOJŌ

Tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento a Kyōto comparvero due talenti vocali: Uji Kaganojō, famoso per la recitazione e il canto morbido ed elegante, influenzato dal repertorio *nō* e Yamamoto Kakudayū (Tosanojō) dotato di una recitazione più patetica e lacrimosa.

Kaganojō aprì il suo teatro nel 1675, rappresentando opere ispirate al mondo classico o che riproducevano ambienti e stili di vita che il kabuki aveva portato alla ribalta. All'interno di queste opere venivano usate marionette meccaniche (*karakuri*), la cui recitazione era molto

²⁷ Le marionette manovrate.

²⁸ Durante il periodo Edo, era la zona che raccoglieva a sé Kyoto e Osaka.

²⁹ Aria cantata.

³⁰ OKUMURA MASANOBU, *Sakata Kimpira Nyudo*, Giappone, inizio XVIII secolo, xilografia, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37260>

delicata e dolce, queste venivano accompagnate da scene liriche e da parti danzate che venivano poste in apertura, in vicende culminanti oppure nel finale augurale dove si intessevano canzoni popolari. Di questi drammi iniziarono a essere pubblicati i libretti, anche delle varie arie celebri, ballate, musiche, costumi o abiti, per chi voleva praticare a casa oppure per i grandi appassionati.

Invece Kakudayū aveva uno stile diverso da quello di Kaganōjō, inaugurò il suo teatro a Osaka nel 1648 e il suo era uno stile piangente con suoni più tesi ed estenuanti, che Kakudayū prese quando la moda dello stile Kimpira iniziò a sfumare.

All'inizio del XVII secolo a Kyoto, lungo i fiumi, si crearono dei teatri di marionette, di kabuki, nō e acrobatici. Le tre tipologie di marionette che si crearono furono: 1) il *Noh Ayatsuri*, che rappresentava spettacoli di Noh con le marionette; 2) il *Sekkyo Ayatsuri* animato con canzoni di Sekkyo Bushi, che era un dramma narrativo popolare svolto durante il medioevo; 3) il terzo *Joruri Ayatsuri* che proponeva i nuovi drammi narrativi con melodie soavi e descrizioni intense, a tutti piacevano questi ultimi, in quanto avevano uno stile più fresco.

A Kyoto e Osaka i *Kimpira-jōruri* iniziarono a stancare il pubblico, tanto che dal 1674 al 1687 si decise di rappresentare drammi religiosi come *Amida no mune-wari*³¹ oppure drammi che esaltavano il sacrificio e l'abnegazione. Con l'influenza del kabuki si introdussero drammi ambientati nei bordelli e nei quartieri del piacere, drammi basati su apparizioni e legati al soprannaturale.

1.5 TAKEMOTO GIDAYŪ E IL TAKEMOTO-ZA

L'artista più importante della storia del teatro di marionette è Takemoto Gidayū, egli riuscì a far combaciare il *gidayu* e il *joruri*.

Takemoto era figlio di un contadino di Tennōji, località ad oriente di Osaka; fin da piccolo aveva una voce con un timbro molto chiaro ed un senso musicale squisito. Da giovane ebbe la fortuna di diventare assistente di Shimizu Rihei, che quando aprì il suo teatro a Dōtombori³² nel 1675, lo prese come debuttante all'età di ventiquattro anni nel dramma *Jōtō Mon-in*³³. Takemoto, interpretando ruoli secondari ebbe la possibilità di andare a Kyoto, dove riuscì ad affermarsi, lavorando come assistente di Uji Kaga-no-jō e riuscì ad aprire un teatro popolare a Shijō-gawara, dove lui prese il nome di Shimizu Ridayū e più tardi nel 1684 prese il nome di

³¹ Lo squarcio aperto di Amida, divinità buddhista.

³² Città posta nell'area di Namba, posta a Osaka.

³³ Dramma che narra la storia della vedova dell'imperatore Ichijō, 66° imperatore del Giappone.

Takemoto Gidayū. Inizialmente il pubblico apprezzava i testi che declamava, infatti questi vennero perfino stampati, ma nel corso del tempo le persone della capitale non li apprezzarono più, in quanto erano abituati a un tono più delicato e sentimentale, quindi il teatro chiuse.

Nello stesso anno ad Osaka il Takemoto-za apriva i suoi battenti, attuando una serie di *jōruri* interpretati dal binomio Gidayū-Chikamatsu; i due, attraverso il loro stile sensibile e drammatico (*Gidayūbushi*³⁴), riuscivano a rappresentare sentimenti, grazie all'uso delle tecniche vocali ed espressive sperimentate nel *jōruri*. Oltre a creare di questo stile essi migliorarono dal punto di vista tecnico le marionette; infatti, attorno al 1690 per la prima volte le marionette ebbero gambe e braccia, vennero manovrate coi fili; e nei primi anni del 1700 i burattinai si mostrarono al pubblico (non più nascondendosi nel telone orizzontale), così da farsi apprezzare e da non essere considerati come elemento di disturbo nel palco.

Il successo Takemotoza accese l'invidia di Kaga-no-jō, che trasferendosi ad Osaka volle mostrare la sua arte rappresentando alcuni lavori che non ebbero successo. Qualche tempo più tardi un incendio distrusse il suo teatro, facendolo ritornare a Kyoto. Tra gli anni 1686 e 1703 Chikamatsu scrisse altri lavori: il più importante fu *Gli amanti suicidi di Sonezaki*.

La concorrenza più ardua che dovette affrontare, oltre a Kaga-no-jō, fu quella dell'Toyotakeza, fondata da Toyotske Wakadayū, assistente di Gidayū il quale, durante un periodo di assenza del maestro, lo abbandonò per creare la sua scuola; essa nel corso degli anni dopo vari alti e bassi, riuscì ad ottenere un forte successo grazie al famoso drammaturgo Ki no Kaion, drammaturgo che non fu mai una minaccia per Gidayū.

La collaborazione tra Gidayū e Chikamatsu iniziò a Kyoto nel 1686 e si fece più stretta quando il drammaturgo si trasferì a Osaka per dedicarsi a teatro di Chikamatsu.



Figura 3 *Joruri Nanaso-Zu* – Chikamatsu-Monzaemon (posto alla fine nella parte destra) figura di fronte posteriore Takemoto Gidayū³⁵

³⁴ Il *gidayu-bushi* è parte del *joruri* e fa riferimento alla musica per il teatro di marionette.

³⁵ Disegno di KONOBU in Topic (a cura di) *Ventana al tître japonés: Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12, Tolosa, Kutxa, 2010, p. 36.*

1.6 CHIKAMATSU MONZAEMON, LO SHAKESPEARE DEL GIAPPONE

Di questo grande artista si conosce solo l'anno della morte, avvenuta a settantadue anni nel ventiduesimo giorno della XI lunazione del nono anno dell'era Kyōhō³⁶; quindi questo fa desumere che nacque nel 1653. Le città che ospitarono la grande crescita di questo artista furono Kyoto e Hagi.

Chikamatsu deriva dalla famiglia Sanetsugi, questa famiglia risalirebbe a Sanjo Sanetsugi che scappando dalle guerre civili, si trasferì a Shiga, qui suo nipote Nobutsugi, divenne *samurai*³⁷ al servizio della famiglia Asai, dando il nome alla famiglia di Sugimori; suo figlio Nobuchika, dopo la distruzione della famiglia Asai, divenne *rōnin*³⁸, andando avanti con la discendenza si arrivò a Nobuyoshi, che era il padre di Chikamatsu. Questi era un *samurai* e più tardi divenne *rōnin* e si trasferì a Kyoto, dove morì a sessantasette anni. Ebbe tre figli: Tomoyoshi, Nobumori (Chikamatsu) e Koretsune, il primo abbracciò il mestiere delle armi, il secondo scelse probabilmente la vita religiosa probabilmente, invece il terzo divenne un medico. Il *jisei*³⁹ di Nobumori ci dà queste informazioni su Chikamatsu: «Nato in una famiglia di militari da molte generazioni, io mi staccai dalla foresta (=classe) dei guerrieri e passai al servizio di nobili di Corte.»⁴⁰

Chikamatsu a diciotto anni era a Kyoto e serviva il nono figlio dell'imperatore, che era Ichijō Zenkō Ekwan, questi anche dopo la sua morte influenzò molto lo scrittore che si diletta a scrivere *Jōruri* e che con Uji Kaga-no-jō scrisse per il teatro.

Alcune date importanti della carriera artistica di Chikamatsu sono: il 1686, quando inizia la sua collaborazione con Gidayū, il 1703 che apre il periodo del *jōruri* con la creazione del dramma sociale *Gli amanti suicidi di Sonezaki*. In seguito il drammaturgo si spostò a Osaka e infine nel 1715 collaborò con Masadayū.

Nella seconda parte della sua attività di drammaturgo, oltre a scrivere testi per il *kabuki*, scrisse diversi testi *jojuri* per il Takemoto-za, creato da Chikamatsu stesso. Il primo testo scritto nel 1686 per Gidayū fu *Kagekiyo il trionfatore*, testo che era stato adattato alla figura dell'attore, caratterizzandolo con una serie di dialoghi, per lo sviluppo della trama e per l'azione dei personaggi.

³⁶ 6 gennaio 1725.

³⁷ Coloro che appartengono alla casta militare durante il Giappone feudale, cioè dal 1185 al 1868.

³⁸ Samurai decaduto, che non aveva più un padrone al quale rispondere, a causa della sua morte, oppure per la mancanza di fiducia.

³⁹ È un genere di poesia che si è sviluppato in Giappone e in altri paesi dell'oriente, queste poesie e questi pochi versi sono l'ultima azione che compie una persona prima di morire.

⁴⁰ MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 181.

Chikamatsu si dedicò molto nella sua carriera alla scrittura di “drammi sociali”, anche quando si trasferì a Kyoto; il dramma sociale più importante fu *Gli amanti suicidi di Sonezaki*, rappresentato ancora oggi nei teatri di kabuki.

Negli ultimi anni si occupò di tenere in vita, insieme a Masadayū, il Takemoto-za, che dopo la morte di Gidayū era in decadenza; Masadayū non era apprezzato dal pubblico, a causa della sua voce meno possente e del suo tono ce debole e delicato, ma riuscì lo stesso a conquistare il pubblico con un testo di Chikamatsu chiamato *Le battaglie di Koxinga*, che venne modificato dando maggiore incisività e calore di sentimenti ai caratteri umani. Chikamatsu morì il 6 gennaio del 1725.

Chikamatsu nel corso della sua vita scrisse 130 drammi alcuni erano testi per il *kabuki*, altri per il *jōruri*, più altri 40 drammi che gli sono stati attribuiti. I *jōruri* si possono suddividere in: drammi storici (*jidai mono*) composti da cinque atti e i drammi sociali (*sewa-mono*) composto da tre atti.

I “drammi storici” rielaboravano vicende di personaggi letterari, mitologici e storici in trame nuove per evidenziare i nodi conflittuali e gli ideali umani, utilizzando anche le danze, i canti popolari e le marionette; capitava che i testi riguardanti l’era Tokugawa dove vennero ambientati al passato a causa delle sanzioni, per cui lo scrittore doveva inserire all’interno delle storie personaggi fittizi. Qui domina la fantasia e i personaggi sono standardizzati, mancano di individualità, come li ha creati la tradizione o la leggenda, ma sono caratterizzati dall'azione, azione che ha sempre un fine morale, che promuove le virtù e a punisce il male.

I “drammi sociali” sono apprezzati oggi mentre durante l’epoca di Chikamatsu erano più apprezzati i drammi storici. Essi trattavano i problemi e gli avvenimenti della vita denunciando turbamenti, miserie e contrizioni dell’epoca, riflettendo gli ideali della classe borghese e commerciante. Dal momento che trattavano la vita quotidiana la fantasia era esclusa; la psicologia dei personaggi e le loro passioni e l'analisi dei contrasti che li mettono l'uno contro l'altro erano le parti più importanti e ci doveva essere un equilibrio tra l'azione e i sentimenti che esse provocava. Il “dramma sociale” più importante fu *Sonezaki shinjū*. Scritto nel 1703 fu il primo dramma per marionette a portare un caso d’attualità: il suicidio di due amanti.

Durante l'era Genroku, durante la quale l'uomo era dominato da una serie di leggi e convenzioni basate sul principio dell'obbligazione morale, Chikamatsu aderì a queste idee. Quando la vita dell'individuo diventa oppressiva, allora nasce la tragedia e di fronte a questa, lo scrittore sa assumere un atteggiamento di simpatia e comprensione per i suoi protagonisti, anche se possono aver commesso degli errori. Nei "drammi storici" e anche se nei "drammi sociali" viene trattato

il tema del conflitto fra i sentimenti umani e le obbligazioni morali. Nei "drammi storici" il dovere prevale sull'amore, invece nei "drammi sociali" è il contrario, ma l'amore è sempre tragico.

Dalla prefazione di Paul Claudel⁴¹ al lavoro di T. Miyajima *Contributions à l'Étude du Théâtre des Poupées*⁴² capiamo che le marionette dovevano incarnare un'azione piena di vita e dovevano essere capaci di catturare l'attenzione del pubblico, come ci indica Chikamatsu durante una conversazione con Ikan Hozumi⁴³ «catturare l'emozione degli spettatori trasfondendo su pupazzi di legno senza vita i diversi sentimenti.»⁴⁴ Chikamatsu considerava come valore fondamentale la tecnica e il lessico, voleva ricreare il “sentire”, imponendo delle restrizioni alle regole di alternanza di cinque-sette sillabe della prosa poetica.

Grazie ad anni di lavoro per il teatro, Chikamatsu nei “drammi storici” riuscì a portare la realtà fra le assurdità che intessevano le sue trame e nei “drammi sociali” riuscì ad abbellire i lati più oscuri della vita. I suoi drammi esprimono una rappresentazione minuta e sensibile del reale, per lui «ciò che si chiama arte risiede nel sottile intervallo tra finzione e realtà»⁴⁵, ma tutto doveva anche essere una «consolazione dell'animo umano»⁴⁶ e per suscitare piacere, si doveva essere a conoscenza della finzione. I pericoli di questa scrittura sono l'aderenza eccessiva al reale e il desiderio di provocare commozione attraverso parole patetiche.



Figura 3 Rappresentazione di Chikamatsu Monzaemon⁴⁷

⁴¹ Poeta, drammaturgo e diplomatico francese che visse dal 1868 al 1955.

⁴² Testo scritto da Tsunao Miyajima nel 1931.

⁴³ Letterato confucianista vissuto tra il 1692 e il 1769.

⁴⁴ BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio Editori, 2015, p. 132.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ CHIKAMASTU MONZAEMON, *Autoritratto*,

https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu_Monzaemon#/media/File:Chikamatsu_Monzaemon.jpg

1.7 IL DECLINO DEL TEATRO DI MARIONETTE

Dopo la morte di Chikamatsu nel 1725, il Takemoto-za di Osaka rimase per qualche tempo il principale centro del *jōruri*. C'erano: Masadayū alla declamazione, il burattinaio Yoshida Bunzaburō alla manovra dei fantocci e della scena e Takeda Izumo I alla direzione, che venne continuata da Takeda Izumo II, il quale sostituì il metodo di scrittura di Chikamatsu collaborando con altri scrittori, impostando i testi in dodici atti. A Izumo II vengono assegnati tre testi: *I mille ciliegi di Yoshitsune*, *Lo specchio della calligrafia trasmesso da Sugawara Michizane* e *Il manuale sillabico, o un magazzino di vassalli di fedeli*.

Un allievo importante di Izumo fu Chikamatsu Hanji, che aveva adottato il nome del grande drammaturgo, in quanto era molto amico del padre, al quale aveva lasciato anche in eredità un servizio per scrivere. Dopo una gioventù dissipata, abbandonò la famiglia per studiare da Izumo e in trentatré anni scrisse una cinquantina di drammi in collaborazione con Miyoshi Shōraku⁴⁸, con Takemoto Saburōei e altri.

Il declino del Takemoto-za iniziò nel 1748 quando durante la rappresentazione de *Il manuale sillabico* scoppiò un litigio tra Bunzaburō e il nuovo declamatore Takemoto Konodayū, il quale se ne andò al teatro rivale, il Toyotake-za. Dopo la morte di Izumo, Bunzaburō rimase altri tre anni, quando con suo figlio decise di trasferirsi a Kyoto. La vita del Takemoto-za continuò ancora per qualche anno con il figlio di Izumo, come direttore, ma egli non seppe gestire le finanze del teatro e dovette chiudere nel 1767, dopo ottantatré anni di attività.

Già sette anni prima aveva chiuso anche il Toyotake-za⁴⁹, che ebbe il suo periodo di splendore con la figura di Ki-no-Kaion. Nato ad Osaka, dopo una giovinezza sregolata Ki-no-Kaion conobbe Toyotake Wakadayū, il quale lo fece appassionare al teatro e lo fece recitare nel suo teatro. A causa di un incendio il teatro venne distrutto e dopo la sua ricostruzione Ki-no-Kaion non recitò più in quell' teatro e si dedicò all'attività di famiglia.

Lo scontro tra il Toyotake-za e il Takemoto-za si espresse attraverso le innovazioni dei locali e nella tecnica della scena, ma ad avere la meglio dal punto di vista artistico fu Kaion.

Kaion per il Wakadayū scrisse circa quarantotto drammi, la maggioranza erano “drammi storici” ispirati dai *nō*, che trattavano le storie più antiche del Giappone, ma le trattava con i sentimenti e il cuore del Giappone dell'epoca feudale. La sua fama di drammaturgo però si impose con i “drammi sociali”; ne scrisse una ventina, dotati di un evidente spirito di

⁴⁸ Autore giapponese nato il 1696 e morto nel 1772.

⁴⁹Cfr, JEAN-JACQUES TSCHDIN, *Toyotake Wakadayū*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/toyotake-wakadayu/>

emulazione nei confronti dei testi scritti da Chikamatsu, ma a differenza di Chikamatsu i suoi personaggi mancavano di umanità e risultavano freddi.

A causa di due incendi, nel 1761 e del 1763, il teatro venne distrutto; fu ricostruito ma affidata a mani estranee, e questo ne provocò il declino dopo sessantaquattro anni di attività. Nel 1767 si apriva un nuovo teatro a Kita Horie, che prendeva il nome di Toyotake-za, ma non fu una rinascita dell'antico e venne conosciuto nella storia col nome di Horie-za; dopo che il teatro di marionette decadde, divenne teatro per il *kabuki*. Il drammaturgo principale di questo teatro fu Suga Sensuke, che aveva lavorato per il vecchio Toyotake-za. Inizialmente declamatore, divenne più tardi scrittore, fino al 1791 scrisse una trentina di lavori, per la maggior parte rifacimenti di drammi precedenti. Suga Sensuke si oppose al declino del *jōruri*, ma lui fu l'ultimo scrittore di rilievo del teatro di marionette, dopo l'era Bunkwa non produsse più drammi nel Kamigata.

A Yedo invece dai primi del 1700, burattinai e declamatori iniziarono ad arrivare. Fra i primi ci fu Tatsumatsu Hachirōbei: era un burattinaio che aveva lavorato per Chikamatsu ad Osaka, nel 1717 si stabilì dallo *shōgun*, e lavorò nel teatro di Yedo Handayū, che passò a lui con il suo nome, Tatsumatsu-za. Altro personaggio di grande importanza fu Miyakoji Bungo-no-jō, allievo di Miyako Itchū, egli aveva una voce dal tono caldo e delicato, ed era famoso per le sue acconciature e i suoi vestiti. Dopo due anni, gli venne proibito di esercitarsi a casa, il suo teatro venne chiuso, ma lui aveva già fatto ritorno a casa a Kyoto, dove morì nel 1740. Quattro dei suoi allievi aprirono delle scuole a Yedo e Kyōto; queste, essendo ricollegate a Miyskoji Bungo-no-jō collettivamente, vennero chiamate *Bungo-bushi*.

Dopo la morte dei più grandi maestri come Chikamatsu Hanji e con Suga Sensuke, il ningyō jōruri visse gli ultimi barlumi di grandezza, che ebbero la loro rinascita verso la fine del secolo con il Bunraku, nato dal marionettista Uemura Bunrakuken nel 1781, originario dell'isola di Awaji, oggi sotto il controllo dello Shochiku⁵⁰. L'autore che sviluppò questo genere fu Chikamatsu Monzaemon, che valorizzò gli aspetti visivi e musicali, e attuò a invenzioni ed evoluzioni nel campo della scenografia. Oltre a questi cambiamenti, cercò di dare importanza a dialoghi sempre più estesi e a descrizioni semplici e predilesse le figure maschili dotate di personalità potenti e ribelli, oppure le figure di giovani donne che amano così tanto da mettere a rischio la loro vita. Le azioni dei personaggi si intersecano in trame drammatiche e complesse

⁵⁰ È un'azienda che opera nel settore dello spettacolo, è una casa di produzione e distribuzione cinematografica e si occupa nell'organizzazione di spettacoli teatrali di *kabuki*.

di enigmi e inganni, dove le morti, anche se coerenti e generose dei protagonisti, attirano la simpatia del pubblico che è coinvolto falla voce del *tayū*⁵¹.

Figura 4 La vivace area
Takemoto-za and Toyotake-za
"Chikuhō Kōji"⁵²

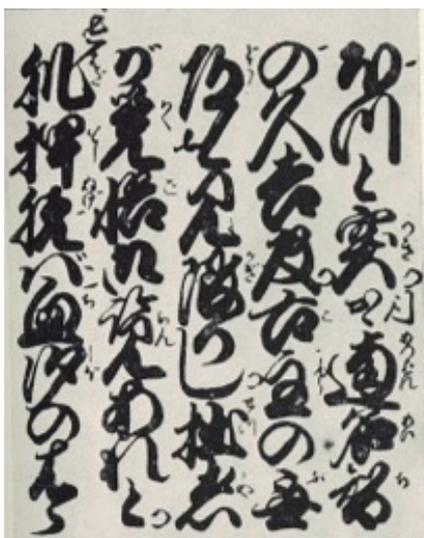
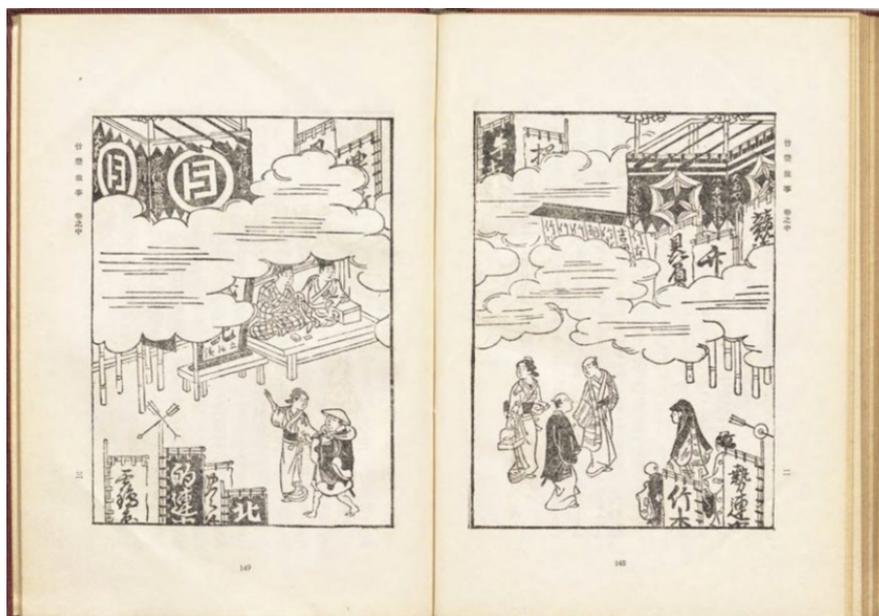


Figura 5 Testo per il declamatore
scritto ni caratteri kantei-ryū dell'Hiyoshi-maru,
il giovane ciliegio:
scena del "Castellodi Komaki-yama"⁵³

1.8 LA NASCITA DELLA NUOVA MARIONETTA E L'INCONTRO CON L'OCCIDENTE

Il primo artista giapponese che si recò alla seconda esposizione universale di Parigi nel 1867 fu Namigoro Sumidagawa il "Tezumashi" (mago tradizionale giapponese), colui che portò il primo passaporto per lo shogunato⁵⁴. Namigoro a Parigi, come ne parlava la stampa del tempo,

⁵¹ Vedi glossario.

⁵² *Chikuhō Kōji* dalla collezione del Waseda University The Tsubouchi Memorial Theatre Museum
<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/history/history3.html>

⁵³ MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, tavola 22.

⁵⁴ Gli *shogun* erano coloro che ricevevano un titolo ereditario per la dittatura militare. Gli *shogun* esisterono dal 1192 al 1868 cioè tutto il periodo del Giappone feudale.

ebbe un grandissimo successo grazie al suo spettacolo, in cui creava con la carta due farfalle con le ali del ventaglio pieghevole, farfalle in cui il pubblico riusciva a vedere rappresentate la nascita e la morte. In queste esposizioni ad affascinare il pubblico erano i giapponesi, che a grazie «i loro costumi preziosi, i loro movimenti perfetti e ritmati da musiche straordinariamente efficaci»⁵⁵ contribuivano al successo del *giapponismo*⁵⁶. Il pubblico si interessò all'esotismo dei paesi orientali, andando alla ricerca di un teatro delle origini in quanto il pubblico iniziava a essere stanco del teatro occidentale, che stava diventando volgare. Alcuni artisti, che non ebbero la possibilità di andare nei territori orientali, considerarono il teatro orientale come una sorta di utopia del teatro (di teatro), e questo fu il caso di Artaud⁵⁷, Yeats⁵⁸ e Brecht⁵⁹; Oppure per altri si trattò di una «progressiva rivelazione nel buio della ricerca nella convinzione che un'idea realizzandosi troverà le sue realtà precorritrici»⁶⁰ come nel caso di Craig⁶¹ e di Mejerhold⁶².

In Giappone iniziò il periodo del grande cambiamento sociale di Meiji Ishin, iniziato nel 1868 quando il regime di Tokugawa Shogunate⁶³ crollò, l'imperatore si trasferì da Kyoto a Edo nel castello di Tokyo. Si abbandonò la politica di isolamento nazionale e scomparì la politica feudale e lo sviluppo del commercio e dell'industria portò dei cambiamenti sulla società.

Senza lo shogunate, i marionettisti poterono sviluppare una grande varietà di marionette e dalla fine del XIX secolo all'inizio del XX secolo questi spettacoli si diffusero su larga scala. Gli spettacoli che avevano più successo erano quelli di Nigiyo Jōruri con la musica di Gidayū-bushi che divertiva tanto i bambini.

Negli anni di civilizzazione e progresso in Giappone si diffusero dei gusti occidentali. Il primo influente vento dall'occidente fu la *The D'Arc Puppets*⁶⁴ una compagnia di marionette inglese

⁵⁵ NICOLA SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1991, p. XXX.

⁵⁶ Termine coniato da Philippe Burty nel 1873, in riferimento all'influenza dell'arte orientale nell'arte europea, specialmente in Francia.

⁵⁷ Fare riferimento al libro: ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

⁵⁸ Cfr, Yeats, William Butler (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/william-butler-yeats/>

⁵⁹ Cfr, Brecht, Bertold (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana in <https://www.treccani.it/enciclopedia/bertolt-brecht/>

⁶⁰ *Ivi*, p. XXXII.

⁶¹ Fare riferimento al testo di: PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La über-marionette e le sue ombre, L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

⁶² ETTORE LO GATTO, Meyerhold, Vsevolod Emilevič, (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vsevolod-emilevic-meyerhold_\(Enciclopedia-Italiana\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/vsevolod-emilevic-meyerhold_(Enciclopedia-Italiana)/#)

⁶³ Lo shogunato di Tokugawa, ultimo shogun del Giappone feudale. Ebbe inizio nel 1603 e finì nel 1868.

⁶⁴ Cfr, JOHN PHILLIPS, *D'Arc's Marionettes*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/darcs-marionettes/>

che venne in Giappone per la prima volta nel 1894. La compagnia manovrava le marionette a filo e recitava i dialoghi, invece di avere dei narratori, così da rendere la commedia veloce e attiva. Nel 1901 il leader della compagnia partì per la Cina e lasciò il repertorio e l'attrezzatura a Onoe, così venne creato nel parco divertimenti di Asakusa⁶⁵ il primo teatro di marionette occidentale, che conteneva centonovantadue persone e proponeva testi in giapponese; quando venne nominato come direttore un giapponese, la loro attività continuò per trent'anni.

Il "Hanayahiki" era un luogo di divertimento, dove si sviluppò la «nuova marionetta»,⁶⁶ che era stata influenzata dalla cultura europea; infatti artisti e poeti iniziarono a presentare spettacoli occidentalizzati in Giappone.

Nel 1923 a causa del terremoto del Kanto, Tokyo venne distrutta e venne fatto costruire un nuovo teatro come sede del teatro occidentalizzato di Shingeki⁶⁷, il piccolo teatro Tsukiji. Qui i grandi appassionati come Kisaku Itou⁶⁸ e Shizuo Tooyama crearono uno spettacolo di marionette sperimentale basato su *Aglavaine et Selysette*⁶⁹ di Meterlinck e fu un grande successo, e lo spettacolo *Matusalemme*⁷⁰ di Yvan Goll, un'opera ispirata all'espressionismo tedesco, sottolineando come la tradizione europea si era introdotta in Giappone.

Nel 1927 Tomoyoshi Murayama⁷¹ e altri artisti di ritorno dalla Germania, sempre al Tsukiji, crearono lo spettacolo "Gekijyo-no-sanka", che si ispirava al teatro futurista⁷² di Marinetti.

Negli anni Venti vennero create nuove compagnie, come quella "Onigyō-Za" che, come tutte le altre, era stata creata da disegnatori; si adottarono spettacoli moderni con dialoghi e marionette a filo, provando anche nuovi stili che non erano presenti negli spettacoli giapponesi tradizionali. Se inizialmente lo stile tradizionale faceva sì che i marionettisti si facessero vedere dal pubblico, i nuovi cercarono di presentare gli spettacoli con i marionettisti non a vista.

Intorno agli anni Trenta in Giappone si diffuse un movimento socialista, che insorse contro le autorità e una politica di espansione nazionale. Sempre in questi anni il regime impose un forte controllo sulla cultura e portò all'eliminazione del teatro di marionette.

⁶⁵ Distretto di Tokyo situato vicino al fiume Sumida.

⁶⁶AKIKO KATO voce in *Ventana al tìtere japonés : Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas - Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12*, Tolosa, Kutxa, 15 maggio 2010, 2012, p. 55, «Nuova Marioneta».

⁶⁷Teatro giapponese moderno sorto agli inizi del XX secolo si basava su delle traduzioni dei drammi stranieri e occidentali.

⁶⁸ Fu un direttore creativo e visse tra il 1899 e il 1967. Fu tra i primi progettisti di set di cinema giapponese dopo la Seconda guerra mondiale.

⁶⁹ Dramma in 5 atti pubblicato nel 1896 dal poeta, drammaturgo e saggista Meterlinck.

⁷⁰ Dramma satirico pubblicato nel 1996, dal poeta e scrittore francese naturalizzato tedesco Yvan Goll

⁷¹ Artista, drammaturgo e produttore teatrale giapponese vissuto durante l'era Shōwa, nacque nel 1901 e morì nel 1977.

⁷²Cfr, TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, Parigi, Le Figaro, 1909

1.9 LE MARIONETTE NEL XX E XI SECOLO

Negli anni della Seconda guerra mondiale il governo controllava la vita e la cultura della gente, attraverso un'associazione di aiuto imperiale, il Tasei Yokusankai⁷³, che promuoveva le marionette come forma teatrale. Grazie a questa associazione oltre a cambiare il nome dei marionettisti da *guignol* a *yubi ningyo*⁷⁴, si esaltò il sentimento di guerra, realizzando una serie di spettacoli, laboratori e libri sul teatro di marionette, per appassionare i giovani che, dopo la guerra, avrebbero potuto far conoscere questa forma di burattino a guanto nelle scuole.

La guerra, oltre, che esercitare un controllo sulla vita delle persone, portò anche all'incendio del teatro di Bunraku di Osaka per mano dell'aeronautica americana nel marzo del 1945, esso fortunatamente venne ricostruito nel 1946, presentando come primo spettacolo un revival; questo fu uno dei pochi che ebbe successo, in quanto negli altri spettacoli le marionette non poterono essere utilizzate in quanto erano state perse in guerra. Le compagnie ripresero dalla fine degli anni Quaranta fino agli anni Sessanta, grazie a Taiji Kawajiri⁷⁵ con la sua compagnia PUK⁷⁶, oppure ad altre diverse compagnie nate dai college, dalle università, dalle aziende, dalle banche e dai sindacati.

Uno strumento di nuova invenzione in questo secolo, che permise una nuova maniera di fare comunicazione e altro fu la televisione. Televisione che nel mondo delle marionette venne usata molto. La televisione in Giappone si sviluppò nel 1953 e gli spettacoli di marionette furono gli spettacoli d'intrattenimento che andavano per la maggiore, grazie al basso costo dei set. Alcuni programmi di grande successo furono: *Chirorinmura to Kuruminoki* che attrasse bambini dai nove anni; *Hyokkori Hyoutanjima* che ebbe tanti fan per la storia che proponeva e per i disegni di marionette unici; *Topo Gigio*⁷⁷; *Muppets*⁷⁸ che mostrava pupazzi con bocche molto espressive.

Le marionette erano usate nella televisione anche per far conoscere ai bambini delle nuove forme di teatrali, in quanto a causa della televisione stessa stavano perdendo la comunicazione con le famiglie e con il mondo. Grazie a questi spettacoli televisivi, molti genitori crearono associazioni di teatro di marionette, fino ad arrivare a 2700 compagnie.

⁷³ Era un partito politico fascista attivo dal 1940 e 1945.

⁷⁴ Vedi glossario.

⁷⁵ Direttore artistico di PUK.

⁷⁶ Cfr, MASAO YOSHIKAWA, *PUK*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2010, <https://wepa.unima.org/fr/puk/>

⁷⁷ È un pupazzo nato nel 1959 dall'autrice televisiva italiana Maria Perego e dal marito Federico Caldura. Famoso per apparire in numerose trasmissioni italiane come: *Il Carosello*, *Canzonissima* e *Lo Zecchino d'oro*.

⁷⁸ Pupazzi creati da Jim Henson nel 1954-55.

Nel 1958 ad Asahikawa, ad Hokkaido, dove le marionette erano abbastanza attive si celebrò il primo festival di marionette, questo si estese poi a Kansai⁷⁹ e al Kyushu⁸⁰ e nello stesso anno venne organizzato il *Japan Puppet Festival*, il movimento promosso da Nihon-Unima⁸¹ fondato nel 1967 che creò il *Festival internazionale delle marionette dell'Asia -Pacifico* a Tokyo⁸² nel 1979 e il *15° congresso Unima fondato nel 1988 in tre città* (Nagoya, Iida e Tokyo).

Dagli anni '70 agli anni '90 del 900 alcuni governi decisero di promuovere il teatro di marionette come parte della propria cultura, come ad esempio il teatro cittadino di Sapporo con il Koguma-Za fondato nel 1969, oppure come le città di Gifu e Suita con le compagnie di teatro di marionette amatoriali.

In questi anni si fondarono sia la biblioteca di marionette “Ningyogeki no Toshokan” aperta nel 1991 che la prima scuola di marionette “Toramaru” per l’insegnamento.

Mentre UNIMA⁸³ realizzava spettacoli e mostre a livello internazionale, come in occasione di un festival a Bruxelles, nel quale l’ambasciatore giapponese portò una marionetta di bunraku, il PUK si dedicava alla creazione di un proprio teatro e creava uno spettacolo locale di marionette con un ciclo chiamato *Nihon no Ningyogeki / Dentou to Gendai*⁸⁴. Nel 1966 mentre il bunraku si espandeva negli Usa, venne realizzato il Teatro nazionale, che presentò un ciclo chiamato “Genealogia del teatro popolare e della marionetta giapponese dal 1968 al 1975”.

Al principio del XX il teatro nō venne influenzato dal teatro di marionette, infatti il Théâtre du Soleil⁸⁵ con *Tambours sur la digue* presentò la coniugazione di attori e marionette, mostrando i manovratori vestiti di nero, in spettacoli con i marionettisti non a vista.

Le marionette giapponesi influenzarono anche marionettisti europei come Michael Meschke⁸⁶, il quale elaborò dei pensieri riguardanti la manipolazione, indicando come «se la manipolazione sembrava essere d’ordine tecnico, gli esempi giapponesi illustrano bene che si tratta anche e soprattutto di un’arte. Il lavoro del marionettista non è un procedimento meccanico, non è

⁷⁹ È una delle otto regioni del Giappone posta nella parte più meridionale dell’Honsū, cioè isola principale del paese.

⁸⁰ È l’isola più a sud-ovest del Giappone.

⁸¹ Sede di Unima in Giappone.

⁸² Capitale del Giappone.

⁸³ Unima (Unione internazionale della marionetta) è un’organizzazione non governativa nata nel 1929, con lo scopo di contribuire allo sviluppo dell’arte delle marionette e dei burattini.

⁸⁴ Vedi glossario.

⁸⁵ Compagnia creata nel 1964 dalla regista teatrale Ariane Mnouchkine, dopo aver seguito dei corsi di Jacques Lecoq.

⁸⁶Cfr, MARGARETA SÖNRESON, *Michael Meschke, Display articles which Michael Meschke contributed*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2012, <https://wepa.unima.org/en/michael-meschke/>

sufficiente ‘tirare i fili’. Ogni movimento nasce dal corpo del manipolatore. Quando il movimento si prolunga nel corpo ridotto della marionetta, l’autenticità non deve perdersi»⁸⁷.

Si attuarono diverse collaborazioni con altri paesi, come ad esempio lo spettacolo *Ningyo project 2000* creato nel 1999, che propose spettacoli ancora oggi in repertorio. Per 12 anni, dal 1998, lo spettacolo *Il re leone*⁸⁸ venne realizzato dalla regista Juile Taymor, che menzionò la relazione dello spettacolo con la marionetta del bunraku.

Ad oggi si contano 130 compagnie di marionettisti professionale e duemila gruppi amatoriali e grazie a Unima-Giappone, che comprende 270 membri, e cerca di diffondere all’estero quest’arte e di «stabilire la relazione tra burattinai in patria e all’estero»⁸⁹. Le compagnie si esibiscono principalmente in asili, scuole, ma anche in festival, infatti è stato creato da un dipartimento non governativo l’Oyako Gekijo-Kodomo Gekijo-Renrakukai (Associazione per l’organizzazione degli spettacoli familiari) che programma spettacoli durante l’anno.

UNIMA ci indica secondo delle statistiche che «nel 2012 gli spettacoli di marionette hanno attirato un pubblico di 1.700.000 spettatori in tutto il paese»⁹⁰. Nel 2014 a causa dell’influenza della recessione e del cambio delle politiche d’istruzione, la situazione non è del tutto ottimista per i marionettisti.



Figura 6 spettacolo di marionette per la tv “Hyokkori Hyotanjima” per Hitomi-Za⁹¹

⁸⁷ EDITORIAL COMMITTEE e MICHAEL MESCHKE, *Manipulation* (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013 <https://wepa.unima.org/en/manipulation/>

⁸⁸ Film d’animazione creato nel 1994, prodotto e distribuito da Walt Disney.

⁸⁹ UNO KOSHIRO, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, UNIMA JAPON, *Japon*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/fr/japon/> «établir des relations entre les marionnettistes dans le pays et à l’extérieur»

⁹⁰ *Ibidem*, «en 2012, les spectacles de marionnettes ont attiré une assistance de 1 700 000 spectateurs à travers le pays»

⁹¹ Foto tratta da Topic (a cura di) *Ventana al títere japonés: Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas - Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12, Tolosa, Kutxa, 2010.*

1.10 L'EVOLUZIONE TECNICA E STRUTTURALE DEL TEATRO DI MARIONETTE

I primi teatrini di marionette erano realizzati in modo molto semplice. I manovratori di marionette e il narratore si ponevano dietro a un parapetto, che nel corso degli anni si trasformò in più parapetti, dietro i quali venivano mosse le varie marionette. Le marionette erano controllate dalle due mani dei manovratori, che erano infilate nei lembi dei vestiti con l'aiuto di bastoni per reggere il dorso e per avere la possibilità di far ruotare lance, spade nei frequenti scontri. Inizialmente il pubblico si sedeva su dei cuscini all'aperto, intorno al palcoscenico circondato da una palizzata, in legno o in bambù; qualche periodo più tardi lo spazio venne coperto. A fine XVII secolo vennero aggiunti la doppia paratia⁹², che conferiva più profondità agli scenari e all'azione delle marionette, e venne posto per gli intermezzi un palco di tavole di legno, sul quale i burattinai salivano ed esibivano le marionette meccaniche. Nel 1715, per dare più realismo alla scena, vennero introdotti dei fondali ed elementi mobili removibili; nel 1727 la figura del declamatore che precedentemente era stata posta al centro del palco, venne spostata sul lato destro, al di fuori di esso.

I protagonisti del teatro di marionette sono: il declamatore (*tayū*), il suonatore di *shamisen* e il marionettista (*ningotsuku*⁹³); le marionette che inizialmente erano realizzate in creta e senza gambe, dopo vennero costruite in legno.

Grazie al libro *Categorie di illustrazioni per l'avviamento alle relazioni umane*⁹⁴, ci viene mostrato un modo particolare di controllare le marionette nel ridotto del teatro a Yedo di Tosa-no-jō; qui i marionettisti manovravano le marionette, inserendo le mani nei pantaloni, questa tecnica chiamata *te-zukai* era completamente diversa da quella dell'*ito-zukai*⁹⁵.

Grazie a Tatsumatsu Hachirōbei, che durante la rappresentazione de *Lo Specchio dei lavoratori, ovvero l'imperatore Yōmei*, si mostrò al pubblico dal parapetto, con la tecnica del *de-zukai*⁹⁶ si attuarono una serie di novità come: le marionette potevano muovere sopracciglia, occhi e dita; arrivarono a misurare un metro d'altezza; vennero inseriti negli spettacoli dei nuovi assistenti; questi erano lo *hidari-zukai*⁹⁷ che muoveva la mano sinistra e l'*ashi-zukai*⁹⁸, che muoveva i piedi; furono inseriti per la prima volta nel 1734 al Tekemoto-za durante la rappresentazione de

⁹² Parete o tramezzo che impedisce infiltrazioni di liquidi.

⁹³ Vedi glossario.

⁹⁴ Scritto da Jinrin Kinmō zu-i sono sette libri pubblicati nel 1670.

⁹⁵ Vedi glossario.

⁹⁶ I manovratori possono vestirsi o utilizzando un kimono o l'hakamana con il viso scoperto.

⁹⁷ Vedi glossario.

⁹⁸ Vedi glossario.

*Lo specchio della corte di Ashiya Dōmani*⁹⁹ e questo espediente viene utilizzato ancora oggi al teatro del Bunraku-za. Il declamatore porta il volto scoperto a differenza degli assistenti che sono completamente vestiti di nero e hanno il viso completamente coperto, lasciando due forellini per gli occhi. In base al ruolo che impersonano le marionette e agli abiti che indossano vennero create sei tipologie di marionette:

- *tate-yaku*, che recitano la parte di protagonista o di eroe;
- *tuke-yaku*, persona attempata;
- *o-yama* donna;
- *ko-yaku*, fanciullo;
- *chari*, comico;
- *tsume*, personaggi di minore importanza

Ci sono anche due modi di manovrare le marionette: l'*ito-ayatsuri*¹⁰⁰ e il *Nankin-ayatsuri*¹⁰¹; furono attuati specialmente durante le ere Kambun ed Empō, nei teatri a Osaka di Itō Dewa-no-jō e di Ishi Hida-no-jō.

Durante l'era Horeki (1751-63), le marionette incominciarono a perdere sempre più attrattiva, in quanto stavano diventando sempre più realistiche. Questo portò a creare il *karakuri-jōruri*¹⁰², una specie di teatro delle meraviglie o dell'illusionismo, dove il pubblico si meravigliava nel vedere presentati giochi e trucchi; a Kyoto queste rappresentazioni erano già famose, grazie a Kameya Kume-no-jo e Okamoto Saburōbei, che realizzavano le *karakuri-monomise*¹⁰³. Questi spettacoli erano interessanti dal punto di vista tecnico, perché sfruttavano una serie di congegni, come quelli ad acqua oppure quelli basati sull'uso di molle, che facevano muovere, svolger le spire di serpenti di carta e simili. Il più grande inventore fu Takeda Omi-no-jō, che creò un teatro nel 1662 a Dotombori¹⁰⁴, nel quale impose qualche congegno alle marionette, per far sì ad esempio che i cavalli potessero volare in aria, dalle casse uscissero dai carri, ecc., oltre a questi giochi inserì danze, scenette comiche.

⁹⁹ Dramma di Takeda Izumo in 5 atti composto nel 1734.

¹⁰⁰ Manovra con i fili.

¹⁰¹ Vedi glossario.

¹⁰² Letteralmente significa congegni, meccanismi e sono degli spettacoli di marionette automatiche create tra il XVII e XIX secolo. Cfr, EDITORIAL COMMITTEE, KATHY FOLEY, *Karakuri Ningyō*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/en/karakuri-ningyo/>

¹⁰³ Mostre o spettacoli di trucchi.

¹⁰⁴ Quartiere di Osaka.

Un assistente di grande importanza fu Yamamoto Hida-no-jō, chiamato anche “*jōruri* di meccanismi”, poiché presentava i *tezuma-ningyō*, marionette automatiche che si muovevano grazie all’utilizzo di una molla, che era attivata dalla mano sinistra del manovratore.

Queste tecniche iniziarono a svilupparsi anche nel teatro di scena, attraverso per esempio di Chikamatsu che con quest’arte riuscì ad diffondere nel pubblico un’attenzione verso l’anima e la psicologia dei personaggi.

Con Chikamatsu e Gidayū, il burattinaio per eccellenza era Tatsumatsu Hachirobee¹⁰⁵, che guidava da solo i personaggi femminili, come nel caso dell’opera sul suicidio d’amore di Sonezaki; ma a far “sgomberare” costui arrivò Yoshida Bunzaburō, manovratore del Takemoto, che iniziò a far muovere le marionette da tre manovratori: quello principale, un secondo che impugnava il braccio sinistro e un terzo che muoveva le gambe; ma apportò anche dei perfezionamenti ai più minuti particolari della marionetta: dalle falangi, dagli occhi, così rendendo una delicatezza espressiva, che andava in contrasto con gli attori del kabuki. Il movimento di queste marionette, anche se avevano una grande espressività, non si avvicinava tuttavia al ritmo dell’azione della recitazione. Perciò Chikamatsu lavorò molto sui dialoghi, che vennero dilatati per consentire movimento e spostamenti più complessi e laboriosi alle marionette.



Figura 7 Ridotto del teatro di marionette di Yamamoto Tosa-no-jō (?-1712) a Kyōto, durante uno spettacolo. Come si vede, in quell’epoca, il declamatore, il suonatore di samisen e i burattinai operavano nascosti alla vista degli spettatori¹⁰⁶.

¹⁰⁵Cfr, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Tatsumatsu Hachirobei*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/tatsumatsu-hachirobei/>

¹⁰⁶ JINRIN KINMŌ-ZUI, *Avviamento illustrato alle relazioni umane*, 7 voll. 1690, in MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, tavola 24.

CAPITOLO 2 BUNRAKU

2.1 LA STORIA

Nel XIII secolo, in Giappone le storie venivano narrate accompagnate con lo strumento del biwa una famosa tra queste era *Joruri Hime Monogatari*¹⁰⁷. Questa tipologia di arte del racconto iniziò a farsi conoscere con il nome *comedi joruri*; più tardi intorno al XVI secolo si diffuse lo *shamisen*, portato dal regno di Ryukyu¹⁰⁸ di Okinawa.

Nel periodo Heian era normale che diverse compagnie si esibissero in spettacoli con acrobazie e marionette, infatti quest'arte di marionette si unì al *joruri* creando fino al periodo Edo il *ningiyo joruri*¹⁰⁹, ideato approssimativamente nel 1600 nei territori di Osaka e Kyoto, esso diventerà il Bunraku.

Uno dei narratori più importanti del *ningiyo joruri* fu Takemoto Gidayu, che grazie alla sua vasta gamma vocale riusciva a rappresentare l'umore dei diversi personaggi. Gidayu quando abbandonò la compagnia dove lavorava, acquisì maggiore sicurezza di narratore indipendente e nel 1684 fondò il suo teatro, il Takemoto-Za a Dotonbori, creando il Gidayu-bushi.

Una delle prime opere rappresentate al Takemoto-Za fu quella di Chikamatsu *Shusse Kagekiyo*, scritto per Gidayu. Chikamatsu creò altre opere nella sua vita, ma quelle più famose sono "Meido no hikyaku (*Il messaggero dell'inferno*)", "Kokusenya Kassen (*Le battaglie di Coxinga*)", "Onna Koroshi Abura no Jigoku (*L'assassina e l'inferno dell'olio*)" e "Sonezaki Shinju", che si basa su un vero suicidio, avvenuto un mese prima della rappresentazione ad Osaka. Prima di quest'opera si rappresentavano i *Jidai-mono*, che si basavano su reali eventi storici, invece con *Sonezaki shinju* si creano i *sewa-mono*, basati su storie prese dalla strada; *Sonezaki Shinju* ottenne un grande successo tra il pubblico, tanto che lo shogunato dovette vietare la rappresentazione del dramma.

Nel 1703 accaddero due fatti: nacque il Takemoto-za dove venne rappresentato "Sonezaki Shinju" e Toyotake Wakatayu lasciò il Takemoto-za e fondò il Toyotake-za a Dotonbori. Wakatayu oltre ad essere «un abile uomo d'affari»¹¹⁰, riuscì a portare all'interno del suo teatro uno dei drammaturghi più importanti, Kino Kaion.

¹⁰⁷ È una ballata romantica, basata su un testo di narrativa medievale, che venne accompagnato per la prima volta dallo *shamisen*, come testo di letteratura drammatica per marionette.

¹⁰⁸ Sono le isole che formano l'arcipelago che separa l'Oceano Pacifico dal Mare Cinese Orientale.

¹⁰⁹ Altro no che viene usato per parlare del Bunrakū.

¹¹⁰ *Invitation To Bunrak* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/history/history3.html#a>, «a skilled businessman»

Negli anni Trenta del Settecento nel *Ningyo joruri*, le marionette cambiarono aspetto e ad assomigliarono sempre di più agli esseri umani, con rappresentati i dettagli degli occhi, della bocca e delle dita; avevano anche le gambe e si iniziava a controllare la marionetta in tre persone. Questo sistema venne introdotto nel Takemoto-za nel 1734 con lo spettacolo *Ashiya Doman Ouchi Kagami* (La volpe bianca di Shinoda).

In seguito al suo successo le storie *joruri* divennero sempre più complesse, infatti era usuale che le storie venissero scritte da più autori, come "Sugawara Denju Tenarai Kagami (*Sugawara e Secret of Calligraphy*)", "Yoshitsune Senbon-zakura (*Yoshitsune e i mille ciliegi*)" e "Kanadehon Chushingura (*Il Tesoro dei 47 fedeli ritenuti*)", che vennero scritte da Namiki Senryu del Takemoto-za, Miyoshi Syoraku e Takeda Izumo II.

Alla fine del XVIII secolo, anche se si stava sviluppando un grande numero di dilettanti, il teatro stava lentamente perdendo il suo fascino, fino a quando Uemura Bunrakuken¹¹¹ aprì la sua scuola di formazione ad Osaka, e la sua troupe venne conosciuta nel periodo Meiji come Bunrakuza; da qui anche il Ningyo Joruri iniziò a chiamare questo genere Bunraku.

Durante il periodo di Bunrakuza si continuò a attuare le tecniche di recitazione per le opere teatrali esistenti, piuttosto che per le nuove opere, e Bunraku fu ulteriormente raffinato come arte della scena. In questo periodo iniziarono a svilupparsi nuovi teatri e nuovi artisti di grande importanza, tuttavia con la modernizzazione attuata dal governo durante il periodo Meiji gli spettacoli tradizionali subirono una serie di cambiamenti. La Matsutake & CO (in seguito chiamata Shochiku), che prosperò rapidamente nel settore dell'intrattenimento, rilevò "Bunraku Za" nel 1909. Ciò significava che il Bunraku Za chiudeva le proprie attività dopo solo un quarto di secolo. Gli altri teatri rivali vennero chiusi uno dopo l'altro, ma il Shochiku & CO.¹¹² non abbandonò mai il nome "Bunraku" e "Bunraku Za" fu l'unico teatro "Ningyo Joruri" a rimanere. Il Shochiku & CO ebbe come priorità quella di trarre profitto dal Bunraku, creando un nuovo tipo di teatro, per far rivivere quest'arte. Ma, come dice, «questo sfortunato incidente fa rivivere serie discussioni tra gli intellettuali interessati a preservare gli spettacoli tradizionali sugli aiuti dati dal governo a "Bunraku"»¹¹³. Dopo la guerra negli anni del 48, i marionettisti di Bunraku

¹¹¹ Proveniente da una famiglia di fabbricanti di bambole nell'isola di Awaji, fu il primo Uemura Bunrakuken che aprì ad Osaka un centro di addestramento di ningyō-jōruri e poi nel 1805 creò una compagnia punto di partenza per il Bunraku-za. Cfr. JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Bunraku-za*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/fr/bunraku-za/>

¹¹² È un'azienda che opera nel settore dello spettacolo, è una casa di produzione e distribuzione cinematografica e si occupa nell'organizzazione di spettacoli teatrali di *kabuki*.

¹¹³ UNO KOSHIRO in Topic (a cura di) *Ventana al títtere japonés : Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas - Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12, Tolosa, Kutxa, 2012, p. 47, «este*

vennero divisi in due gruppi: il primo era il progressista *Mitsuwa Kai* che chiedeva riforme democratiche; l'altro era il conservatore *Chinami Kai* che era obbediente alla direzione dell'azienda. «Un marionettista, Kiritake Monjyuro lasciando il suo vecchio gruppo, ottenne un grande sostegno da un gran numero di appassionati di "Gidayu Bushi" e "Ningyo" non solo a Osaka e Tokyo ma anche in altre città.»¹¹⁴. Il *Chinami Kai* era popolare nel paese con un pubblico più ristretto, rispetto al *Mitsuwa Kai*; ma la situazione cambiò quando il leader di *Chinami Kai*, Yamashiro Shojo (Nisei Koutsubo) si ritirò e il suonatore di *shamisen* Seiroku e il burattinaio Yoshida Bungoro¹¹⁵ morirono all'età di 92 anni. Il Shochiku & CO. chiese aiuto al governo e ad altri, di conseguenza il *Mitsuwa Kai* dovette fondersi con *Chinami Kai*, per essere protetto dal governo.

Dopo le devastazioni della guerra, nel 1963 nacque il teatro nazionale del Bunraku con lo scopo di preservare il Bunraku (*ningyō jōruri*) e di prendere il posto del Bunraku-Za. Il teatro nazionale venne fondato dall'organizzazione Bunraku Kyōkai, organizzazione senza scopo di lucro, semigovernativa, nata nel 1955, così formata: «dai membri dell'unica troupe del Bunraku-Za, i rappresentati della prefettura di Osaka e della città, l'agenzia degli affari culturali sotto il ministero dell'istruzione, e NHK il canale radiofonico e televisivo pubblico.»¹¹⁶

Nel 1984, questa organizzazione si impose all'interno del Kokuritsu Bunraku Gekijō ad Osaka (National Bunraku Theatre), teatro creato su cinque piani appositamente per le marionette; al suo interno si trovano le bancarelle, la hall, il guardaroba, ristoranti, un piccolo museo, gli uffici, le sale prove, gli spogliatoi e le aree del backstage. L'organico del teatro era formato da novanta artisti e tecnici specializzati nei vari compiti.

All'interno del teatro si trova un centro di formazione di due anni per i giovani che desiderano diventare apprendisti della troupe, però di questi apprendisti solo due o tre avranno la possibilità di entrare a farne parte.

Il teatro organizzava una serie di tour con cinque produzioni all'anno ad Osaka, quattro nella sala piccola del Teatro nazionale di Tokyo; due mesi venivano trascorsi tra le isole da Okinawa

desafortunado incidente reaviva serias discusiones entre los intelectuales interesados en preservar los espectáculos tradicionales, sobre las ayudas del gobierno al "Bunraku"».

¹¹⁴ *Ibidem*, «Un marionettista, Kiritake Monjyuro abandona el antiguo grupo y consigue un gran apoyo por parte de gran número de entusiastas del "Gidayu Bushi" y "Ningyo", no sólo en Osaka y Tokyo si no también en otras ciudades.».

¹¹⁵ Marionettista nato il 23 novembre 1869 e morto il 21 febbraio del 1961.

¹¹⁶ JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Théâtre national de Bunraku* (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art): Théâtre national de Bunraku, 2010* <https://wepa.unima.org/fr/theatre-national-de-bunraku/>, «les membres de la seule troupe professionnelle alors en activité, le Bunraku-za, des représentants de la ville et de la préfecture d'Ôsaka, de l'agence des Affaires culturelles rattachée au ministère de l'Éducation et de la NHK, la chaîne publique de radio et télévision ».

a Hokkaido e un tour internazionale. Nel 2003 l'UNESCO proclamò il Bunraku «un capolavoro dell'eredità orale e intangibile dell'umanità»¹¹⁷. Nel 2008 è stato iscritto all'interno della lista del patrimonio culturale immateriale dell'umanità.

2.2 I PROTAGONISTI DELLA SCENA

2.2.1 Tayū

Quest'arte si chiama *yoruri*, l'esempio principale è il *gidayu-bushi* che venne inventato ad Osaka durante il periodo Edo. La narrazione del *gidayu-bushi* è composta dal *kotoba*¹¹⁸, dal *jiai*¹¹⁹ e dal *fushi*¹²⁰ e utilizza un libretto per seguire le battute, libretto che prima di ogni recitazione il narratore alza all'altezza degli occhi, per onorare le tecniche che gli sono state passate dai suoi predecessori.

Il narratore deve parlare per un'ora e mezza senza microfono, quindi deve cercare di tirare fuori tutta la sua voce dal fondo dell'addome. La sua voce deve essere udita da tutti gli angoli della sala, si devono anche sentire i cambi di tonalità per far percepire la distinzione tra i vari personaggi, così da far apprezzare bene le emozioni dei personaggi.

Oggi queste esibizioni sono principalmente scene selezionate da qualche opera teatrale, (solitamente sono lunghe narrazioni), intervallate da dialoghi. Il *tayū* si esibisce da solo, interpretando diversi personaggi e passando, come già detto, da un tono solenne a un tono sarcastico; di rado presenta l'intera gamma dalle risate alle lacrime. Il narratore può attuare tre tipologie di espressione vocale: il *kotoba*, vicino alla lingua parlata e usato senza accompagnamento musicale, il *jiai*, scritto in uno stile poetico adatto per descrivere gli stati emotivi delle persone e gli intrighi e infine il *fushi*, che è totalmente dedicato al canto.

2.2.2 Il suonatore di *shamisen*

Nella seconda metà del XVI secolo, si diffuse il *jabisen*, che era uno strumento a corda introdotto nell'area di Osaka. Era formato da tre corde poste su di un manico lungo di legno e su un quadrato ricoperto di jabi¹²¹; per suonare questo strumento si utilizzava un plettro, il *bachi*¹²² a forma di foglia di ginkgo¹²³, che veniva usato per colpire o per trascinare le corde.

¹¹⁷ *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/history/history4.html#c>, «a masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity».

¹¹⁸ Vedi glossario.

¹¹⁹ Vedi glossario.

¹²⁰ Vedi glossario.

¹²¹ Pelle di serpente.

¹²² Vedi glossario.

¹²³ È un albero a foglia caduca della Cina, venne considerato da Darwin l'albero più antico.

Il *jabisen*, che era una variante del *sanxian*¹²⁴, era più leggero e gestibile del *biwa*, venne modificato da alcuni musicisti, che sostituirono la pelle di serpente con pelle di gatto o di cane, che vibrava e durava di più nelle varie percussioni, eseguite con il plettro d'avorio. Questo strumento si chiama oggi *shamisen* e ne esistono tre tipi; uno di questi è usato nel *Gidayu-bushi*, è chiamato *futozao shamisen*, è grande, ha un collo spesso, produce un suono basso e forte, oltre a suonare la melodia, svolge anche dei compiti simili alle percussioni per dare il ritmo.

A sostituire il *biwa* con il *shamisen* furono i narratori Sawazumi Kengyō e Takino Kōtō, appartenenti, come si vede già da Kengyō o Kōtō, alla corporazione dei cantastorie ciechi.

Il narratore, che sta seduto in posizione verticale, recita vicino al suonatore di *shamisen*, che utilizza tutta una serie di tecniche per evocare l'ambientazione, le emozioni dei personaggi e per sostenere e guidare anche il narratore.

Il musicista che suona accompagna la narrazione del *tayu*, unendo dei passaggi musicali alla sua narrazione; il musicista non compete mai con il narratore e ad accompagnare il suo suono c'è la figura dello *shamisen*, che co-dirige l'interpretazione, «dettando il ritmo»¹²⁵.

Nella scena il *tayū* e il suonatore di *shamisen* stanno seduti sul *yuka*¹²⁶ vestiti con il *kamishimo*¹²⁷, oppure alcune volte si inginocchiano; oltre ai due che abbiamo citato, ci può essere anche una figura che suona il *koto*¹²⁸.

2.2.3 Il marionettista

Se le marionette durante il XVII secolo erano di 60-70 cm e venivano manovrate con le braccia tese, con il Bunraku si sviluppò una tecnica elaborata da Yoshida Bunzaburō, maestro del Takemoto-za, per la quale la marionetta veniva mossa e gestita da tre marionettisti; l'*Omo-zukai*¹²⁹ che muove la mano destra e sostiene il busto e la testa; l'*Hidari-zukai* che aziona la mano sinistra; l'*Ashi-zukai* che aziona i piedi della marionetta. Solitamente le marionette vengono controllate da tre persone, ma quando si tratta di rappresentare un personaggio minore come soldati, guardie, servi, contadini basta anche solo un marionettista.

I marionettisti indossano un costume nero chiamato *kurogo*, il nero simboleggia l'invisibilità; ma sta diventando sempre più comune che il manovratore operi indossando abiti, come il

¹²⁴ Vedi glossario.

¹²⁵ *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/performer/performer2.html#a>, «in giving rhythm».

¹²⁶ Vedi glossario.

¹²⁷ Vedi glossario.

¹²⁸ Vedi glossario.

¹²⁹ Vedi glossario.

kimono o un hakama¹³⁰, e abbia il viso coperto, che viene chiamato *dezukai*. Il maestro poteva avere la possibilità di avere la faccia scoperta e poteva indossare un vestito normale, come un *tayu*; per poter controllare queste tipologie di marionette si diceva che ci volessero dieci anni stando in piedi e dieci anni per controllare il braccio sinistro.

I tre burattinai stanno dietro alla marionetta, quello principale indossa degli zoccoli alti tra i 20 e i 50 cm, così da poterla muovere il meglio possibile.

Le marionette invece di attuare gli stessi movimenti degli esseri umani, hanno le loro pose simboliche, sia maschili (*tachiyaku*) che femminili (*onnagata*). I *tachiyaku* sono pose che esprimono forza e potere, come ad esempio i *bashiri danshici*, che sono movimenti in cui la marionetta maschile corre a grandi passi mentre oscilla le braccia, in modo da far risaltare la dinamica del suo personaggio. Invece i personaggi femminili eseguono movimenti armoniosi per mostrare la bellezza e la gentilezza come ad esempio il *theushiro-buri*, movimento usato per le scene in cui il personaggio femminile deve reprimere le sue emozioni tristi, quando con la schiena rivolta verso il pubblico guarda indietro in modo dinamico, così da mostrare che il suo risentimento e il suo dolore hanno raggiunto l'apice.

2.3 MARIOENETTA: STRUTTURA E COSTRUZIONE

Le marionette in legno sono lunghe tra i 130 e i 150 cm, pesano oltre i dieci kg e sono composte da testa, corpo e piedi; questi ultimi sono usati solo nei ruoli maschili, in quanto la donna non li presenta e per far sembrare che li abbia, viene mossa la parte finale del kimono¹³¹.

La testa di legno è fissata all'estremità da un'asta che scende fino al collo, nell'impugnatura ci sono delle piccole leve che possono muovere una serie di corde, alle quali sono collegate le parti della faccia della marionetta, che si muovono grazie alle molle.

Il corpo delle marionette è formato dalla *kataita*¹³² e dal *koshiwa*¹³³, legati da un tessuto; al centro della scapola si trova un foro dove si ha la possibilità di inserire l'impugnatura della testa, le mani e le gambe sono collegate al *koshiwa*. L'asta centrale citata continua sotto il collo; orizzontalmente si trova un asse che crea le spalle (che reggono il vestito) e continua verso il basso, a creare il resto del corpo. Gli arti vengono appesi a fili, partendo dalle spalle e da queste scendono delle strisce di carta che corrono fino a creare la vita e il tronco.

¹³⁰ Indumento giapponese, che somiglia a una gonna pantalone o una gonna a pieghe. È di colore nero e veniva utilizzato principalmente dagli uomini, oggi viene utilizzato anche dalle donne.

¹³¹ Vedi glossario.

¹³² Vedi glossario.

¹³³ Vedi glossario.

Il burattinaio principale, come abbiamo visto, muove la mano destra e quello di sinistra muove la mano sinistra con un'asta che viene chiamata *sashigane*, ma per i ruoli maschili si usa il *kasete*¹³⁴; a volte si usa anche una mano, con le dita che si muovono separatamente. Invece per i ruoli femminili viene usato il *momoiji-te*, per il quale le dita della mano si muovono all'unisono, a parte il pollice.

Per ogni occasione esistono diverse tipologie di piedi e mani, i quali possono indossare anche una serie di accessori, che vengono tenuti in mano dal burattinaio e che egli nasconde nella manica del kimono della marionetta.

Le gambe nella marionetta maschile vengono mosse aggrappandosi «al raccordo in metallo a forma di chiave dietro al tallone del burattino»¹³⁵ e i piedi possono indossare calzini e scarpe, avviene diversamente per le donne che non hanno le gambe e i piedi; per far sembrare che li abbiano il manovratore muove i pugni sulla parte finale del kimono, simulando il movimento. I piedi vengono controllati da impugnature attaccate ai talloni della figura; se bisogna rappresentare il suono dei piedi, basta solo battere il piede.

Esistono quaranta tipi di teste che vengono utilizzate nelle rappresentazioni, ma ne vengono mano a mano create di nuove, con nuove acconciature e trucchi. Tutte le teste sono fatte a mano, alcune di queste hanno occhi e sopracciglia in movimento e possono creare un'espressione facciale e alcune di queste teste hanno anche la possibilità di trasformarsi.

Le teste chiamate *tsume* sono usate per i Ozei, cioè per rappresentare un gruppo di persone, di guerrieri, commercianti, agricoltori; sono di dimensioni piccole e possono essere manipolate da un burattinaio da solo.

Esistono diversi tipi di teste maschili e tutte prendono il nome dal primo ruolo che hanno interpretato: Bunhichi, Kembishi, Genda, Odanhichi, Danhichi, Komei, Wakaotoko, Oshuto, Shiratayu, Kiichi, Yokambe, Darasuke, Oniwaka, Yusen, Matahei.¹³⁶

Le teste femminili non hanno nessun meccanismo e ognuna di esse ha un trucco e parrucco diverso. Alcune di queste teste sono: Musume, Fukeoyama, Kaisei, Ofuku, Baba, Yashio, Bakuya.¹³⁷

Come si è detto, alcune teste hanno la possibilità di trasformarsi. Infatti, capita di vedere teste che si dividono a metà per mostrare il lato diabolico del personaggio o per rappresentare un

¹³⁴ Sarebbe un'asta, la cui parte finale è formata dall'avanbraccio e dalla mano.

¹³⁵ *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/doll/doll2.html>, «the key-shaped metal fitting behind the heel of the puppet (*ashigane*)».

¹³⁶ Per le seguenti teste maschili guardare il glossario.

¹³⁷ Per le seguenti teste femminili guardare il glossario.

taglio dato con la spada, oppure per mostrare una graziosa damigella, che poteva trasformarsi in un mostro con corna e zanne. Altre teste che si trasformano sono ad esempio: Gabu, usata per le apparizioni e per le rivelazioni di fantasmi; il volto è quello di una bella donna, ma il meccanismo permette che gli occhi si girino e si trasformino in quelli di un demone dorato, con le zanne e corna color oro; oppure Tamamonomae, usata in *Tamamonomae Ashi no Tamoto*, per trasformare la donna in una volpe, tirando una corda cala la faccia della volpe, che scende dalla parrucca e copre la faccia.

Solitamente le teste vengono usate per diversi spettacoli, ma alcune di esse sono state fatte per un ruolo particolare come ad esempio: Kagekiyo¹³⁸ usata per rappresentare l'omonimo signore della guerra che perde la vista e diventa vagabondo e vive in povertà su un'isola. In questo caso c'è un meccanismo installato in modo che gli occhi rossi brillanti appaiano quando le palpebre solitamente chiuse vengono aperte. Shonin rappresenta invece «un sacerdote virtuoso che ha dignità e grazia»¹³⁹. Songoku è il capo villaggio di Songoku, apparve in un'opera del periodo Edo: gli occhi sono color oro e i denti d'oro di Songoku vengono smorzati.

Le marionette vengono vestite completamente, il processo per vestire una marionetta viene chiamato *Ningyo koshirae* e viene eseguito dal marionettista più anziano, che è anche colui che è incaricato di muovere testa e mano destra, così da permettere di entrare bene nel personaggio. I passaggi per creare una marionetta sono il *bo-eri*¹⁴⁰ e il *naka-eri*¹⁴¹, che vengono posti uno sopra l'altro, lo spessore del colletto e il loro attacco determinano la forma dell'intera marionetta; il costume è cucito sul corpo della marionetta, per cucire l'obi ci vuole molta forza.



Figura 8 Trasformazione della Tamamonomae¹⁴²

¹³⁸ Kagekiyo fu un samurai, che durante una battaglia perse la vista, divenne un vagabondo e decise di vivere il resto della sua vita in un'isola.

¹³⁹ *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/doll/head3.html>, «a virtuous priest who has dignity and grace».

¹⁴⁰ Vedi glossario.

¹⁴¹ Vedi glossario.

¹⁴² Foto, *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/doll/head3.html>

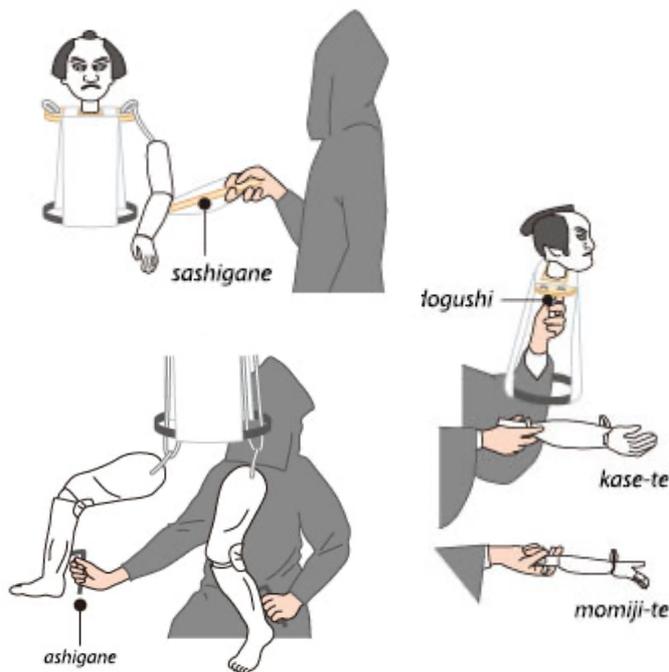


Figura 9 Come controllare una marionetta del Bunraku¹⁴³

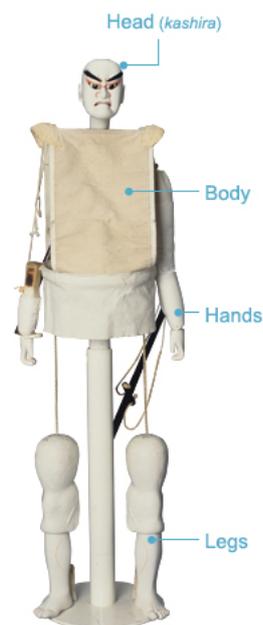


Figura 10 Composizione di una marionetta¹⁴⁴

2.4 LE CARATTERISTICHE DEL PALCOSCENICO

Il palco del Kokuritsu Bunraku Gekijō è diviso dai *tesuri*, che sono dei pannelli in legno che dividono il palco in tre parti. Nella prima parte, 25 cm di altezza, si nasconde il neon del proscenio; il proscenio viene utilizzato solo dal macchinista¹⁴⁵, che apre il sipario, dopo si nascondono le parti inferiori dei manipolatori e che creano l'illusione che le marionette si muovano nel pannello di legno e che non si muovano nel vuoto. La seconda parte, alta circa 50 centimetri e profonda 2 metri, presenta una fossa, che prende il nome di *funazoko*; questo spazio è chiuso sui lati del cortile e del giardino da tende, da cui si aprono gli ingressi. La terza parte, alta 85 centimetri, viene usata per le azioni che si svolgono all'interno di abitazioni, case, negozi, templi o palazzi, tutti gli oggetti e le piattaforme sono adattati alle dimensioni delle marionette. In lontananza, le tele dipinte rappresentano il paesaggio, come nel kabuki.

Il lato destro del palcoscenico è chiamato *kamite* e il lato sinistro *shimote*. Il *komaku*¹⁴⁶ si situa ai lati destro e sinistro del palco, rappresenta il logo del Takemoto-Za e del Toyotake-Za.

A sinistra del palco si trova la piattaforma del narratore, che si siede in diagonale insieme con il suonatore di *shamisen*. La piattaforma del narratore (*yuka*) è girevole e circolare (*bon*) ed è divisa al centro da una tenda. Inizialmente i due si trovano dietro le quinte, ma quando la

¹⁴³ Foto, in *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL

<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/doll/doll2.html>

¹⁴⁴ Foto, *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL

<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/doll/index.html>

¹⁴⁵ Colui che nel teatro si occupa di muovere, montare, smontare gli elementi scenografici.

¹⁴⁶ Vedi glossario.

piattaforma gira i due si trovano davanti al pubblico. Sopra il *komaku* si trovano delle piccole stanze divise da una persiana di bambù appesa. A volte i narratori e i musicisti con poca esperienza si siedono in queste piccole stanze. I musicisti dell'orchestra che suonano il liuto e il tamburo, si trovano nello spazio posto sulla destra del palco. Man mano che la storia avanza, l'orchestra si unisce al resto dei suonatori durante le scene più vivaci, come le scene delle cerimonie e le scene del quartiere a luci rosse.

Figura 11
Composizione
di un palco
del Bunraku¹⁴⁷

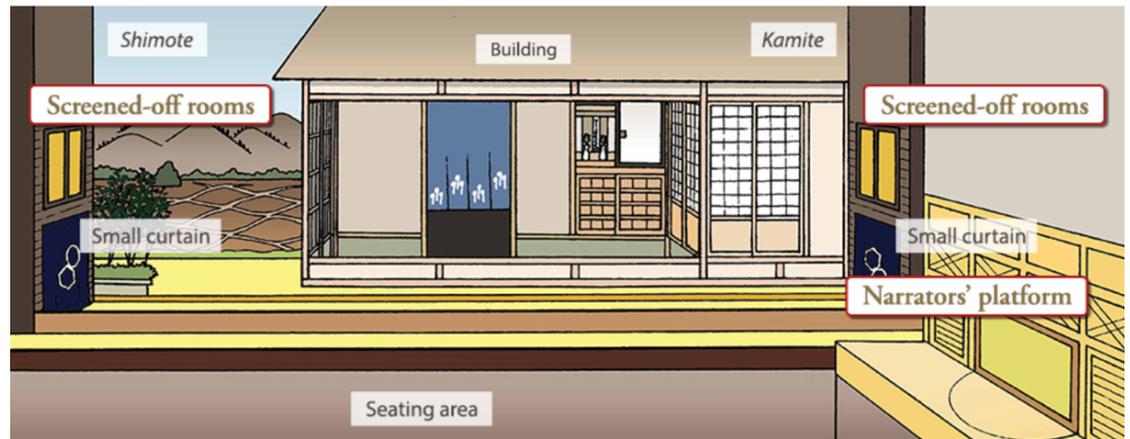


Figura 12 Rappresentazione di Bunrakū, in cui si nota la struttura del palcoscenico¹⁴⁸

2.5 IL REPEROTRIO: IL CASO DI *SONEZAKI SHINJŪ*

Abbiamo già citato come nel teatro di marionette si siano create tre tipologie di opere: *Jidai-mono*, che rappresenta storie relative a personaggi storici vissuti durante il periodo Edo; *Sewa-mono*, che rappresenta storie d'amore e di sentimenti durante il periodo Edo, e le *Kiji*, in cui le danze e le musiche vengono rappresentate con grande eleganza e bellezza.

¹⁴⁷Ricostruzione del palco del Bunrakū, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/stage/index.html>

¹⁴⁸Sugawara Denju *Tenarai Kagami*, National Bunraku Theatre, Aprile 2014, foto, da <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/stage/stage1.html>

I *jidai-mono* sono composti da *dan*¹⁴⁹ o atti e una singola opera è composta da cinque dan: il primo di questi si occupa di introdurre la storia, il secondo tratta l'incidente, il terzo la lotta interiore, il quarto con una scena di danza cambia l'atmosfera della storia e il quinto tratta la risoluzione della storia. Può capitare che un'opera possa durare dieci dan se la storia è più complessa.

I *sewa-mono* invece sono formati da tre sezioni, dove sono rappresentati eventi storici e anche delle controversie storicamente avvenute.

Un'opera fondamentale è *Sonezaki Shinjū*. Quest'opera, scritta da Chikamatsu Monzaemon, tratta la storia di un suicidio di due amanti avvenuto il 7 giugno del 1703. L'opera venne rappresentata dopo 13 giorni dall'accaduto al Takemoto-Za; il declamatore era Takemoto Gidayū, accompagnato dallo *shamisen* di Takezawa Gouemon e dal burattinaio Tatsumatsu Hachirōbei¹⁵⁰. Takemoto Gidayū ebbe un così grande successo che riportò la popolarità nel Takemoto-za. Questa storia venne rappresentata al Toyotake-za e comparve anche in molti titoli diversi nelle scene del kabuki.

Quest'opera era famosa per il suo valore letterario, ma non venne più rappresentata per 200 anni, finché nel XX secolo ricominciò ad essere rappresentata fino ad oggi.

Gli atti più rappresentati sono: *Ikutama Shazen*¹⁵¹, dove Ohatsuan, una cortigiana e Tokuebi, l'impiegato di un negozio, si incontrano e si innamorano; e la parte del *Tenmaya*¹⁵² dove i due decidono di suicidarsi e il *Tenjin no Mori*¹⁵³ dove gli amanti si dirigono nel bosco per suicidarsi. Il dramma rappresentato a Sonezaki, tratta la storia d'amore tra Tokubē e O Hatsu.

Tokubei era commesso di un negozio di shōyū¹⁵⁴ e O Hatsu era una prostituta della casa di piacere Tenma-ya. Tokubei racconta che, secondo gli obblighi della morale confuciana e del suo padrone, sarebbe stato obbligato a prendere in sposa la nipote della moglie del padrone. A tale scopo Tokubē si era già incontrato con la sua madrina, donna avida e piena di denaro, per accettare la somma di 2 kwamme¹⁵⁵, che era la dote della nipote del padrone. Tokubei rinunciò

¹⁴⁹ Vedi glossario.

¹⁵⁰ Burattinaio giapponese, che visse negli anni dell'era Genroku, famoso per l'interpretazione dei ruoli femminili, aiutò nella creazione del Takemoto-Za e collaborò nella creazione di alcuni *sewa-mono* di Chikamatsu Monzaemon. Fu il primo ad interpretare in *Sonezaki Shinjū* la figura di Ohatsu. Cfr, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Tatsumatsu Hachirobei*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/tatsumatsu-hachirobei/#>.

¹⁵¹ I distretti del santuario Ikutama.

¹⁵² La casa da te di Tenmaya.

¹⁵³ La foresta del santuario Tenjin, santuario dedicato al ministro Sugawara-no-Michizane, oggi venerato nello shintoismo come dio dell'apprendimento.

¹⁵⁴ Vedi glossario.

¹⁵⁵ Equivalgono a 3750 gr. di argento.

a questo matrimonio, in quanto il suo amore per O Hatsu era più forte, di conseguenza dovette mettere a posto la contabilità e restituire i 2 kwamme al padrone. Questa somma purtroppo l'aveva già prestata a un suo amico d'infanzia, che gli aveva promesso di restituirla entro il giorno 3 della IV lunazione, ma passarono i giorni e di Kuheiji non si vide l'ombra, così Tokubei decise di andarlo a trovare la sera del giorno 5, in quanto il 7 doveva restituire i soldi al padrone. I due si incontrarono ma Kuhēji fece finta di non aver mai ricevuto quella somma di denaro, i due litigarono e Tokubei non ricevette mai indietro il denaro. Il protagonista temendo di essere denunciato scappò da Osaka; Tokubei ingannato e che rubato, incontrò Ohatsu, che si nascose sotto l'orlo del suo kimono, chiedendogli se fosse disposto a morire con lei. O Hatsu si cambiò vestiti e si diressero verso il bosco del tempio Tenjin, dove posero fine alla loro vita.

Questa scena, in cui la coppia esprime i suoi sentimenti senza scambiare parole e senza essere vista dal pubblico è scioccante, con lo scenario diviso tra una casa da tè e la sua galleria inferiore.

Una versione attuale di questo spettacolo è andata in scena alla Yurakucho Yomiuri Hall¹⁵⁶, all'interno del festival "Bunraku 1st session" dove è stata presentata una parte dello spettacolo, la parte del «*The Forest by the Tenjin Shirne Scene*»¹⁵⁷. Questa parte è stata realizzata grazie all'aiuto dell'animazione di Oga Kazuo. Kazuo è famoso per aver lavorato in animazioni di alcuni spettacoli come "*Princess Mononoke*" e "*In the corner of this world*".

La versione di questo spettacolo ha unito la tradizione del Bunraku alle nuove tecnologie di video arte.

Solitamente gli spettacoli di Bunraku sono difficili per il pubblico, in quanto stancano per la loro durata, in questa versione si è deciso di ridurre il tutto a 60 minuti, così da far familiarizzare il pubblico e far mantenere alta l'attenzione.

Questa rappresentazione è una versione nuova, grazie a Oga Kazuo; anche Kiritake Kanjūrō¹⁵⁸ in un'intervista si esprime a favore delle animazioni del signor Oga: «quando ho visto le illustrazioni di Mr. Oga Kazuo, io potevo immaginare le marionette del Bunraku che performavano lì, io spero che possiate assistere allo spettacolo della nuova sfida di Bunraku»¹⁵⁹

¹⁵⁶ Progettato da Togo Murano, è stato un centro per la cultura fino al suo completamento nel 1957. Il teatro ospita 1100 ospiti e ospita una serie di eventi come eventi d'anime, anticipazioni di film, e altro. Il centro è stato aggiornato con una serie di proiettori.

¹⁵⁷ *BUNRAKU 1st SESSION*, Japan Arts Council, 23 Marzo 2024 (programma di sala).

¹⁵⁸ Supervisore delle immagini per lo spettacolo realizzatosi al BUNRAKU 1ST SESSION. È un performer che ha ricevuto nel corso degli anni numerosi premi come il "Tesoro vivente nazionale" grazie alle sue pratiche.

¹⁵⁹ *BUNRAKU 1ST SESSION*, brochure a cura di Japan Art Council in occasione Bunraku 1st session, 23 Marzo 2024, p. 3, «When I saw the illustration by Mr. Oga Kazuo, I could vividly imagine the Bunraku puppets performing there, I hope you enjoy witnessing the stage if Bunraku's new challenge.».

Anche il produttore Yamada Shinpei ha avuto l'occasione, per la prima volta dopo oltre vent'anni di carriera, di conoscere uno spettacolo di Bunraku, è rimasto profondamente stupito, quindi ha deciso di unire la bellezza del Bunraku e con le immagini visive di Mr. Oga.

Questo progetto è stato creato come parte del “Bunraku x Animation: Bringing Japan's Pride in Bunraku to the World! PROJECT”, con il quale si univano le due arti più famose del Giappone: l'animazione e il Bunraku. In questo spettacolo, invece di usare il classico sfondo del *Sonezaki Shinjū*, si cercò di semplificare il sistema e si decise di proiettare le immagini su fondi diversi e di far muovere le marionette davanti.

Il signor Oga venne scelto appositamente per questo spettacolo, in quanto era una persona esterna al teatro di Bunraku e non conosceva bene questo mondo. Egli creò una serie di scenari che valorizzavano i personaggi e che trasmettevano più calore. Con l'aiuto della società di animazione Dehogallery Inc.¹⁶⁰ i disegni di Oga vennero tutti animati.

Mr. Oga, prima di realizzare i vari disegni, lesse il testo di Chikamatsu diverse volte, chiedendo delucidazioni su alcune parti che non comprendeva; andò anche a vedere anche lo spettacolo di “*Sonezaki Shinjū*” al teatro nazionale nel settembre del 2023. Dopo aver fatto diversi disegni e due prove di proiezione, iniziò a lavorare sull'originale: dopo l'azienda Dehogallery Inc scansionò i suoi disegni animandoli e dividendoli in diversi livelli, così da farli muovere a diverse velocità in base ai movimenti dei due protagonisti.

¹⁶⁰ Lo scopo di questa azienda è quella di unire la tecnica del disegno a mano con il pennello con i colori dell'animazione giapponese.



Figura 13 Immagine tratta dalla locandina dello spettacolo *Sonezaki Shinjū* per *Bunraku 1st Session*¹⁶¹



Figura 14 Schermata tratta dal trailer dello spettacolo *Sonezaki Shinju*¹⁶²

¹⁶¹ Bunraku 1st session, brochure a cura di Japan Art Council in occasione Bunraku 1st session.

¹⁶² NATIONAL THEATRE, *Bunraku 1st session (English version)*, 22 marzo 2024, Video Trailer YouTube https://youtu.be/mFOYOv8ouC4?si=JEU9dJeMXVQef_fn

CAPITOLO 3

TEATRO NŌ E TEATRO DI MARIONETTE UNA PROPOSTA DI COMPARAZIONE

3.1 LE ORIGINI

Grazie alle testimonianze e agli studi di due grandi intellettuali come Zeami e Kan'ami, si può affermare con certezza che il teatro nō non è stata «una tappa transitoria tra danza il teatro drammatico»¹⁶³, ma è il frutto di un'evoluzione dei vari generi di intrattenimento.

L'intrattenimento, prima del XIV secolo era collegato a due grandi famiglie: quella del *bugaku*¹⁶⁴ e quella del *sangaku*¹⁶⁵. Il primo, con le musiche di accompagnamento, e il *gagaku*¹⁶⁶ arrivarono dalla Cina, passando per la Corea, durante l'epoca Nara; il *bugaku* oltre ad essere un divertimento di corte, durante il periodo Heian si era giapponesizzato e a praticarlo erano solo gli artisti ufficiali e i cortigiani, i quali «non disdegnavano, talvolta, di salire sul palcoscenico»¹⁶⁷: questo aveva una cultura estetica raffinata. Invece il *sangaku* era più apprezzato dalla gente comune, in quanto si basava su forme di divertimenti che non venivano apprezzate dalla corte, in quanto ritenute troppo grossolane. Nel corso del tempo il *sangaku* prese il nome di *sarugaku* «danza di scimmia»¹⁶⁸, ma Zeami, molto probabilmente urtato da questo nome, lo trasformò in *sarugaku no no*, riportandolo ad una raffinatezza simile a quella del *bugaku*.

All'interno del *sarugaku* si trovavano acrobati, funamboli, giocolieri, ammaestratori di animali, saltimbanchi e c'erano pure dei burattinai che verso il XVI secolo, recitando nelle compagnie dei *yoruri*, diedero vita al *ningyo yoruri*. Vi erano anche altri generi di intrattenimento, come il *biwa-boshi*; si trattava di brevi racconti comici realizzati da monaci, che suonavano il biwa; questi portarono alla creazione dell'*heike-biwa*, declamazione di poemi epici, che ebbero una grande influenza sul teatro nō: erano anche altre tipologie di danze, come il *noronji*¹⁶⁹ e il *dengaku*¹⁷⁰. Il *dengaku* dell'epoca di Kamakura era eseguito dai *hoshi*, i quali crearono il *dengaku-boshi* e il *sarugaku-boshi*, successori dei *noronji*, anche se dei monaci ne avevano solo

¹⁶³ ZEAMI MOTOKIYO, a cura di RENÉ SIEFFERT, *Il Segreto del Teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1982, p. 37.

¹⁶⁴ Sono tutte le danze straniere accompagnate da musica, che vengono da paesi stranieri.

¹⁶⁵ Musiche di carattere popolare e non adatte ai gusti raffinati della corte.

¹⁶⁶ Musiche raffinate e cerimoniale per le corti, arrivata dalla Cina e dalla Corea.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 38

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Vedi glossario.

¹⁷⁰ Il *dengaku* è un termine che abbraccia una serie di manifestazioni performative nell'ambito delle arti folkloriche: dalle musiche in accompagnamento al trapianto del riso, dagli intrattenimenti delle risaie, al *sangaku*.

i vestiti. Nel XIV secolo questi si raggrupparono in confraternite, recitando in templi che concedevano loro la protezione e il privilegio di poter effettuare delle tournée. Nello stesso tempo, tuttavia, iniziò a porsi una preoccupazione per la dignità dello spettacolo, perché se da una parte il *dengaku* prendeva come repertorio i grandi classici, il *sarugaku* veniva considerato uno spettacolo meno serio: perciò nel 1349 alcuni *dengaku-hoshi* rappresentarono dei *sarugaku* come intermezzi comici tra i *dengaku*.

Verso il 1350 i termini *sarugaku no no* e *dengaku no no* indicavano l'evoluzione dei due generi: il *sarugaku* era considerato volgare e raccoglieva gli applausi del pubblico, invece il *dengaku* era protetto dall'aristocrazia militare. Verso il 1440 «Zeami poteva già parlare del *dengaku* come di una cosa morta, come un ramo secco di un'arte arrivata al suo apogeo, che gli chiama ora *sarugaku*, ora *nō*»¹⁷¹.

L'origine del *nō* risale al 1374, quando il terzo *shogun* della dinastia degli Ashigaka assistette a uno spettacolo di *sarugaku* a Imaginamani; prima di questo spettacolo venne presentata una danza Okina, realizzata da Yūzaki Saburō Kiyotsugu, chiamato anche Kan.ami, fondatore della stirpe e della scuola Kanze; al principe dell'epoca egli piacque così tanto che decise di invitarlo alla sua corte insieme al figlio undicenne Fujiwaka, che diventerà famoso con i nomi di Zeami e di Motokiyo.

Della vita di Kan.ami sappiamo poco, ma fortunatamente troviamo qualche notizia nei trattati del figlio, nei quali scrive che morì a cinquantun anni nel 1384 e quindi si presume che la sua nascita sia stata nel 1333; Zeami ci racconta ancora che il padre considerava come maestro, l'attore di *dengaku* Itchū¹⁷² e che imitò il suo modo di recitare. Dobbiamo sottolineare che durante il periodo di Kan.ami esistevano sette grandi confraternite di *sarugaku*: quattro a Yamato, nelle vicinanze di Nara e tre a Omi, a nord-est di Kyoto, invece per il *dengaku* ne esistevano solo due, una a Nara e una a Kyoto. Nel 1374 Kan.ami divenne il capo della confraternita Yūzaki, la più importante dello Yamato e iniziò ad influenzare le altre tre confraternite; questo continuò anche con il figlio Zeami, per questo si può ammettere che la “maniera dello Yamato” è la maniera di Kan.ami e di Zeami e fu l'unica che sopravvisse rispetto a tutte le altre quattro confraternite.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 40.

¹⁷² Cfr. GIOIA OTTAVIANI, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher, 1994, pp. 84-85.

Le altre confraternite scomparirono, in quanto il *dengaku* era diventato troppo raffinato e poneva troppo l'accento sullo *yūgen*¹⁷³ l'«incanto sottile»¹⁷⁴, e non seguendo più la realtà stava diventando troppo manieristico; invece il *saragaku* dello Yamato era apprezzato dal pubblico degli spettacoli per la sua mimica molto espressiva e per i suoi personaggi violenti, ma non era in sintonia con i gusti della corte. Quindi Kan.ami unì da una parte l'incanto sottile con la mimica, così, come ci dice Zeami, da riuscire a «fare sbocciare i fiori sopra gli scogli», unendo la rozzezza del *saragaku* e la mollezza del *dengaku*.

Dopo la morte di Kan.ami, Zeami prese il posto del padre e divenne capo del Yamato; grazie agli insegnamenti del padre riuscì ad evitare la vanità e nei suoi trattati trasmise questi insegnamenti ai suoi allievi; dei trattati scritti con questi insegnamenti non sappiamo con certezza quali siano del padre e quali siano del figlio, ma un insegnamento certo è quello del *soō*, cioè la regola della «concordanza», secondo la quale ci si doveva adattare all'ambiente circostante. Questa regola ebbe un grande successo anche ai tempi di Zeami, che cercò di inserirla all'interno del V trattato, il *Fushi-kaden*¹⁷⁵; in questi trattati, oltre a spiegare i vari principi, egli faceva delle riflessioni sull'esperienza, per capire se potevano funzionare; quindi, consigliava all'attore di comporre lui stesso i testi, oppure di adattare la recitazione in base al pubblico che aveva davanti.

Zeami nella sua vita propose una grande quantità di testi sia del padre, che di vari *dengaku* e cercò di adattarli alla sua maniera; oltre a questi testi Zeami fu un autore di molte opere, tra le 90 e le 124 opere, ma se contiamo anche quelle di cui ci è rimasto solo il titolo o il testo, possiamo arrivare alle 200 opere.

Prima abbiamo detto che all'interno dei testi venivano inseriti dei principi che dovevano essere messi in pratica, Zeami insegnò questo a suo figlio Motomasa: ne è testimonianza la realizzazione dell'opera *Sumidagawa*, dove secondo il padre sarebbe stato difficile far recitare la parte del bambino deceduto a un attore-bambino; ma Motomasa lo fece, dicendo, «Proviamo e vedremo»¹⁷⁶ e infatti l'opera divenne un successo.

Dopo la morte del figlio, Zeami entrò in una sorta di crisi, in quanto non aveva più nessuno a cui tramandare i suoi insegnamenti; il successore prescelto divenne Zenchiku, suo genero, che anche se apparteneva a una scuola diversa, fu l'ultimo dei grandi autori-attori del *nō*, scrisse

¹⁷³ La ricerca dell'effimera bellezza del Giappone, al suo interno racchiude il significato di mistero grazia e profondità.

¹⁷⁴ ZEAMI MOTOKIYO, a cura di RENÉ SIEFFERT, *Il Segreto del Teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1982, p. 42.

¹⁷⁵ «Libro della trasmissione del fiore» testo scritto da Zeami tra il 1400 e il 1402, qui viene spiegato l'origine del *nō*, i metodi di recitazione e i vari tipi di ruoli.

¹⁷⁶ *Ivi* p. 45.

diverse opere di grande fama e anche dei trattati, che però non raggiunsero mai il successo di Zeami.

La disperazione di Zeami, oltre alla morte del figlio, era legata al fatto che sotto il governo di Yoshimitsu, il *saragaku* era un genere talmente apprezzato che Zeami e suo figlio lavoravano in armonia nella corte, ma quando arrivò il figlio del governatore iniziarono i problemi, in quanto Yoshinori era violento e autoritario e proibì a Zeami e al figlio di entrare nel Palazzo della Corte. L'organizzazione degli spettacoli ora spettava a Saburō Motoshige On.ami, cugino di Motomasa; Zeami settantenne venne esiliato e venne mandato all'isola di Sado¹⁷⁷, dove rimase fino all'assassinio del suo despota nel 1441. A questa data Zeami ritornò a Kyoto fino alla sua morte nel 1444. Il suo ultimo discendente Jūro, figlio di Motomasa, diresse una compagnia a Nara ed eseguì una serie di tour.

Per il XV secolo e per la prima metà del XVI secolo, grazie a Zenchiku, al figlio e al nipote di On.mai, Kojirō Nobumitsu e a Yajirō Nobutomo, il teatro nō riuscì a resistere; in alcuni casi venne rinnovato, oppure vennero scritti testi e opere nuove, ma nessuno di questi autori riuscì ad arrivare al livello di Zeami, Kan.ami e di Zenchiku.

Purtroppo, nel corso del secolo, con l'ultima fiammata di Toyotomi Hideyoshi¹⁷⁸, il nō iniziò a perdere il suo fascino e divenne un divertimento per la classe militare disoccupata, e più tardi uno «spettacolo da museo»¹⁷⁹, curato da pii conservatori, che ci mettevano anche il doppio del tempo a rappresentare un dramma.

Il teatro nō era sempre meno apprezzato per il fatto che stava diventando sempre più artificioso ed era disprezzato da parte dell'aristocrazia; infatti a causa di questo ebbe due momenti di difficoltà nel 1868 e nel 1945. Nell'Ottocento le scuole del nō erano ancora molto presenti e integrate all'interno del sistema feudale, ma quando arrivò l'aria dell'Occidente, che spazzò via il Vecchio Giappone, esse decisero di rifugiarsi in provincia. In quegli anni soltanto un attore tentò di recitare un dramma del nō, Umewaka Minoru¹⁸⁰, ottenendo un grande successo e ridando speranza alle cinque scuole di nō, che tornarono tutte nella capitale. Il pubblico degli anni successivi al 1868 era molto più vasto rispetto a quello precedente degli anni dell'antica aristocrazia militare, ma ad esso si aggiunsero i più colti borghesi, professori, magistrati e artisti

¹⁷⁷ Fu una provincia del Giappone fino al XIX secolo.

¹⁷⁸ Fu un famoso samurai e daimyō (signore feudale) durante dell'era Sengoku, fondatore del clan Toyotomi. Cfr, GIOIA OTTAVIANI, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 166, p. 170, p. 172-174.

¹⁷⁹ ZEAMI MOTOKIYO, a cura di RENÉ SIEFFERT, *Il Segreto del Teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1982, p. 48.

¹⁸⁰ Cfr, *History of Umewaka Family* in UMEWAKA NOH THEATRE, <https://umewaka.org/en/history>

che praticavano il canto e la danza *nō*; infatti erano loro che riuscivano a mantenere più o meno stabile l'afflusso al teatro.

Da inizio XX secolo il *nō* ha avuto la possibilità di ritrovare tutto il successo che aveva perso nel corso degli anni, grazie al pubblico borghese e anche agli studi che sono stati fatti, perfino da far aprire una facoltà in un'università di musica in Giappone. Nel 1945 le classi borghesi andarono in rovina, quindi di conseguenza il pubblico era sempre meno numeroso e teatri per la maggior parte furono bruciati, portando a un forte declino del *Nō* e del *Kyogen*. Dopo la guerra si ebbe il permesso di nuovo di rappresentare queste tipologie di drammi e commedie, portando il *nō* ad aprire una serie di collaborazioni con teatri contemporanei, realizzando spettacoli e revival all'estero. Nel 2001 il *nō* venne dichiarato patrimonio orale e immateriale dall'UNESCO, ma venne inserito all'interno della lista solo nel 2008.

3.2 LA SCENA

La particolarità del teatro *Nō* è data dal suo palcoscenico, che lo rende diverso da qualsiasi altro tipo di spazio scenico, infatti se il teatro di marionette, ad esempio, si trova in un luogo chiuso, diviso da tramezzi, dove da una parte della scena si trovano i burattinai e in una parte esterna alla scena si trova il *tayū* e il suonatore di *shamisen*, nel teatro *nō* il tutto si trovava al coperto. La forma del teatro *Nō* è stata creata dallo *shōgun* Hideyoshi Toyotomi nel castello di Momoyama, tra il 1420 e il 1435; questo teatro nasce da spettacoli all'aperto, ma anche se oggi il teatro è stato spostato all'interno, la sua forma è rimasta invariata.

Il teatro è suddiviso in diverse parti: la piattaforma quadrata che sarebbe la scena, chiamata *butai* di 3 *ken* per lato (*ken* è il metodo di misura, 1 *ken* corrisponde a 1,8182 metri) è aperta su tre lati, ed è coperta da un tetto curvato tipico; prima del *butai* si trova la *shirasu-bashigo*¹⁸¹, che non serve alla rappresentazione del dramma, ma che aiuta a sopraelevare di un metro da terra il palco, ed è usata soltanto dagli inservienti; a separare lo spazio del palco da quello degli spettatori e da quello delle famiglie imperiali, che si siedono su di una stuoia di bambù, davanti alla scaletta si pone una piccola striscia di ghiaia.

Sulla parte destra del *butai* si trova la *jiutai-za*¹⁸² larga 0,5 *ken*, che è chiusa da una balaustra fissa; dietro al *butai* si sviluppa lo spazio dell'orchestra, chiamato *ato-za*, largo 1 *ken*, e il suo pavimento è formato da tavole disposte perpendicolarmente a quelle del pavimento della scena; l'*ato-za* sul fondo è formato da un tavolato di fondo (*ura-ita*).

¹⁸¹ Vedi glossario.

¹⁸² Vedi glossario.

Alla destra dell'*atoza* si trova la *kiri-do*, la porta della fretta, ovvero la porta del vigliacco, qui passano l'attore, il clown, il coro e i suggeritori che hanno finito di recitare la loro parte, mentre il primo e il secondo attore e i musicisti escono dal ponte.

Alla sinistra dell'*ato-za* parte un lungo ponte (*hashi-gakari*), lungo dai 3,5 o di 7 *ken* e largo 1 *ken*, che arriva fino alla sala degli specchi (*kagami no ma*); quando gli attori attraversano il ponte (che può diventare luogo di recitazione) davanti a esso sono posti tre giovani pini, chiamati *san-no-matsu*, *ni-no-matsu* e *ichi-no-matsu*¹⁸³, che servono come punto di riferimento per i vari interpreti e dietro la balaustra del ponte si pone il camerino degli artisti (*gakuya*), che arriva sempre alla *kagami no ma*. La stanza degli specchi è chiamata così in quanto all'interno di essa c'è uno specchio, che serve agli attori per poter controllare il trucco, i vestiti; riflettendosi in esso gli attori possono entrare nell'anima del personaggio; per entrare dentro questa stanza c'è l'*age-maki*¹⁸⁴, al momento del passaggio del performer.

Come abbiamo visto il *butai* è coperto da un tetto curvato, sorretto da quattro colonne, ognuna delle quali ha un nome; esse servono agli attori come riferimento per la recitazione in quanto indossando una maschera essi non riescono a vedere bene la scena.

La colonna davanti a sinistra è la *metsuke-bashira* o “colonna dello sguardo”, chiamata così perché lo *shite* rivolge lì il suo sguardo e anche perché su di essa è posto il cartello con il titolo del dramma e qualche suo dettaglio; la colonna di destra si chiama *waki-bashira*, su di essa si siede solitamente il *waki*¹⁸⁵, ma questa colonna può avere anche un altro nome, che è quello di *daijin-bashira* o “colonna dei ministri”, in quanto i personaggi ministeriali o imperiali vengono interpretati dal *waki*.

Le colonne sul fondo sono: a destra la *fue-bashira* o “colonna del flauto”, in quanto vi siede il suonatore di flauto e su di essa viene posta una campana del tempio Dojojisi¹⁸⁶; a sinistra quella chiamata *shite-bashira* o “colonna dello *shite*”, dove si pone lo *shite* all'inizio e alla fine del dramma; dietro a questa colonna nell'*atoza* si presenta un'altra colonna che si chiama *koken-bashira* “colonna del *koken*”, detta anche *kyogen-bashira* “colonna del *kyogen*”, dove si pongono il *koken*¹⁸⁷ o l'*ai*¹⁸⁸.

La scena del teatro Nō, come il teatro elisabettiano del Seicento, è molto semplice, in quanto non intende distrarre il pubblico, ma piuttosto vuole esprimere tutta una serie di significati

¹⁸³ Per i nomi dei pini guardare glossario.

¹⁸⁴ Tenda.

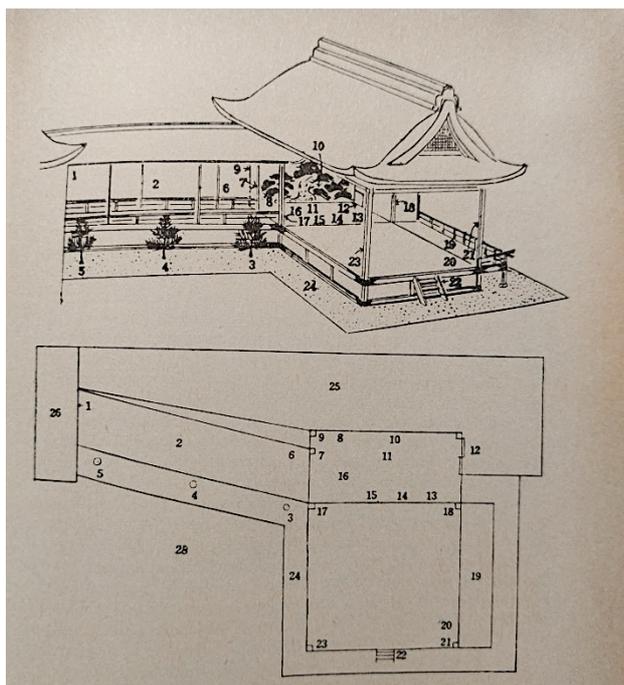
¹⁸⁵ Vedi glossario.

¹⁸⁶ Santuario della città Dojojisi.

¹⁸⁷ Sorvegliante.

¹⁸⁸ Intervallo.

simbolici. Infatti, la parete finale dell'*ato-za* presenta un pino chiamato *ichi-no-matsu* oppure *jogo*, che probabilmente era il primo pino che si trovava recintato nel primo luogo di spettacolo al Tempio di Kasuga¹⁸⁹; nel palco si esclude la presenza di arredamenti e mobili, ma vengono utilizzati alcuni oggetti che possono avere diversi significati tipo: la campana diventa un campanellino, un carro diventa un giocattolo per bambini, due ramoscelli indicano una pianta, la parte superiore in legno o latta di una barca ci indica la presenza di una barca.



Pianta e prospetto di una sala da nō: 1) tenda (*agemaku*) da cui escono gli attori; 2) ponte (*hashi-gakari*); 3) primo pino (*ichi no matsu*); 4) secondo pino (*ni no matsu*); 5) terzo pino (*san no matsu*); 6) posto del *kyōgen* (*kyōgen-za*); 7) colonna del *kyōgen* (*kyōgen-bashira*); 8) posto del *kōken* (*kōken-za*); 9) colonna del *kōken* (*kōken-bashira*); 10) sfondo del palcoscenico (*kagami-ita*); 11) posto dell'orchestra (*ato-za*); 12) porticina (*kiri-do* od *okubyōguchi*) che mette in comunicazione il palcoscenico col ridotto degli artisti; 13) posto del flauto (*fue-za*); 14) posto del tamburello a spalla (*ko-zutsumi*); 15) posto del tamburo grande (*ō-zutsumi*); 16) posto del timpano (*taijō*); 17) colonna dello *shite* (*shite-bashira*); 18) colonna del flauto (*fue-bashira*); 19) veranda del coro (*jiutai-za*); 20) posto del *waki* (*waki-za*); 21) colonna del *waki* (*waki-bashira*); 22) scaletta (*shirasu-bashigo*); 23) colonna dello sguardo (*metsume-bashira*); 24) acciottolato (*shirasu*); 25) ridotto degli artisti (*gakuya*); 26) stanza dello specchio (*kagami no ma*); 27, 28) uditorio (*kensho*). I numeri 13, 14, 15, 16 formano l'orchestra (*hayashi*).

Figura 15 Pianta e prospetto di una sala da Nō¹⁹⁰

Figura 16 Rappresentazione di un antico palcoscenico per il Nō¹⁹¹



¹⁸⁹ Santuario shintoista situato a Nara creato nel 768 d.C, secondo le direttive dell'imperatrice Shotoku che controllò il paese dal 749 al 758 d.C.

¹⁹⁰ MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro Giapponese, storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 81.

¹⁹¹ TSUKIOKA KŌGY, *Illustrations of Noh Plays*, Giappone, libro illustrato, xilografie policrome, 1898-99, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57819>.

3.3 IL CORO E L'ORCHESTRA

Se nel teatro di marionette, e specialmente nel *būnraku*, si trovavano il *tayū* e il suonatore di *shamisen*, qui nel teatro *nō* si trova un'espansione con il coro e l'orchestra.

Il coro è composto dalle otto alle dieci persone, disposte su due file, inginocchiate alla giapponese lungo il *jiutai-za* e con un cuscino sotto le ginocchia.

Il coro ha diversi compiti: deve sostituire lo *shite*¹⁹² nei momenti in cui lui sta danzando, rappresenta i sentimenti e lo stato d'animo del protagonista anche in una certa situazione in atto, può rappresentare un'entità impersonale, che informa degli eventi non rappresentati.

Il coro canta basandosi su una scala diversa da quella occidentale; infatti guardando soltanto il testo si riesce a capire che si basa sulla metrica della poesia giapponese, formata da versi di cinque e sette sillabe alternate.

Le forme cantate del coro (*utai*) sono quattro:

1. lo *Shidai* che è il preludio, nel quale viene narrato l'argomento del *nō*
2. il *Curi* eseguito dal coro al principio dell'azione
3. il *Cuse* intonato dal coro durante l'azione
4. il *Kiri* che è il canto di chiusura

Altri canti che si pongono:

- a. L'*Issei*, melodia intonata dallo *shite*
- b. L'*Uta* e il *Sashi*, sono dei recitativi in cui i personaggi mostrano i loro sentimenti e i loro pareri sull'azione
- c. Il *Rongi* dialogo tra il coro e lo *shite*
- d. Una danza ritmica eseguita dopo che il protagonista si è cambiato di abito con uno più prezioso
- e. Il *Waka* è la melodia finale attuata dallo *shite*, dopo la danza ritmica

Le forme parlate invece sono quattro:

- a. *Nanori*, una dichiarazione del protagonista, nella quale dichiara il suo nome e il motivo per il quale si presenta al pubblico
- b. *Mondo*, è un dialogo tra diversi personaggi oppure tra personaggi e coro
- c. *Catari*, è un racconto che si inserisce in un dialogo
- d. *Yobi-cake*, è un recitativo, con il quale un personaggio vuole chiamare un altro personaggio da lontano

¹⁹² Vedi glossario.

Ad accompagnare il coro e gli attori, come nel teatro di marionette, c'è la musica strumentale (*hayashi*) attuata dall'orchestra, posta nella parte dell'*atoza*; questa è composta da quattro strumenti musicali: un *fue*¹⁹³ e tre *tsuzumi*¹⁹⁴. I tamburi sono di diverse dimensioni e producono suoni diversi:

- *Ko-tsuzumi*, è un tamburello di piccole dimensioni, “a forma di clessidra” tenuto sulla spalla destra e suonato con le mani, può produrre quattro suoni diversi;
- *O-tsuzumi*, tamburo di più grandi dimensioni rispetto al primo, questo viene tenuto sul ginocchio sinistro e suonato con le mani, produce tre suoni;
- *Taiko*, che è il timpano, è grosso e piatto e suonato con le bacchette produce tre suoni, viene suonato con un sostegno che poggia sul pavimento;

I tamburi all'interno del dramma hanno diverse funzioni: animare determinati passaggi, creare dei momenti di forte drammaticità, ...; invece il flauto compone la vera e propria melodia.

Le frasi ritmiche dei tamburi sono formate da otto varianti, che corrispondono a quelle del canto; i suonatori di questo strumento emettono durante la rappresentazione delle grida quali *Ha, Ya, Ho, Yo* per raggiungere gli effetti sul piano del ritmo libero.

Per imparare a suonare questi strumenti ci vuole molta pratica, si parla di anni e anni di pratica; infatti, sono state preposte delle scuole che si occupano di questo insegnamento.



Figura 17 La postazione dei vari componenti del teatro Nō¹⁹⁵

3.4 LA MIMICA E LE DANZE

«Se noi agissimo come agiscono tutti, chi riconoscerebbe in noi degli eroi?»¹⁹⁶

¹⁹³ Vedi glossario.

¹⁹⁴ Vedi glossario.

¹⁹⁵ KANZE SCHOOL, “*Toru (Lord Toru), Jusandan no Mai*”, National Noh Theatre, 24 Ottobre 2013, foto, *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/performer1.html#a>

¹⁹⁶ MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, cit., p. 84-85.

Da questa domanda, posta dal ricercatore Bousquet a un attore, riusciamo a capire come la recitazione degli attori nel teatro giapponese e specialmente nel teatro Nō sia differente dalla recitazione europea, come ci dice Marcello Muccioli: «L'arte del nō è essenzialmente letteraria nelle parole, simbolica nella mimica, plastica nella danza»¹⁹⁷.

Partendo da queste riflessioni possiamo dire che gli attori recitano, utilizzando una mimica peculiare, una mimica simbolica e non tendente a imitare la realtà, che nel corso dei secoli ha avuto una serie di semplificazioni (la mimica non deve essere confusa con la danza oppure con la pantomima); quando gli spettatori si trovano di fronte a questa tipologia di recitazione non si devono concentrare a leggere il libretto con tutti i testi, ma basandosi sul ritmo della musica e i movimenti attuati dagli attori, possono capire i significati dello spettacolo. Kaganōjō, marionettista di grande importanza negli anni Settanta del Seicento, impose la sua declamazione come quella del teatro nō, cioè morbida, elegante e simbolica.

Strumento di ausilio simbolico per gli attori è il ventaglio. Questo strumento subì molto le influenze della forma musicale del teatro di marionette dell'*heikyoku*, introdotto dal monaco Shōbutsu, in cui capitava che la recitazione fosse scandita da colpi e movimenti del ventaglio, che davano enfasi e segnavano le cesure del testo. Il ventaglio può rappresentare tante cose: una sciabola, uno scudo, una fuga d'uccelli, un'espressione di gioia oppure di vergogna, il sonno, la contemplazione di un paesaggio lontano, ...

In base al movimento del ventaglio e delle mani si possono avere diversi significati:

- Un movimento lieve su e giù della mano destra, sull'occhio destro e poi sinistro, rappresenta il pianto
- Un piccolo colpo dato al ginocchio con la mano esprime emozione, se in aggiunta l'attore attua dei passi in avanti esso indica la fine di un viaggio
- L'*ashi-byoshi* è una battuta ritmica realizzata con il piede in contemporanea con i tamburi, va a indicare l'intensità delle varie emozioni

L'uso delle maniche del costume nel dramma aiuta ad esprimere altri significati, come ad esempio:

- Appoggiare le maniche del costume sulla fronte, per farsi ombra sugli occhi, indica che sta guardando lontano

¹⁹⁷ Ivi, p. 84.

- Le maniche rimboccate indicano un simbolo di timidezza
- Se le maniche coprono il capo, si guarda in basso, in fondo a qualcosa

Abbiamo visto che i costumi e il ventaglio hanno un valore simbolico e riflettono i sentimenti e le azioni del personaggio; a tal proposito il regista francese Charles Dullin sottolineava che:

Ogni gesto dell'attore giapponese è messo in rilievo con una acutezza che accentua tutto il suo valore. Se un attore dà una pedata non tocca l'avversario, ma l'esecuzione stessa del movimento è tanto esatta che riesce a provocare un'impressione di brutalità più forte che se egli eseguisse veramente l'atto.

Se colpisce col tagliente della spada, sfiora appena il corpo dell'avversario, ma il colpo secco che accenna, come per ritrarre il ferro della piaga è di una verità tale che par di sentire realmente l'arma penetrare profondamente nella carne.

[...] quando si è assistito al trionfo della realtà della vita sulla scena, presso l'attore giapponese, la perfezione della tecnica costituisce al contrario che da noi- che abbiamo appreso ad evitare tutto ciò che è teatrale – uno strumento, il meccanismo del quale deve essere perfezionato senza posa¹⁹⁸

La componente primitiva, originaria intorno alla quale si è sviluppato il teatro nō è la danza (*mai*). Nel nō ci sono varie tipologie di danze, che hanno tutte quante un'origine dal *Gagaku* e il *Bugaku*, in quanto sono i precursori del nō.

La *mai* è formata da una serie di deambulazioni, cioè da una serie di movimenti che possono essere: sobri ed esprimere una grazia nobile e dignitosa eseguiti attraversando la scena, oppure più rapidi e scattanti, se l'attore deve rappresentare uno spirito, una divinità o un animale che danzi. (La danza del nō è molto simbolica, infatti riesce ad esprimere tutti i vari stati emotivi, attuando pochi gesti e movimenti, accompagnati dal flauto, dal tamburo, dal canto e dal coro.) Le *mai* sono mute e i movimenti, che sono simbolici ed emotivi, seguono il ritmo dell'orchestra; queste danze durano cinque *dan*, ognuna delle quali formata da movimenti di va e vieni sulla scena, attuando gesti e atteggiamenti vari.

Come abbiamo visto le *mai* sono mute, ma capita che ci possano essere altre danze che vengono cantate e che attuano una serie di gesti che sono più descrittivi, che quindi hanno un significato più definito. Alcune danze sono:

¹⁹⁸ CHARLES DULLIN in PIERO LORENZONI, *Storia del teatro giapponese*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 45.

- L'*hataraki* (azione) ricorda un combattimento di un guerriero, in quanto esprime una serie di movimenti violenti
- *Kakeri* (librazione) rappresenta una scena di smarrimento o di follia, quindi gli attori devono avere una grandissima agilità
- La *tachi-mawari* (mossa) è un'emozione molto agitata, nella quale l'attore deve attuare dei percorsi rapidi nel palcoscenico



Figura 18 Rappresentazione di una scena di pianto nel teatro Nō¹⁹⁹

3.5 LE MASCHERE

Se nel *būnraku* la testa di una marionetta deve essere usata per rappresentare quel personaggio specifico di una certa opera oppure serve per crearne di nuove, nel *nō* gli attori indossano delle maschere che caratterizzano dei personaggi specifici, che sono presenti in diverse opere, che possono essere maschili, femminili, anziani, bambini, ecc.

Gli attori per rappresentare questi differenti protagonisti fanno uso di parrucche chiamate *kazura*²⁰⁰ e di maschere, per attuare meglio il cambiamento di sesso, di carattere, di sentimenti e di altro. Le maschere permettono di risparmiare tempo a livello di trucco e permettono di cambiare sesso ed età più velocemente. Alcuni esempi di maschere sono: *okina* che presenta una lungo ciuffo di barba, *uba*, *o-tobide*, *hannya*, *joroku*, *onnamono*, *otoko*, *okinamono*, *kokata*, *shimbutsu*, *monakumono*²⁰¹, ci sono all'incirca una settantina di maschere, me dall'inizio della

¹⁹⁹ *Invitation To Nohgaku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, schermata video, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/performance2.html>

²⁰⁰ Vedi glossario.

²⁰¹ Per le traduzioni delle maschere guardare il glossario.

sua creazione ad oggi se ne contano addirittura 250, ognuna delle quali ha delle espressioni che combaciano con i sentimenti del personaggio che raffigurano.

Le maschere vengono indossate dagli attori solo sul volto e non su parte del corpo come le maschere del *gigaku*²⁰².le maschere del *nō*, come nel *Kyogen*, chiamate *omote* utilizzano lo stesso processo per metterele che si chiama *tsukeru* e *kakeru*.

Le maschere non nascono con il teatro *Nō*, ma si sviluppano ancora prima con le varie danze dal *Gagaku* al *Bugaku*, dal *Sarugaku* al *Dengaku* e si pensa che derivino dall'India; le maschere del *Gagaku*, che erano state importate dal coreano *Mimasci* (importatore ufficiale della maschera) erano più grandi del volto; invece quelle del *Bugaku* sono più piccole, hanno caratteri mongolici e sopravvissero alla Corte Imperiale.

La produzione delle maschere è un'arte, che purtroppo oggi si è persa, però abbiamo fortunatamente ancora degli esempi di maschere create nelle varie epoche: vediamo ad esempio le migliori alla fine del periodo *Kamakura* e nel periodo *Muromachi* e *Ashikaga*; i migliori artisti furono *Nikko*, *Miroku*, *Shakuzuru*, *Echi*, *Tatsuemon* e molti altri.

Esse venivano costruite secondo le composizioni musicali a carattere grottesco, e si completavano nel *No-gaku*²⁰³, le dividiamo in sei categorie:

1. *Shin-gaku* è la maschera divina, in cui sono inclusi i lavori dei principi *Shotoku*, *Fujiwara*, *Tankai*, *Kobo-Daishi* e *Kasuga*
2. *Ju-saku* dedicata alla categoria dei Dieci Artefici, con opere di *Nikko*, *Miroku*, *Bunzo*, *Tatsuemon*, *Shaku-zuru*, *Echi*, *Ko-Uschi*, *tokuwaka*, *Shunwaka* e *Himi*
3. *Roku-saku* dedicata alla categoria dei Sei Artefici con opere di *Zo-Ami*, *Fukurai*, *Ishi*, *O'-Byoso*, *Haru-Waka*, *Horai*
4. *Ko-saku* categoria degli Antichi Artefici
5. *Chu-saku* categoria degli Artefici del tempio medio
6. *Chu-saku-go* categoria degli Artefici del tempo medio posteriore

Una maschera di relativa importanza è quella del *No-gaku*, essa ha un'espressione neutra, ed è usata sia per ruoli maschili che femminili giovani; essa non ha un carattere e nemmeno una fisionomia e per rappresentare un ruolo femminile vengono aggiunti dei crini di cavallo. Pietro

²⁰² È la musica accompagnata dall'azione, cioè dalla danza; sono tutta una serie di danze e musiche che arrivarono dalla Cina meridionale nel 612 d.C.

²⁰³ È la relazione tra *nō* e *kyogen*, il *kyogen* è una forma teatrale diversa dal *no*, che ha lo scopo di realizzare spettacoli comici e facciano ridere il pubblico. Cfr, BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 91.

Lorenzoni riprende alcune citazioni dal libro *Il dramma Nō* del maestro Toyoichiro Nogami e ci dice che:

espressione neutra non vuole dir che tali maschere siano prive di espressione, ma significa piuttosto la possibilità di dar luogo a varie espressioni [...] gli occhi e le labbra sono le uniche parti mobili del volto umano, che se rimanessero fisse ed immobili continuerebbero dal punto di vista teatrale un grave difetto²⁰⁴

Continua:

I cesellatori di maschere Nō evitarono scrupolosamente l'inconveniente incavando completamente il posto per la pupilla, in modo da porre la cornea in rilievo e coprirono di ciglia le palpebre. Inoltre, la cornea intorno alla pupilla è dipinta di bianco, il resto è tutto ombreggiato in nero, specie verso l'angolo dell'occhio, il che rende meno sensibile il contrasto fra la cornea e la pupilla²⁰⁵

L'autore fa osservare che il foro in corrispondenza della pupilla è incavato, così da dare due linee di visione parallele e la stessa cosa succede per le labbra, che sono già semi-aperte e scolpite. L'assenza e la presenza del rossetto servono a indicare se l'attore sta interpretando una ragazza o una donna maritata, una madre o una donna anziana.

Il produttore di maschere neutre principale è stato Tatsuemon della categoria dei Dieci Artefici; oggi giorno le varie maschere sono conservate nelle scuole di Nō come dei tesori.

Il materiale utilizzato per la creazione delle maschere era inizialmente formato da strati di segatura compressa con colla sopra la tela, verniciato e poi laccato, più tardi vennero realizzate in legno.

Figura 19 Le maschere utilizzate nel teatro Nō²⁰⁶



²⁰⁴ TOYOICHIRO NOGAMI, *Il dramma Nō*, 1939, in *Ivi*, pp. 50-51.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 51.

²⁰⁶ Immagine tratta da <https://www.theenvoy.eu/teatro-del-noh-negli-uffici-banca-general-fabio-massimo-fioravanti-viaggi-dellelefante-insieme-giappone/>.

3.6 I TESTI

Conoscendo la nostra tradizione europea, sappiamo che i nostri libretti, che ci aiutano a capire come viene rappresentata un'opera, non sono molto considerati; in Giappone, invece, gli *yokyoku* sono considerati dei “veri gioielli letterari” che, oltre ad avere un valore letterario, hanno anche un valore fortemente simbolico. Infatti diversi marionettisti, tra i quali il marionettista Uji che collaborerà con Chikamatsu, prima di scrivere testi per il teatro di marionette, scrisse testi per il *nō*, questo permise loro di esimersi con una scrittura molto scorrevole ed elegante e uno stile declamatorio felice ed originale.

Gli *yokyoku*²⁰⁷ sono scritti in parte in prosa e in parte in poesia. Le parti in prosa sono indicate nei testi con il termine *kotoba*, un esempio di parte in prosa, viene chiamata *nanori* che è una specie di introduzione al dramma, in cui il *waki* si presenta dicendo il suo nome, le sue intenzioni e spesso le circostanze che danno luogo all'azione.

Le parti in poesia hanno nomi diversi *shidai*, *issei*, *uta*, *kuse*, *kudoki*, *rongi*, ...ma si collegano tutte alla tradizione giapponese, cioè hanno versi di cinque e sette sillabe.

Il prof. Nogami Toyochiro, uno dei più importanti studiosi giapponesi del teatro *nō*, ha suddiviso in sei categorie i testi:

- 1) *Kami-no-nō* uno dei personaggi rappresenta un dio, che esalta le virtù e le dignità divine. Uno dei drammi più diffusi, se non il più importante della storia del *nō* è *Il pino di Takasago*. Dio appare come un vecchio anziano, che dirà solo alla fine la sua vera natura, con la danza del dio
- 2) *Shura-mono* sono drammi di battaglie, in cui vengono rappresentate le lotte epiche tra le famiglie Taira e Minamoto
- 3) *Kazura-mono* chiamati così dalla *kazura* che l'attore deve indossare per rappresentare parti femminili, che possono essere una giovane donna, una signora anziana oppure anche lo spirito di una pianta
- 4) *Kurui-mono*²⁰⁸ che rappresentano la pazzia, per esempio quella di una madre che impazzisce per la perdita di un figlio, oppure per aver perso il senno a causa dell'amore e *Onryo-mono*²⁰⁹ dove si presenta lo spirito di vendetta di una donna o di uno spirito, che non riesce a vivere tranquillamente nell'aldilà a causa del suo senso di rancore

²⁰⁷Vedi glossario.

²⁰⁸Vedi glossario.

²⁰⁹ Vedi glossario.

- 5) *Genzai-mono*²¹⁰ i protagonisti sono persone di questo mondo, esprimono drammi nei quali si esegue una danza guerriera detta *otoko-mai*²¹¹, oppure uno scontro tra guerrieri con le sciabole detto *kirigumi*, oppure drammi dove non vi sono né danze né scontri
- 6) *Kiri-no-mono*²¹² sono drammi che solitamente chiudono i programmi degli spettacoli e parlano di esseri soprannaturali, di demoni, volpi, leoni, di uno spirito di folletto che compare sul palco. Questi drammi vengono esaltato dall'arredamento scenico, dai costumi e dalle maschere che colpiscono lo spettatore.

Lo scrittore Kaion, per il teatro di marionette, prendeva molta ispirazione dai drammi storici del *nō*, infatti attuava molte rappresentazioni storiche, trattandole con uno stile e un sentimento tipico del Giappone feudale dell'epoca.

²¹⁰ Vedi glossario.

²¹¹ Danza guerriera effettuata da donne che si vestivano da uomini.

²¹² Vedi glossario.

EPOCHE STORICHE DEL GIAPPONE*

Periodo Asuka (Tardo VI secolo-710)

Periodo Nara (710-794)

Periodo Heian (794-1192)

Periodo Kamakura (1192-1333)

**Periodo Muromachi o Ashikaga (1333-1568) > Nanbokuchō (1336-1392)
Sengoku (1467-1568)**

Periodo Azuchi-Momoyama (1568-1600)

Periodo Tokugawa o Edo (1600-1867)

Periodo Meiji (1868-1912)

Periodo Taishō (1912-1926)

Periodo Shōwa (1926-1988)

Periodo Heisei (1989-2019)

Periodo Reiwa (2019-

*Dati storici tratti da:

GIOIA OTTAVIANI, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher, 1994

BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015

GLOSSARIO GIAPPONESE – ITALIANO*

A

Ashi-zukai secondo assistente burattinaio.

B

Baba testa per rappresentare i ruoli di donna anziana, nei drammi sociali un'anziana triste e realistica, nei drammi storici un'anziana graziosa e raffinata.

Bachi plettro.

Bakuya testa di una donna anziana con un'espressione terribile e spaventosa.

Biwa liuto a forma di pera formato da quattro corde, il cui manico rispetto allo *shamisen* è più corto

Bo-eri colletto esterno imbottito di cotone.

Boshi monaci.

Bugaku danze.

Bunhichi questa testa viene utilizzata solo per i ruoli maschili, ha sopracciglia folte e occhi che vanno ad esprimere una forte volontà. Questa testa viene usata per i ruoli di eroe tragico oppure per un cattivo che sta sopportando pazientemente qualcosa.

C

Comei testa molta raffinata e saggia, trasuda di una forte volontà. Viene usata per i personaggi tra i 40 e i 50 anni, come il capo detentore o il nobile di corte.

D

Daimyō erano dei potenti signori feudali e magnati, che fino al periodo Meiji detennero il potere di buona parte del Giappone grazie alla grandissima quantità di proprietà che possedevano.

Dan riprese.

Danhichi testa più piccola del *Odanhichi*, viene usata per i ruoli di mascalzone, ma alla fine dell'opera questo personaggio presenta sempre un cambio ruolo.

Darasuke, questa testa rappresenta i ruoli di samurai testardi, con i suoi occhi acuti e severi e le labbra grugnite

Dengaku danze agresti.

F

Fue flauto.

Fukeoyama testa per una donna sposata di mezza età, presenta una bocca con gli angoli rivolti verso il basso per rappresentare il suo triste destino.

Fushi canto melodico.

G

Genda questa testa è usata per rappresentare un giovane maggiorenne e presenta delle caratteristiche molto raffinate e intelligenti.

Genzai-mono drammi di cose terrene.

H

Hannya demonessa.

Hidara-zukai primo assistente.

I

Ichi-no-matsu primo pino.

Ito-zukai manovrare con i fili.

J

Jabi pelle di serpente.

Jiai rappresentazione della scena.

Jiutai-za veranda dove prende il posto il coro.

Joroku giovani.

K

Kamishimo abito formale.

Kataita tracolla.

Kazura parrucca.

Keisei testa usata per le cortigiane, presenta nei capelli una grandissima quantità di pettini e forcine ornamentali.

Kembishi questa testa, molto più piccola del *Bunhichi*, presenta di gentilezza, ha la bocca chiusa. Ha delle caratteristiche più intellettuali, ed è usata principalmente per ruoli dal signore feudale a un ruolo secondario, mai un cattivo.

Kengyo titolo onorario dato ai musicisti ciechi abili.

Kiichi testa usata per i ruoli anziani con un carattere feroce, ma allo stesso tempo calorosa, dal gusto raffinato, ha sopracciglia folte e occhi potenti

Kimono È l'abito tradizionale giapponese, usato sia da donne e uomini. È una veste a forma di T, che arriva alle caviglie, ha maniche lunghe e il colletto.

Kiri-no-mono drammi di chiusura.

Kokata bambini.

Komaku tenda.

Koshiwa un cerchio di bambù.

Koto una specie di cetra orientale a tredici corde.

Kotoba il parlato.

Kurui-mono drammi di follia.

M

Mawashi manovratore.

Matahei testa di ruolo di supporto comico

Menukiya fabbricante di *menuki*, specie di borchie cesellate o fuse; si applicavano ai due lati dell'impugnatura delle sciabole.

Monakumono ciechi.

Musume testa usate per le donne non sposate, non ci sono meccanismi, l'unica particolarità è che in bocca ha un ago dove può essere appeso un panno o una manica per dimostrare che sta stringendo i denti e sta piangendo.

N

Naka-eri colletto interno.

Nankin-ayatsuri Manovra all'uso di Nanchino (città della Cina Orientale), questo fa presupporre che i fantocci così azionati provengano dall'estero.

Nihon no Ningyogeki / Dentou to Gendai marionetta giapponese/tradizione e modernità.

Ningotsuku il burattinaio.

ni-no-matsu secondo pino.

Nō Vocabolo sino-giapponese (cioè con vocaboli di origine cinese), che significa “capacità, talento, arte”. Questo termine veniva usato per indicare cosa l’attore poteva e sapeva fare; col tempo questo termine divenne un’estensione per definire il genere letterario e l’interpretazione stessa degli attori.

Noronji Erano esorcisti che attraverso l’utilizzo di formule magiche, pratiche o riti speciali erano in grado di guarire, scacciare spiriti maligni; ma quando i templi iniziarono ad aprirsi agli spettacoli, i *noronji* divennero adatti per svolgere il ruolo di attori.

O

Odanhichi questa testa usata per rappresentare personaggi feroci all’interno di opere storiche, presenta una testa grande, con un mento sporgente.

Ofuku è la testa di una fanciulla divertente, con occhi sottili, naso piatto e guance imbronciate; nelle opere storiche è una cameriera, nelle opere sociali è una serva.

Okina il vecchio.

Okinamono vecchi.

Omo-zukai burattinaio principale e maestro.

Oniwaka testa usata per i ruoli di giovane energico nella sua adolescenza, con un viso rotondo, doppio mento, occhi grandi, fossette nelle guance e bocca rivolta verso il basso, ci fanno capire il carattere testardo del giovane.

Onnamono donne.

Onryo-mono drammi di spiriti vendicativi.

Oshuto testa usata per i ruoli di anziani, ha occhi mento e bocca sporgenti e viene usata all’interno delle opere storiche come il signore della guerra.

O-tobide una divinità potente.

Otoko uomini.

S

san-no-matsu terzo pino.

sanxian È un liuto cinese formato da un corpo coperto da una pelle di serpente, da un manico senza tastiera e tre corde senza traversina.

Sakaki albero sempreverde appartenente alla famiglia Pentaphylacaceae. Cresce spontaneo nelle regioni più calde del Giappone, della Corea e della Cina continentale.

Shamisen è uno strumento formato da un corpo (*do*) coperto da pelle attaccato alla quale si trova un manico (*sao*), tre corde attraversano il *do* e il *sao*. Per suonare lo *shamisen* si usa il *bachi* prodotto con le foglie di ginkgo.

Shimbutsu dei e saggi.

Shirasu-bashigo una scaletta.

Shiratayu usato per personaggi anziani con una bella personalità, questi infatti hanno delle caratteristiche morbide ed ingenuie

Shite protagonista.

Shōyu salsa ottenuta dalla fermentazione dei fagioli di soia e molto usata nella cucina giapponese.

T

Tayū declamatore.

tezuma-ningyō burattini automatici.

Tezumashi mago tradizionale giapponese.

Tsuzumi tamburi.

W

Wakaotoko questa testa rappresenta un giovane in piena adolescenza, con guance paffute e labbra carnose

Waki deuteragonista o secondo personaggio principale.

Y

Yashio testa di una donna cattiva anziana, presenta dei meccanismi per aprire la bocca e incrociare gli occhi.

Yokambe testa usata nelle opere storiche come un affascinante cattivo, ha un'espressione unica con la fronte ampia, grandi occhi rotondi e labbra sigillate.

Yokyoku aria cantata.

Yubi ningyo marionetta da dito.

Yuka piattaforma.

Yukahon libretto.

Yusen testa per ruoli comici ma presenta un lato triste e malinconico, muove le sopracciglia e la bocca

U

Uba la vecchia.

*le seguenti definizioni sono tratte da:

-UNO KOSHIRO, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, UNIMA JAPON, *Japon*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/fr/japon/>

-PIERO LORENZONI, *Storia del teatro giapponese*, Firenze, Sansoni, 1961

-MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro Giapponese, storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962

-GIOIA OTTAVIANI, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher, 1994

-BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015

-JEAN-JACQUES TSCHUDIN a cura di Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Arts), <https://wepa.unima.org/en/bunraku/>

-INVITATION TO BUNRAKU a cura di Japan Arts Council, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/history/index.html>

-INVITATION TO NOHGAKU a cura di Japan Arts Council, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/index.html>

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

CAPITOLO 1: IL TEATRO DI MARIONETTE GIAPPONESE: CENNI STORICI

- JINRIN KINMŌ-ZUI, *Avviamento illustrato alle relazioni umane*, VII voll. 1690, in MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962, tavola 24
- OKUMURA MASANOBU, *Sakata Kinpira Nyudo*, Giappone, inizio XVIII secolo, xilografia, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37260>
- YANO YACHŌ, *Burattinaio*, Giappone, 1823, Xilografia, inchiostro e colore su carta, <https://collections.artsmia.org/art/42483/puppeteer-yano-yacho>
- TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, Parigi, Le Figaro, 1909
- ETTORE LO GATTO, *Meyerhold, Vsevolod Emilevič*, (voce) in TRECCANI, *Enciclopedia Italiana*, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vsevolod-emilevic-meyerhold_\(Enciclopedia-Italiana\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/vsevolod-emilevic-meyerhold_(Enciclopedia-Italiana)/#)
- GIUSEPPE MORICHINI, voce in SILVIO D'AMICO, (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, V voll., 1958, 1954-1966
- MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro giapponese, storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962
- NICOLA SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma, Bari, Laterza, 1992
- JOHN PHILLIPS, *D'Arc's Marionettes*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/darcs-marionettes/>
- JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Tatsumatsu Hachirobei*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/tatsumatsu-hachirobei/>
- JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Toyotake Wakadayū*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/toyotake-wakadayu/>
- MASAO YOSHIKAWA, *PUK*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2010, <https://wepa.unima.org/fr/puk/>
- Topic (a cura di) *Ventana al títere japonés : Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12*, Tolosa, Kutxa, 2010
- *Shimazu*, (voce) in TRECCANI, *Enciclopedia Italiana*, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/shimazu_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/shimazu_(Dizionario-di-Storia)/)
- Cfr, MARGARETA SÖNRESON, *Michael Meschke, Display articles which Michael Meschke contributed*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2012, <https://wepa.unima.org/en/michael-meschke/>
- Cfr, EDITORIAL COMMITTEE, KATHY FOLEY, *Karakuri Ningyō*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/en/karakuri-ningyo/>

- EDITORIAL COMMITTEE e MICHAEL MESCHKE, *Manipolazione* (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/en/manipulation/>
- UNO KOSHIRO, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, UNIMA JAPON, *Japon*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/fr/japon/>
- BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015
- PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La über-marionette e le sue ombre, L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.
- CHIKAMASTU MONZAEMON, *Autoritratto*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu_Monzaemon#/media/File:Chikamatsu_Monzaemon.jpg
- *Chikuho Koji* dalla collezione del Waseda University The Tsubouchi Memorial Theatre Museum, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/history/history3.html>
- Cfr, *Brecht, Bertold* (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/bertolt-brecht/>
- Cfr, *Yeats, William Butler* (voce) in TRECCANI, Enciclopedia Italiana, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/william-butler-yeats/>

CAPITOLO 2: IL BUNRAKŪ

- Cfr, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Tatsumatsu Hachirobei*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2009, <https://wepa.unima.org/en/tatsumatsu-hachirobei/>
- JEAN-JACQUES TSCHUDIN a cura di *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art): Théâtre national de Bunraku*, 2010, <https://wepa.unima.org/fr/theatre-national-de-bunraku/>
- Topic (a cura di) *Ventana al títere japonés : Titirijai 2008, Festival internacional de marionetas - Nazioarteko Txotxongilo Jaialdia, Tolosa, 27.11-8.12*, Tolosa, Kutxa, 2010
- Cfr, JEAN-JACQUES TSCHUDIN, *Bunraku-za*, (voce) in *Wepa (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, 2013, <https://wepa.unima.org/fr/bunraku-za/>
- *Sugawara Denju Tenarai Kagami*, National Bunraku Theatre, Aprile 2014, foto, da <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/stage/stage1.html>
- NATIONAL THEATRE, *Bunraku 1st session (English version)*, 22 marzo 2024, Video Trailer YouTube https://youtu.be/mFOYOv8ouC4?si=JEU9dJeMXVQef_fn
- BUNRAKU 1st SESSION, Japan Arts Council, 23 Marzo 2024 (programma di sala)
- Bunraku 1st session, brochure a cura di Japan Art Council in occasione Bunraku 1st session
- *Invitation to Bunraku* a cura di Japan Arts Council,
<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/index.html>
- Ricostruzione del palco del Bunrakū,
<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/stage/index.html>

CAPITOLO 3: TEATRO NŌ E TEATRO DI MARIONETTE UNA PROPOSTA DI COMPARAZIONE

- TSUKIOKA KŌGY, *Illustrations of Noh Plays*, Giappone, libro illustrato, xilografie policrome, 1898-99, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57819>
- LEO MAGNINO, *Teatro Giapponese*, Milano, Edizioni Nuova Accademia, 1956
- GIUSEPPE MORICHINI, voce in SILVIO D'AMICO, (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, V voll., 1958, 1954-1966
- PIERO LORENZONI, *Storia del teatro giapponese*, Firenze, Sansoni, 1961
- MARCELLO MUCCIOLI, *Il teatro Giapponese, storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962
- ZEAMI MOTOKIYO, a cura di RENÉ SIEFFERT, *Il Segreto del Teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1982
- GIOIA OTTAVIANI, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher, 1994
- KANZE SCHOOL, *Toru (Lord Toru), Jusandan no Mai*, National Noh Theatre, 24 Ottobre 2013, foto, *Invitation To Bunraku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/performer1.html#a>
- BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016
- Immagine tratta da <https://www.theenvoy.eu/teatro-del-noh-negli-uffici-banca-general-fabio-massimo-fioravanti-viaggi-dellelefante-insieme-giappone/>
- *Invitation To Nohgaku* a cura di JAPAN ARTS COUNCIL, schermata video <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/performance2.html>
- Cfr, *History of Umewaka Family* in UMEWAKA NOH THEATRE, <https://umewaka.org/en/history>