



ARTICOLO

Cronache del mondo fluttuante. Il teatro *kabuki* nei racconti di Ihara Saikaku

di Carlo Titomanlio

Questo contributo non intende presentare un'analisi diacronica del teatro *kabuki*, in merito al quale si ha a disposizione una sufficiente bibliografia¹; si propone invece di portare all'attenzione alcuni aspetti sociali, culturali e antropologici che emergono dalla lettura di brani di Ihara Saikaku, uno dei massimi scrittori giapponesi del XVII secolo. In particolare, la raccolta di racconti *Nanshoku ōkagami*, tradotta in Italia con il titolo *Il grande specchio dell'omosessualità maschile*², può essere una fonte indiretta ma preziosa per comprendere le origini e i primi sviluppi del *kabuki*³.

Nato e morto a Ōsaka (1641-1693), Saikaku è considerato il primo scrittore giapponese di estrazione sociale popolare, non provenendo dalla classe dei samurai né da quella dei monaci. La sua è invece una famiglia di mercanti e nella mercuriale cultura cittadina si forma il suo peculiare e sapido realismo. Volendo fornire un quadro storico che faccia da contesto al mio contributo, si può dire che nei decenni centrali del XVII secolo le città del Giappone conobbero un periodo di consistenti trasformazioni socio-economiche, grazie alle quali una porzione crescente della popolazione fu dotata dei mezzi, anche intellettuali, per decidere del proprio *loisir*. Segnatamente, l'era Genroku⁴ (corrispondente agli anni tra il 1688 e il 1703, ma che solitamente si allarga a

¹ Ai conoscitori della lingua giapponese non saranno sconosciuti i lavori di Gunji Masakatsu, iniziatore a partire dagli anni Cinquanta di una proficua e duratura scuola di studi sul teatro *kabuki*; Adolphe Clarence Scott (1955), James Brandon (1997), Andrew Gerstle (1990) e Samuel Leiter (2002) sono tra i maggiori riferimenti in area anglosassone; tra gli studi italiani, il ponderoso volume di Giovanni Azzaroni (1988), per la sua ricchezza e complessità quasi enciclopedica, può essere considerato ancora oggi il miglior contributo italiano sul tema, cui si devono aggiungere gli studi di Gioia Ottaviani (1994), Nicola Savarese (1995), Benito Ortolani (1998), Bonaventura Ruperti (1990) e Matteo Casari (2008).

² La mia edizione di riferimento è quella edita da Frassinelli nel 1997, curata da Andrea Maurizi e corredata da una ricca e dettagliata postfazione.

³ Devo ringraziare sentitamente Aldo Porfirio per avermi fatto conoscere, anni fa, i testi di Ihara Saikaku, e per aver suscitato in me l'interesse per questo argomento con la sua tesi di laurea discussa presso l'Università di Pisa nell'a.a. 2009/2010 (sotto la direzione della prof. Maria Ines Aliverti).

⁴ È opinione storiografica diffusa e accettata che l'era Genroku abbia rappresentato il vertice più alto della parabola culturale nei secoli del regime Tokugawa (1603-1868). Si tratta di un periodo contraddistinto da una rigida suddivisione in compartimenti, in cui il consolidamento di una posizione sociale elevata non poteva prescindere dalla manifestazione di un gusto estetico adeguato: tale contesto fertilizzò la letteratura e le arti, basti pensare ai drammi di Chikamatsu Monzaemon, alla popolarità raggiunta dal genere poetico dell'*haiku* grazie ai testi di Matsuo Basho, ai raggiungimenti estetici delle scuole pittoriche Kanō e Tosa e alle arti decorative e applicate sviluppate dai pregiati lavori artigianali di Ogata Kōrin.



comprendere la stagione precedente e quella successiva) fu contraddistinta da una sorta di autarchia culturale del popolo nipponico, dall'ascesa di un nutrito gruppo borghese (si legga il termine nella sola accezione di entità sociale) e dal conseguente sviluppo di un sistema produttivo "di massa", che dell'emergente ceto medio era chiamato a soddisfare le richieste e gli interessi.

Le storie narrate nei libri di Saikaku – tra i quali vale la pena ricordare *Vita di un libertino* (*Kōshoku ichidai otoko*, 1682) e *Cinque donne amoroze* (*Kōshoku gonin onna*, 1686), entrambi precedenti la pubblicazione di *Nanshoku ōkagami*, che è del 1687 – si svolgono per la maggior parte nei quartieri di piacere: aree ufficialmente destinate ai soli cittadini comuni ma frequentate anche da esponenti della classe dei samurai. Le "città senza notte", denominate all'epoca *yūkaku*, fiorirono nei maggiori centri urbani, popolandosi di intrattenitori e tavernieri, artisti e commercianti, buffoni e prostitute: sono i continenti del cosiddetto *ukiyo*, cioè "mondo fluttuante", la cui esperienza fugace, con la sua elettrica euforia, riesce a concedere una tregua al pesante svolgersi dell'esistenza. Asai Ryōi (1612-1691), uno scrittore contemporaneo di Saikaku, ma appartenente alla classe dei monaci, ne fornisce una poetica enunciazione al principio del suo *Ukiyo monogatari* (*Racconto del mondo fluttuante*) del 1661:

"Vivere momento per momento, volgersi interamente alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri, cantare canzoni, bere sakè, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte, non farsi scoraggiare, essere come una zucca vuota che galleggia sulla corrente dell'acqua: questo io chiamo ukiyo" (Orsi 1988: 10).

Tale è il contesto che fa da sfondo alle pagine di Saikaku, che fu anche autore di raffinati *haikai* e che può dirsi un testimone attendibile dello spirito del tempo: il suo stile è il più delle volte neutro e uniforme, ornato di delicate similitudini e vivacizzato da ironiche e disincantate prescrizioni morali. Non a caso la metafora dello specchio, a cui Saikaku riconduce la raccolta, è da ascrivere a un genere della trattatistica in uso nella letteratura giapponese del periodo, concepita per rimandare al lettore un'immagine della sua epoca attraverso situazioni e modelli di comportamento esemplificativi⁵. Con ogni probabilità, l'inclinazione moraleggiante mostrata da Saikaku era anche

⁵ Per avere un parallelo con la letteratura europea dobbiamo tornare al genere medievale dello *speculum principis*, a sua volta legato a un'eredità più antica; sulla scorta del tradizionale pensiero aristotelico, gli "specchi dei principi"



un modo per aggirare la censura ed egli fu maestro di una particolare “arte del contrappunto, che è insieme tragico e umoristico” (Calza 1979: XXIII), tratto tipico della letteratura dell’era Genroku.

I quaranta racconti che compongono la raccolta sono ripartiti in otto libri: mentre i primi quattro narrano episodi della vita sentimentale dei samurai (gravitando intorno al tema fondamentale del conflitto tra passione e obblighi sociali, dissidio che si risolve in molti casi con la pratica dello *shinjū*, ovvero il doppio suicidio d’amore dei due amanti protagonisti), la seconda parte della raccolta “viene comunemente considerata come una ‘versione letteraria’ degli *hyōbanki*, gli innumerevoli fascicoli stampati all’epoca per esaltare le qualità artistiche dei beniamini del pubblico del teatro *kabuki*” (Maurizi 1997: 338). Proprio sui racconti inclusi tra il quinto e l’ottavo libro, assimilabili al fortunato genere degli *ukiyo zōshi* (“racconti del mondo fluttuante”), concentrerò la mia attenzione, limitandomi qui ad annotare, come ultimo dettaglio di carattere storico, che l’ascesa del teatro *kabuki* – come quella coeva del teatro di marionette⁶ – è strettamente legata alla notevole estensione del ceto cittadino e mercantile dei *chōnin*, i quali riconobbero nella forma del *kabuki* un loro esclusivo appannaggio in termini di gusto, a differenza del teatro *nō*, le cui rappresentazioni rimasero più familiari ai valori e alle tradizioni delle classi superiori.

I primi decenni del teatro *kabuki*

Come detto, *Nanshoku ōkagami* è pubblicato per la prima volta nel 1687, quasi cento anni dopo quelli che sono considerati i primordi del teatro *kabuki*, vale a dire gli spettacoli di Okuni, una danzatrice del tempio di Izumo. È questa, secondo la tradizione, l’origine del genere: intorno al 1600, nei pressi del fiume Kamo a Kyōto *hyōbanki* (tradizionale ritrovo dei mendicanti e luogo di rappresentazione di umili intrattenitori), la giovane improvvisò una serie di spettacoli che riunivano danze popolari, canti religiosi e intermezzi comici. I suoi numeri, con i quali intendeva finanziare la ristrutturazione del tempio, riscossero un enorme successo, al punto che, pur continuando a

possono essere considerati scritti di carattere didattico, destinati all’educazione morale e politica degli esponenti dell’aristocrazia, e improntati alla trasmissione dei valori religiosi necessari ad esaltare le capacità di proba reggitore della *civitas* terrena.

⁶ Mi riferisco allo *jōruri*, il cui nome ha origine da quello di una principessa cantata in una storia medievale giapponese (*Jōruri jūnidan zōshi, Il racconto di dodici episodi di Jōruri*). È più conosciuto tuttavia come *bunraku*, dal nome di un famoso burattinaio vissuto a Ōsaka nel XVIII secolo. Com’è noto, *jōruri*, *kyōgen*, *nō* e *kabuki* sono le quattro forme di teatro tradizionale giapponese.



inoltrare le donazioni, ella decise di non fare ritorno a Izumo, per dedicarsi invece a perfezionare il suo repertorio (avvalendosi, si narra, dei consigli di un ex samurai esperto di *nō*) e insegnare a una piccola compagnia di ragazze i segreti delle sue performance *en travesti*.

La moda dell'*onna kabuki*⁷ (cioè *kabuki* delle donne) fece breccia molto rapidamente, con il suo carico di spensieratezza, erotismo e ambiguità. Altrettanto rapida fu la riprovazione dell'autorità shogunale per il comportamento tenuto dalle seguaci di Okuni sul palcoscenico e fuori; facendo leva sull'accusa di immoralità, nel 1629 fu proibito alle donne questo tipo di messinscena. L'effetto immediato fu l'incentivazione del cosiddetto *wakashū kabuki*, ovvero il *kabuki* di ragazzi, fino a quel momento rimasto all'ombra di quello femminile. Gli spettacoli di questi avvenenti giovani ebbero da subito tratti più elaborati e rischiosi, includendo anche danze acrobatiche ed esibizioni con le spade. Il loro aspetto androgino e la loro virilità ancora acerba li rendeva del resto adatti a impersonare ruoli femminili, modellando così la figura dell'*onnagata*, come è chiamato ancora oggi l'attore che assuma sembianze e atteggiamenti muliebri. Tuttavia, ai fini del controllo sociale imposto dalle autorità, essi rappresentavano un problema di non minore entità rispetto all'*onna kabuki*, poiché accentuavano le tendenze omolesuali repute potenzialmente corruttrici dell'integrità sociale, specialmente tra i samurai e i monaci buddhisti⁸. "In seguito alle risse scoppiate un certo anno tra focosi samurai di basso rango in un teatro Naniwa, le autorità shogunali furono costrette a bandire il Kabuki di ragazzi" (Maurizi 1997: 180): così annota Saikaku nella prima parte del racconto *La tavoletta votiva con l'immagine di Kichiya a cavallo* (V: 5). Le cronache e i documenti dell'epoca riferiscono in effetti di frequenti dispute armate e gesti di insana passione, spesso con esiti ferali, provocati dalla fascinazione irresistibile esercitata dagli interpreti⁹; lo stesso Saikaku rammenta altri episodi posteriori: in *Il calice traboccante d'amore* (VI: 1) è menzionata ad esempio una violenta rissa avvenuta nel 1656, in seguito alla quale i teatri di Kyōto furono temporaneamente chiusi dalle autorità.

⁷ Sembra che il vocabolo *kabuki*, nato come sostantivazione del verbo *kabuku* (letteralmente "protendere" o "inclinare") abbia preso a indicare proprio all'inizio del XVII secolo una manifestazione deviata, fuori dalla norma, ovvero sia fuorviante dagli insegnamenti morali espressi dal Neo-confucianesimo.

⁸ Nondimeno, è indispensabile qui accennare alla lunga tradizione dell'amore intervirile e pederastico nella società guerriera giapponese, considerato con permissività e talora consigliato come esperienza necessaria per l'apprendistato dei samurai.

⁹ Così si può leggere in alcune testimonianze dell'epoca riportate in Watanabe - Iwata (1989).



Nella generalità dei casi, il provvedimento con il quale fu proibito il *wakashū kabuki* si tradusse in una serie di applicazioni meno drastiche. Come informa dettagliatamente Saikaku, esso mirò unicamente a indebolire l'avvenenza degli attori, concedendo la possibilità di esibirsi solo a uomini adulti o a ragazzi con i capelli rasati; nella società dell'epoca l'acconciatura era infatti una componente fondamentale del look, a maggior ragione per chi costruiva il proprio successo sulla presentazione di sé¹⁰. Come accade sovente, tuttavia, il vincolo generò benefici inaspettati in termini artistici:

“Quando venne ingiunto agli attori più giovani di tagliarsi i capelli, per la gente di allora fu come se boccioli di ciliegio si disperdessero al vento prima della fioritura. Il provvedimento causò un malcontento sia tra gli imprenditori sia tra gli agenti teatrali, ma col senno di poi non si può non riconoscere che queste leggi furono la loro più grande fortuna. Dopo il compimento del ventesimo anno d'età un attore, per quanto avvenente potesse essere, per continuare a lavorare fu costretto a tagliarsi i capelli. Nonostante ciò, se aveva un aspetto giovanile poteva benissimo continuare a infilarsi sotto le vesti degli uomini fino a trentaquattro, trentacinque anni. Le vie dell'amore non finiscono mai di stupire! Per evitare di rendere nota la loro età gli attori riducevano di proposito il numero di fagioli nei festeggiamenti dell'equinozio di primavera; solo le persone a loro più vicine conoscevano la verità. Gli spettatori più accorti si chiedevano perplessi il motivo per cui questi attori non più giovanissimi non rappresentassero sulla scena le parti dell'antagonista perfido o della vecchia megera, come invece facevano i colleghi con la loro stessa età. A condizione che sia un bravo attore, perché mai un settantenne non dovrebbe vestire i panni di un ragazzo? Fin quando ci saranno clienti desiderosi di passare la notte in sua compagnia, potrà accogliere il nuovo anno senza bisogno di passare al banco dei pegni per pagare i debiti!” (Maurizi 1997: 180).

Interventi restrittivi si susseguirono per buona parte del XVII secolo, unitamente alle ripetute accuse di corruzione morale dirette ad attori e impresari. Una definitiva abolizione non era pensabile, sia perché il *kabuki* era ritenuto una valvola di sfogo per le masse (maggiormente controllabili proprio in quanto “confinato” nei quartieri di piacere), sia perché esso era evidentemente apprezzato, e di

¹⁰ Cfr. Shively 1955: 332-334 e Pflugferder 1999: 112-119. Entrambi riportano, da fonti d'epoca, testimonianze di delusione e disincanto alla vista delle nuove acconciature imposte agli attori.



conseguenza favorito, anche da esponenti delle classi più elevate. Recise – è il caso di dirlo – le sue frange, la via intrapresa dal *kabuki* fu quella di una professionalizzazione del mestiere (*yarō kabuki* fu il nome attribuito alla nuova modalità, dove *yarō* sta per “uomo adulto”) e attraverso numerosi decreti fu raggiunta un’ortodossia per quel che riguardava la costruzione drammaturgica, i costumi, i trucchi scenici e la musica di accompagnamento. Ortodossia destinata, salvo inessenziali mutamenti, a durare nel tempo.

L’attore e la seduzione

Se è vero che i primi decenni del *kabuki* furono contrassegnati da frequenti mutamenti di segno e contraddizioni, oscillando tra regolamentazioni e trasgressioni alla norma, come dire tra repressione e tolleranza, è altrettanto vero che una caratteristica saliente e durevole del teatro *kabuki* è la preminenza delle qualità attoriali rispetto a ogni altro codice spettacolare. Si tratta di un primato mai messo in discussione¹¹ e alimentato da una rigorosa ereditarietà della professione. I testi drammatici del *kabuki* sono più che altro schemi situazionali lasciati alla discrezionalità dell’interprete, che ne dispone potendo contare sulla piena padronanza del vocabolario gestuale codificato e sulle proprie doti suasive: grazia del portamento, intonazione misurata, voce limpida e un’eccitazione ininterrotta dei muscoli, in particolare quelli facciali e degli arti superiori. “Mani e dita per un attore di *kabuki* hanno una importanza insospettata per noi. Essi sono in uno stato di continua tensione, e, coi loro movimenti e le posizioni che assumono, accompagnano l’evoluzione degli stati psicologici dell’attore” (Muccioli 1962: 256).

La straordinaria destrezza e la magniloquenza dei migliori attori emergono dalla descrizione di una performance tratteggiata da Saikaku all’inizio del racconto *Il rimpianto per non essersi esibito nella capitale* (VI: 5):

“La bellezza di questo ragazzo era tale che un suo solo sguardo faceva uscire di senno saggi e stolti, ricchi e poveri. [...] La perfezione con la quale portava in scena ogni ruolo lasciava tutti estasiati, anche se forse le parti in cui riusciva a dare il meglio di se stesso erano quelle da

¹¹ Neppure ai giorni d’oggi, come può confermare la lettura di un programma di sala, solitamente assai parco di informazioni relative agli autori dei drammi, di cui solitamente viene messo in scena un montaggio di episodi intervallati da lunghe pause (cfr. Wada 2012: 37).



guerriero, visto che era nato nella stessa famiglia dell'indimenticabile "eroe di Fujishiro". Per lui persero la testa tutti gli spettatori che assistettero alla sua incantevole esibizione nell'opera *Cronaca di una redenzione attraverso la benevola intercessione di Amida*¹². Molti cercarono di afferrare la corda che aveva in mano come se fosse stato veramente Amida sceso in terra per accogliere le loro anime" (Maurizi 1997: 209-210).

La peculiare centralità dell'attore consente di azzardare una consonanza tra gli scenari del *kabuki*, carichi di allegorie, episodi avventurosi e licenziosità, e i canovacci della Commedia dell'Arte, le cui potenzialità d'azione erano esaltate dal patrimonio tecnico e linguistico nonché dall'estro dei comici scritturati. La corrispondenza si rafforza qualora si insista su un altro aspetto fondamentale, vale a dire l'antinomia tra l'ufficialità della riprovazione e l'adorazione popolare, che fa tornare alla memoria analoghe situazioni nel teatro europeo, come appunto alcune fasi vissute dai Comici dell'Arte, oppure, tornando ancor più indietro nel tempo, dall'attore-intrattenitore nella Roma tardo-imperiale¹³. Malgrado fossero censurati o ghettizzati dalle autorità, gli attori del teatro *kabuki* erano dunque idolatrati da ogni classe sociale per la loro grazia e avvenenza:

"Dopo l'emanazione delle leggi che bandirono il Kabuki di ragazzi, Murayama Matabei organizzò degli spettacoli di mimi e farse radunando il maggior numero possibile di giovani attori. In quei giorni persino nella capitale non era ancora comune comprare la compagnia degli attori che, dietro un compenso fisso di un bu d'oro, intrattenevano i clienti alla stessa maniera di un prostituto di oggi. [...] Non era affatto difficile allora trovare il modo di divertirsi. Per stare con un giovane attore dal momento della chiusura dei teatri fino all'alba della mattina seguente era sufficiente dare solo due monme al portasandali o pagare due ryo d'argento alla proprietaria di una casa da tè. Gli attori di una volta erano dei fanciulli per nulla avidi. Anche dopo più notti passate insieme, per renderli felici bastava dare loro un pensierino da quattro o cinque fun

¹² Si tratta dell'adattamento di un testo del maestro di messinscena Uji Kaganojō, *Tariki Honganki*, composto in origine per una compagnia di teatro *jōruri*, a dimostrazione della permeabilità dei generi rispetto alle tracce drammaturgiche. Significativamente, Saikaku è sempre assai preciso nel riferirsi ad attori, compagnie e titoli, pur senza una esplicita collocazione temporale.

¹³ Contraddizione che dal mondo romano si trasmette poi alle epoche successive: "Deriva dunque dall'eredità romana la condanna morale e sociale dell'attore, pur accompagnata da forme di successo artistico e mondano. Da un lato si realizza un'opera di seduzione del pubblico e perciò sorge il divismo, dall'altro si ha il contemporaneo abbassamento della soglia di ingresso al palcoscenico, per cui divengono attori soggetti socialmente degradati che non sono più protetti dalla comunità" (Marinai 2010: 91).



d'argento, come una bambola di cartapesta, una salvietta dipinta o della polvere dentifricia. Non chiedevano mai soldi" (Maurizi 1997: 153-154).

Il racconto *Le lacrime in un negozio di carta* (V: 1), da cui è tratto questo brano, sintetizza quanto accaduto negli anni che seguirono la proibizione del *wakashū kabuki*, quando cioè le performance degli attori più giovani furono limitate o convertite ad altri generi. L'"avidità" dei giovani divi fu alimentata, stando a quanto riferisce Saikaku, dalle richieste di una nuova ricca clientela, disposta a pagare cifre sempre più elevate per godere della loro compagnia, in un circolo vizioso che congiungeva notorietà e cupidigia:

"L'anno della ricorrenza del trecento cinquantesimo anniversario della morte del reverendo Kaisan, il fondatore del tempio di Myōshinji, dei monaci facoltosi provenienti da varie province si riunirono a Kyoto. Al termine dei servizi commemorativi andarono tutti insieme a Shijō per fare un giro sul greto del fiume. Il fascino di tutti quei bei giovani che non erano abituati a vedere nelle loro province d'origine fece perdere loro la testa, e trascurando ogni loro dovere impegnarono dalla mattina alla sera ogni ragazzo che avesse capelli, occhi e naso. Gli attori cominciarono a prostituirsi sia di giorno sia di notte, e di conseguenza il loro compenso salì a una lastra d'argento. In considerazione dei pochi giorni che avevano per godere dei divertimenti della capitale, i monaci pagarono senza battere ciglio ogni somma loro richiesta, la qual cosa tuttora pesa sulle spalle dei gaudenti dei nostri giorni" (Maurizi 1997: 154).

Sul mutato atteggiamento degli attori e degli impresari nel corso del XVII secolo Saikaku indugia in più di un'occasione. In *La supplica rivolta a Hachimen del tempio di Mitsu* (V: 2), uno dei racconti più godibili dell'intera raccolta, che fornisce anche informazioni sull'abbigliamento consueto per le esibizioni del *kabuki*¹⁴, Saikaku stigmatizza la fatuità dilagante tra i giovani divi, causa di sperperi e debilità morale:

¹⁴ Relativamente ai costumi indossati dagli attori, aggiungo qui un passaggio da *Il «Diario di Tosa» di un onnagata* (VII: 2): "Sebbene per legge fosse stabilito che il colore dei copricapo degli attori dovesse essere viola tenue, Han'ya infranse questa regola facendosi confezionare con del crespo in seta celeste che lo rendeva molto più attraente. Per le vesti di tutti i giorni preferiva invece tinte sobrie e, cosa che nessun altro attore avrebbe potuto fare, indossava una sopravveste bianca, un kimono imbottito di seta nera" (Maurizi 1997: 225).



“Sia come sia, al giorno d’oggi ci sono un gran numero di cani randagi pieni zeppi di soldi che sperperano i loro averi concedendosi ogni tipo di lusso. Fino ad allora i costumi di scena degli attori erano di cotone cinese con applicazioni stampate, mentre per tutti i giorni indossavano kimono di seta di Kaga con la fodera rossa, la tintura più economica. La gente avrebbe gridato allo scandalo se solo avessero osato mettere vesti confezionate con la seta di Asakusa e con la fodera viola! Ma di recente, evidentemente accecati dalla vanità e incuranti della loro posizione sociale, hanno iniziato a far uso di stoffe cinesi, di broccati dorati e di filati d’importazione. Non ci si deve meravigliare quindi se oggi gli attori, nonostante i loro alti introiti, sono sommersi fino al collo dai debiti. Anche se guadagnava meno, in passato nessun artista aveva difficoltà a sbarcare il lunario. È pur vero che allora non ci si divertiva come oggi, ma i ragazzi dei nostri giorni farebbero meglio a dimenticare la generosità e la sincerità di sentimenti di Hirai Shizuma e degli attori di una volta” (Maurizi 1997: 159-161).

Il ruolo dell’agente teatrale è tratteggiato con ironica indulgenza anche nell’ultimo racconto incluso nella raccolta, *A chi apparterrà lo stemma impresso nel suo cuore?* (VIII: 5):

“Se per qualcuno al giorno d’oggi nessun ragazzo è malfatto, per altri ancora gli attori veramente belli sono delle mosche bianche. Di tutti quelli che sono presi a ben volere dagli impresari o dai colleghi più anziani ce ne sarà forse uno su mille che diventerà un bravo attore; gli altri o sono belli ma ottusi, oppure intelligenti ma incapaci di recitare. Chissà quanti impresari saranno falliti a causa di questi completi incapaci che, invece di diventare delle star, si sono ammalati. Se c’è un mestiere rischioso questo è proprio quello dell’agente teatrale!” (Maurizi 1997: 280).

Già circoscritta e inibita dai ripetuti divieti e dalle restrizioni governative, l’attività degli impresari legava la sua sorte ai vizi e al temperamento degli artisti rappresentati; essi peraltro esercitavano ciò che oggi finirebbe rubricato sotto la voce induzione e favoreggiamento della prostituzione, contando cioè sull’avvenenza dei propri attori per guadagnarsi protezione e favori economici dai ricchi mecenati¹⁵. Cito da *Il sorvegliante della barriera di Koyama*: “Non tutti gli attori hanno lo

¹⁵ Considerazioni simili si leggono anche in *La supplica rivolta a Hachimen del tempio di Mitsu* (V: 2): “A quel tempo gli attori non si prostituivano solo la sera né recitavano solo di giorno. Se necessario potevano trascorrere l’intera giornata in compagnia dei clienti, e se qualcuno se ne innamorava gli concedevano il loro amore come qualunque



stesso carattere. Se qualcuno non è affatto contento di intrattenere i clienti e lo fa solo per non dispiacere il proprio impresario, qualcun altro invece li ricopre di ogni attenzione”. E poco più avanti: “In passato gli attori erano molto generosi, ma da qualche tempo sono diventati come le cortigiane dei quartieri di piacere. [...] Non mi stupirei se fra poco istituissero anche dei giorni di festa” (Maurizi 1997: 277). Il riferimento è alle occasioni festive in cui gli esercizi commerciali nei quartieri di piacere raddoppiavano o triplicavano le tariffe, un’usanza che in seguito riguarderà anche gli attori interessati a concedersi ai loro ammiratori, confermando in un certo senso la predizione di Saikaku.

La smodata passione per gli attori del *kabuki*, e in particolare per gli *onnagata* (almeno in questa prima fase, fino alla fine del XVII secolo¹⁶), non può essere spiegata senza comprendere l’universo complesso della sessualità giapponese dell’epoca. Il teatro *kabuki* rifletteva probabilmente una concezione egemonica della mascolinità, talora alimentata dall’imitazione di stereotipi femminili in chiave derisoria (a differenza del teatro *nō*, in cui la rappresentazione della donna è assai più generica e astratta). Secondo le regole del trucco previsto per gli *onnagata*, il volto doveva essere interamente tinto di bianco, per azzerare i tratti espressivi depositati nei lineamenti e nelle pieghe facciali e rappresentare una bellezza neutra, una pagina riverginata sulla quale incidere nuovi segni¹⁷. Come ha intuito Roland Barthes nelle sue pagine memorabili dedicate alla cultura giapponese, “le travesti oriental ne copie pas la femme, il la signifie [...] la Féminité est donnée à lire, non à voir”; o ancora: “signifiée, mais non représentée, la Femme est une idée, non une nature; comme telle, elle est ramenée dans le jeu classificateur et dans la vérité de sa pure différence” (Barthes 1970: 73). Soltanto con la riduzione del volto a pagina bianca, non manomessa, l’attore può “riscoprire” i caratteri peculiari della femminilità, senza produrre una stilizzazione caricaturale. Dal punto di vista estetico, alla femminilità “naturale” di un’attrice era preferita la femminilità

altro ragazzo, senza che nessuno avesse niente da ridire. Anche i proprietari dei teatri non erano affatto avidi. Permettevano loro di intrattenersi anche con i clienti che non erano in grado di pagare, e se per fine anno o per l’obon ricevevano da questi in regalo una seriola sotto sale della provincia di Tango, un barilotto laccato di sakè da tre shō o dieci confezioni di cappellini di grano saraceno di Miwa, spedivano loro persino delle lettere di ringraziamento” (Maurizi 1997: 159).

¹⁶ Prima cioè che si affermasse il cosiddetto stile *aragoto*, rude ed eroico, che ha il suo precursore e la sua epitome nel celeberrimo Ichikawa Danjūrō I (1660–1704).

¹⁷ *Keshō* è il vocabolo giapponese che indica lo speciale *makeup* adoperato dall’interprete. Sull’argomento si può leggere Atsumi Seitaro (1941).



“quintessenziale” di un *onnagata*, ridotta o ricreata nella purezza dei suoi gesti e abitudini fisiche, rappresentazione passata attraverso il filtro dalla visione maschile e non disgiunta da una componente omoerotica. Peraltro, come sembra suggerire lo stesso Saikaku, era la precisa delimitazione dei generi e delle identità sessuali ad essere messa in discussione attraverso l’aspetto e le abitudini degli *onnagata*.

Il pubblico del *kabuki* all’epoca di Saikaku

L’enorme popolarità del *kabuki* e dei suoi interpreti sarebbe forse stata meno estesa e dirompente senza la parallela diffusione degli *ukiyo-e* (letteralmente: immagini del mondo fluttuante), una particolare forma di incisione su legno che seguì da vicino l’estetica teatrale giapponese e che fu inaugurata dalle stampe di Hishikawa Moronobu (1618-1694)¹⁸. È corretto dire che la realizzazione di scene di genere, vale a dire rappresentazioni seriali di soggetti simili, di cui l’*ukiyo-e* costituisce una significativa espressione, affonda le sue radici nei secoli precedenti, in concomitanza con lo sviluppo di una nuova classe sociale¹⁹. Perlopiù temi naturali (paesaggi boschivi o fluviali, fenomeni atmosferici) furono al centro delle prime illustrazioni; ma in breve l’immaginario degli *ukiyo-e* si accostò fatalmente al mondo del teatro, il fenomeno che caratterizza maggiormente la civiltà urbana giapponese nel XVII secolo²⁰. Non solo urbana, in effetti, se è vero che la diffusione di stampe a basso costo che ritraevano attori in posa è tale da raggiungere anche le zone periferiche e rurali, passando cioè dalle case della *upper class* – a Edo (il nome di Tōkyō prima che diventasse capitale del Giappone nel 1868) così come a Kyōto e Ōsaka – ai poderi dei contadini nelle campagne circostanti.

Il *kabuki* divenne dunque il soggetto di gran lunga dominante tra quelli illustrati dalle stampe; si trattava il più delle volte di opere non firmate, poiché gli artisti che vi si applicarono preferirono inizialmente non essere associati a un ambiente sul quale pesava un gravoso pregiudizio morale.

¹⁸ Tra le fonti bibliografiche migliori per un primo approccio all’evoluzione dell’*ukiyo-e* cito Calza G. C. (2004) e Moreno F. (2007)

¹⁹ Il processo è pressoché analogo a quanto accaduto in Europa nel XVII secolo, con l’affermarsi di una borghesia mercantile desiderosa di accreditarsi tra i mecenati e gli intenditori d’arte.

²⁰ Fenomeno di massa, che Andrew Gerstle definisce, non sorprendentemente, “uno dei pilastri sociali della vita sociale e culturale, un avvenimento festivo” (Gerstle 1990: 130), associando la ritualità dell’evento teatrale in sé alla scansione dei cerimoniali festivi, cadenzata proprio dai “festival” di teatro *kabuki*.



Tuttavia, il successo degli *yakushae* (le stampe che ritraevano gli attori, anche in momenti di vita quotidiana, distinte dagli *shibaie*, genericamente riferite alle *pièces*) fu dilagante, come è implicitamente riportato da Saikaku. Un passaggio fugace quanto significativo si ha in *L'ira causata da un rimprovero* (VI: 3): “grazie a un volume di stampe riproducenti giovani attori nel fiore della giovinezza, un uomo passava comodamente tutta la giornata ad ammirare la bellezza di questi ragazzi senza mai uscire di casa” (Maurizi 1997: 201). Come fotogrammi prelevati dall'azione scenica, le stampe potevano dunque rievocare il testo spettacolare, ovvero riprodurre sulla carta la visione diretta, replicandone lo svolgimento attraverso una serie di istantanee: alle pose statiche assunte dall'attore per isolare un momento culminante, ovvero un picco emozionale (e a loro volta caratterizzate da una forte ascendenza figurativa e pittorica), corrispondevano cioè i ritratti fissati dall'artista.

La popolarità di queste icone mondane – propagata attraverso stampe, manifesti, libri e altre pubblicazioni che hanno ai nostri occhi indubbio valore documentale – non poteva rimanere al riparo da una forma ulteriore di sfruttamento commerciale: fin dal XVII secolo l'immagine degli attori fu utilizzata come veicolo promozionale per prodotti e merci di vario tipo. Paragonabili ai *testimonial* pubblicitari dei nostri giorni, essi associavano la propria persuasiva sensualità a cosmetici o generi alimentari e non era infrequente che i messaggi promozionali avessero uno spazio anche all'interno delle rappresentazioni. Avvezzi come siamo alle recenti forme di comunicazione reclamistica, che traggono vantaggio da evocazioni voluttuose e iperboli estetiche, non facciamo fatica a individuare il nesso tra bellezza (e stimolazione sessuale) e pubblicità sfruttato dai più ammirati interpreti del *kabuki*. Un esempio di questo legame ci viene da uno scambio di battute tratto da *Un incontro d'amore con la persona sbagliata* (VI: 4): “ ‘Per quale motivo venite qui se il proprietario non fa nulla per reclamizzare i suoi prodotti?’ domandò un uomo a una delle donne in fila davanti al negozio. ‘Perché è la bottega del grande Kichiya, il progenitore degli onnagata. Chi meglio di lui potrebbe occuparsi di cosmetici?’ fu la risposta.” (Maurizi 1997: 205). Il personaggio qui citato è Uemura Kichiya, attivo a Kyōto tra il 1660 e il 1680 e noto, oltre che per l'abilità nella danza, per l'influenza notevole che ebbe sulla moda femminile: il suo nome si legò a una foggia di cappello e a un particolare modo di annodare l'*obi*, cioè la cintura del kimono, e la sua eccezionale popolarità proseguì anche dopo il ritiro dalle scene, quando decise di aprire l'attività



commerciale cui fa riferimento Saikaku. Il racconto sembra così suggerire l'ipotesi di una mercificazione della carriera teatrale, ma segnala anche una variazione delle aspettative del pubblico, più esteso, più esigente e più attento alla cura dei dettagli:

Al tempo di Ukon e Sakon²¹ per gli attori specializzati nei ruoli femminili non era importante apparire come delle vere donne; il pubblico era soddisfatto anche se si mettevano in testa solo un fazzoletto o se stendevano un leggero strato di trucco. Anche le trame delle commedie erano di una semplicità estrema rispetto a quelle di oggi" (Maurizi 1997: 206).

Leggendo il racconto intitolato *Le fiamme della passione riaccese da un venditore di pietre focaie* (V: 3), nel quale è introdotta la figura del rinomato pittore Hanada Takumi, abbiamo invece un'idea di quanto fosse importante per gli attori consegnare alla riproduzione cartacea un'immagine di sé quanto più perfetta possibile:

"Non che fosse importante, ma per ingraziarsi Takumi gli attori gareggiavano tra loro nel donargli incenso di aloe, stilette usate o sopravvesti smesse. Di conseguenza, poiché in questo mondo la cupidigia annulla persino ostacoli evidenti come la luna velata da nuvole o i fiori spazzati via dal vento, lui accontentava tutti, correggendo non solo i nasi adunchi dei ragazzi più carini, ma camuffando anche le fronti sporgenti di quelli meno attraenti" (Maurizi 1997: 167).

Sono numerose, e vivissime, le pagine in cui Saikaku si sofferma sul pubblico che assisteva alle rappresentazioni. Dal racconto *La veste scucita in suo ricordo* (VII: 3) ricaviamo la notizia di un platea vasta quanto differenziata, comprendente anche individui provenienti da località remote, e per questo particolarmente interessati a procurarsi una stampa per conservare il ricordo dell'occasionale soggiorno in città:

"Chi ha avuto la fortuna di nascere a Edo, Kyoto o Osaka può contemplare questi bei ragazzi ogni giorno senza mai stancarsi, ma chi non ci è abituato difficilmente torna vivo nella sua lontana provincia d'origine. Quasi tutte le persone che arrivano alla capitale sono più che

²¹Saikaku menziona qui Murayama Sakon e Ukon Genzaemon, che furono tra i primi e più celebri *onnagata*; al secondo, in particolare, è attribuita l'idea di indossare un fazzoletto colorato sulla testa per coprire le parti rasate.



soddisfatte se riescono anche solo a procurarsi la locandina dello spettacolo e la lista degli attori, che ritualizzeranno poi quando saranno a casa per improvvisare delle storie da raccontare la notte” (Maurizi 1997: 232-233).

Il racconto *Il rimpianto per non essersi esibito nella capitale* (VI: 5), già citato a proposito delle capacità interpretative attribuite al protagonista Suzuki Heihachi, lascia cogliere altri dettagli interessanti riguardo alla folla turbolenta ed eterogenea che riempiva le sale²², offrendo una visione abbastanza credibile della massa di contadini e individui di basso rango per i quali la partecipazione all’evento teatrale era tanto straordinaria da giustificare una preparazione lunga ed elaborata:

“Tra queste persone c’erano anche certe mogli di contadini che, sfoggiando con orgoglio i loro kimono a maniche corte tessuti con fibre di grano e paglia e legati con cinture impreziosite da sfavillanti applicazioni in oro, entusiaste dello spettacolo appena visto se ne tornavano a casa spettegolando tra di loro, sculettando con fare civettuolo senza pensare minimamente al lavoro nei campi” (Maurizi 1997: 210).

Ma scopriamo anche, in controluce, l’attitudine canzonatoria di Saikaku, uomo di città che si permette di descrivere con tono vagamente sprezzante la promiscuità del pubblico, forse intuendo appena il considerevole cambiamento sociale verificatosi in quegli anni; cambiamento a cui contribuì senz’altro anche il *kabuki*, facendo della donna non solo un oggetto del desiderio maschile ma un soggetto a cui è data la possibilità di desiderare, cioè di far parte della nuova comunità edonistica.

²² Molte stampe sono anche un documento iconografico prezioso per conoscere la conformazione delle sale dove si svolgevano gli spettacoli. A cominciare dal primo teatro edificato a Edo nel 1624, gli spazi destinati al *kabuki* subirono notevoli adeguamenti nel corso dei decenni, parallelamente all’evoluzione scenotecnica e alle esigenze imposte dall’azione. Si sa che prima del 1677 i teatri erano sprovvisti di una copertura, mentre alla fine del Settecento risale l’introduzione di un palcoscenico girevole (*mawari butai*) grazie al quale fu possibile rappresentare i frequenti cambi di scena con grande rapidità. Alcuni elementi rimasero invece invariati, come le balconate, dalle quali si poteva assistere godendo di una visuale migliore e di maggior privacy, e la passerella (denominata *hanamichi*, cioè “strada, via dei fiori”, una soluzione scenica mutuata dal teatro *nō*) che correva lateralmente al palcoscenico principale (*honbutai*), ed era usata per le entrate e le uscite degli attori che lasciavano cadere in deliquio gli spettatori in platea (*doma*).



Bibliografia

AKIMOTO, SHUNKICHI

1962 *Kabuki audiences. Past and present*, in «Japan Quarterly», 3.

ATSUMI, SEITARO

1941 *Kabuki Art of Make-up*, in «Contemporary Japan», 10 (trad. it. *L'arte del trucco nel kabuki*, in *Le realtà del mito*, a cura di Giovanni Azzaroni, Bologna, CLUEB, 2003).

AZZARONI, GIOVANNI

1988 *Dentro il mondo del kabuki*, CLUEB, Bologna.

BARTHES, ROLAND

1970 *L'empire des signes*, Seuil, Paris.

BRANDON, JAMES

1977 *Studies in Kabuki: its Acting, Music and Historical Context*, University of Hawaii Press, Honolulu.

CALZA, GIAN CARLO

1979 *Ihara Saikaku, Cinque donne amorose*, a cura di Gian Carlo Calza, trad. it. di Lydia Origlia, Adelphi, Milano.

2004 *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), a cura di Gian Carlo Calza, Electa, Milano.

CASARI, MATTEO

2008 *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna.

CLAUDEL, PAUL

2001 *Il teatro giapponese*, trad. it. di Marco Consolini, in «Culture teatrali», 4 (Figure e percorsi del teatro francese del Novecento).

HIBBETT, HOWARD

1959 *The floating world in Japanese fiction*, Oxford University Press, London.

JACKSON JR., EARL

1989 *Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Saikaku and Mishima*, in «Theatre Journal», vol. 41, 4.

GERSTLE, ANDREW

1990 *"Fiori di Edo". Il Kabuki del XVIII secolo e il suo pubblico*, trad. it. di Franco Ruffini, in «Teatro e Storia», V, 1.



LEITER, SAMUEL

2002 *A Kabuki Reader. History and Performance*, M. E. Sharpe, New York.

MAURIZI ANDREA

1997 Ihara Saikaku, *Il grande specchio dell'omosessualità maschile*, trad. it. e cura di Andrea Maurizi, Frassinelli, Milano.

MORENA, FRANCESCO

2007 *Ukiyo-e*, Giunti, Firenze.

MUCCIOLI, MARCELLO

1962 *Il teatro giapponese*, Feltrinelli, Milano.

ORSI, MARIA TERESA

1988 Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, trad. it. e cura di Maria Teresa Orsi, Marsilio, Venezia.

ORTOLANI, BENITO

1998 *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.

OTTAVIANI, GIOIA

1994 *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, La Casa Usher, Firenze.

PFLUGFERDER, GREGORY M.

2007 *Cartographies of desire. Male-male Sexuality in Japanese Discours 1600-1950*, University of California Press, Berkeley.

PORFIRIO, ALDO

2009 *Il mondo del Kabuki alla fine del Seicento attraverso due opere di Saikaku*, tesi di laurea triennale, Università di Pisa, inedita.

RUPERTI, BONAVENTURA

1990 *Fascino e perdizione nell'arte dell'attore: il kabuki*, in «Sipario», Speciale Giappone VII, 497-498.

SAVARESE, NICOLA

1995 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari.

SCHALOW PAUL GORDON

1990 Ihara Saikaku, *The Great Mirror of Male Love*, trad. ingl. e cura di Paul Gordon Schalow, Stanford University Press, Stanford.



SCOTT, ADOLPHE CLARENCE

1955 *The kabuki theatre of Japan*, Allen & Unwin, London.

SHIVELY, DONALD H.

1955 *Bakufu versus Kabuki*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 18, 3-4.

WADA, MAO

2012 *Kabuki e dintorni: istruzioni per l'uso*, in «Hystrio», XXVII, 1 .

WATANABE, T. - IWATA, J.

1989 *The Love of the Samurai. A Thousand Years of Japanese Homosexuality*, trad. ingl. di D. R. Roberts, Gay Men's Press, London.

Abstract – IT

Nelle pagine di Ihara Saikaku, tra i massimi scrittori giapponesi del periodo Edo (XVII secolo), è possibile ricavare informazioni preziose sui primi decenni del teatro *kabuki*, una delle forme tradizionali di teatro giapponese. In particolare i suoi interpreti, talora censurati dalle autorità ma idolatrati da ogni classe sociale per le loro straordinarie doti tecniche e la loro avvenenza, sono i protagonisti di buona parte dei racconti inclusi nella silloge dal titolo *Nanshoku ōkagamu (Il grande specchio dell'omosessualità maschile)*, pubblicata per la prima volta nel 1687.

Abstract – EN

In the pages of Ihara Saikaku, one of the greatest Japanese writers of the Edo period (seventeenth century), it is possible to obtain valuable information about the early decades of *Kabuki* theatre, a form of traditional Japanese theatre. Its male actors, sometimes censored by the authorities but idolized by every social class for their outstanding technical skills and their graceful beauty, are the main characters of most of the stories included in the anthology entitled *Nanshoku ōkagamu (The great mirror of male homosexuality)*, first published in 1687.

CARLO TITOMANLIO

Laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Pisa ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in Storia del Teatro presso lo stesso ateneo. Insieme ad Anna Barsotti ha curato il volume *Teatro e media* (Pisa, Felici, 2012). Per ETS Edizioni ha pubblicato nel 2013 *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*. Il panorama teatrale italiano di inizio Novecento è tra i suoi principali ambiti di ricerca, con particolare riferimento ai rapporti tra drammaturgia e scenografia. Collabora in qualità di critico teatrale con il portale Sipario.it.

CARLO TITOMANLIO

Graduated in History of Art at the University of Pisa, he obtained his PhD in 2011 in History of Theatre at the same University. He edited, with Anna Barsotti, the book *Teatro e Media* (Felici, 2012) and published *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (ETS Edizioni, 2013). His researches concern the Italian Theater of the early twentieth century, in particular on the relationship between dramaturgy and scenography. He collaborates as drama critic with Sipario.it.