



ARTICOLO

Il progetto Italo Kyogen e il processo di definizione della sua lingua scenica come mezzo per un'esperienza immersiva nel teatro comico tradizionale giapponese

di Luca Moretti

Il *kyōgen*, forma di teatro comico tradizionale giapponese, nasce insieme al teatro drammatico tradizionale giapponese, il *nō*, intorno al XV secolo dopo un lungo processo di adattamento di antiche danze, canti e scene popolari. In questo articolo fornirò una breve introduzione storico estetica al *kyōgen*, con particolare attenzione alla formazione della sua lingua scenica e delle sue strutture, che rappresentano gli aspetti maggiormente funzionali agli obiettivi di questo saggio, rinviando eventuali approfondimenti alle letture suggerite in bibliografia.

Di semplice struttura narrativa, il classico spettacolo *kyōgen* ha la forma di una breve farsa interpretata da due o tre attori che inscenano comuni situazioni umane usando il linguaggio popolare e avendo come tema ricorrente l'uomo comune e le sue relazioni; l'uomo della strada nelle situazioni di tutti i giorni che agisce scevro da doveri e costrizioni sociali, nel modo in cui ognuno di noi vorrebbe comportarsi.

I personaggi del *kyōgen* si muovono in un contesto storico inquadrabile nel periodo Muromachi (1333 – 1573 circa), ma il loro spirito è universale, atemporale, non legato a luoghi specifici, e quindi in grado di trasmettere emozioni e sensazioni condivisibili dallo spettatore di qualunque epoca e qualsivoglia luogo, senza distinzioni di sorta. In ciò risiede forse la forza del *kyōgen*, il motivo per cui l'anima di questo teatro è rimasta pura e intatta e rimarrà tale per lungo tempo a venire.

Il *kyōgen* è da sempre legato a doppio filo al teatro drammatico *nō*, ne condivide il palcoscenico e tutt'ora non è raro assistere in Giappone a un programma *nōgaku*¹, dove si alternano drammi *nō* e farse *kyōgen*². Di conseguenza entrambe le forme condividono la stessa ambientazione ma la utilizzano in maniera speculare. Utilizzando le parole di Ōkura Toraaki, il primo teorico del *kyōgen*: "Il *nō* trasforma l'irreale in reale, il *kyōgen* il reale in irreale" (Ueda 1991: 103³); ciò a significare che,

¹ Termine che indica l'insieme di *nō* e *kyōgen*.

² In origine il programma *nōgaku* prevedeva l'alternanza di cinque drammi e quattro farse, tuttavia, forse a causa dell'eccessiva durata, attualmente si predilige la formula composta da due drammi e una farsa.

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



mentre la parte drammatica del *nōgaku* usa incidentalmente l'ambientazione medievale giapponese, l'epoca Muromachi, per narrare epoche mitiche e anteriori alla sua contemporaneità e di conseguenza portare il mondo dei sogni nella sfera del tangibile, il teatro comico ritrae un mondo vividamente reale e assolutamente umano, fatto di servi scaltri e padroni ottusi, nella dimensione "irreale" della rappresentazione teatrale comica e stilizzata, in un luogo lontano dalla vita quotidiana, sul palcoscenico. L'umanità che fuoriesce dai personaggi che popolano la farsa giapponese, nonostante siano degli stereotipi all'interno di un ambiente da favola, porta con se una tale forza popolare e grottesca che riesce a creare un *qui e ora* universale e atemporale capace di parlare all'uomo di ogni tempo e di ogni luogo.

Inoltre, mentre il *nō* fonda la sua teatralità su un sostrato di canti e danze con specifici richiami poetici antichi, quasi per innalzare lo spirito del pubblico, il *kyōgen* riporta l'attenzione alla dimensione materiale, quotidiana, riuscendo ad addentrarsi nell'animo umano, a scavare nella grottesca natura dei suoi personaggi, in balia dei loro vizi e dei loro difetti, quasi per mettere a nudo le intime pulsioni del pubblico. Nonostante il legame profondo tra queste due arti performative, di segno opposto ma complementari, dal secondo dopoguerra il *kyōgen* conquista una sua autonomia, grazie al lavoro della famiglia Shigeyama della scuola Ōkura e della famiglia Nomura della scuola Izumi. Questa nuova autonomia porta a due slanci dicotomici all'interno del *kyōgen*, il primo di carattere tradizionalista, atto a mantenere inalterate le stesse strutture narrative e recitative della tradizione, l'altro di carattere progressista, volto a inglobare elementi esterni a questa forma teatrale. Per quanto riguarda la spinta tradizionalista, notiamo che in questo periodo lo *iemoto*, il capofamiglia, Shigeyama avvia un lavoro di ricostruzione di antiche farse archiviate nei secoli. Quasi a seguire il precetto dello stesso Toraaki:

"E' essenziale che si usi il vecchio trasformandolo in nuovo. [...] Finché uno scrittore ha una mente creativa, il vecchio materiale da cui prende spunto non sembra vecchio. E' come il mago del paese delle favole che trasforma il ferro in oro. Anche nel *kyōgen*, è essenziale trasformare il vecchio nel nuovo" (Ueda 1991: 106).



Quindi utilizzare ciò che appare come vecchio, noto, per trasformarlo in qualcosa di nuovo e appena scoperto. Il successo del *kyōgen* forse risiede proprio in questo, nella sua capacità di trasformare un vecchio luogo comune in qualcosa di nuovo e fresco.

Negli stessi anni assistiamo anche al proliferare di nuove commedie scritte da autori moderni⁴, che dimostrano come la forza progressista si sia messa in moto. Le parole di Shigeyama Sensaku sono illuminanti da questo punto di vista:

“Sono molto felice quando vedo gli stranieri studiare e mettere in scena il *kyōgen*. [...] È molto importante non solo il rispetto delle forme, come in passato, ma anche l'utilizzo di nuovi elementi che rendano questo teatro più piacevole per il pubblico. Il *kyōgen* si è completato più o meno nel medioevo, ma poiché chi lo recita e chi lo vede appartiene al presente, credo sia necessario che il *kyōgen* mantenga vivo il presente. Prima non avevo esperienze di altri generi di spettacolo, tuttavia nel dopoguerra, attraverso l'incontro, sul palcoscenico, con gente di altri generi teatrali come il *kabuki* e lo *shingeki* ho imparato cose come le reazioni o le pause che non erano presenti nel *kyōgen*. In questo modo, senza preoccuparmi solo del passato, ho cercato di modificarlo per fare in modo che molte più persone si avvicinassero al *kyōgen* e ne fossero interessate. Il *kyōgen* è un'arte che possiede una forza espressiva che va oltre il realismo e in questo senso ha dato degli stimoli freschi al mondo del teatro moderno” (Ottaviani 1995: 9).

La volontà del *kyōgenshi* (attore *kyōgen*), quindi, è di mantenere viva e pulsante questa forma di teatro, aprendosi a nuovi stimoli e nuove influenze teatrali, sempre con le dovute precauzioni e il dovuto rispetto, segno evidente che il *kyōgen* è sempre stato lo specchio della società senza mai abbandonare la sua dimensione ideale. In questa stessa dimensione si pongono anche i nuovi *kyōgen* prodotti negli ultimi anni. Farse che affrontano problemi di attualità, mantenendo le strutture classiche del teatro comico dal punto di vista recitativo, ma soprattutto dal punto di vista linguistico.

La lingua del *kyōgen*, che ha subito dei naturali cambiamenti in corso di formazione fino alla sua stabilizzazione avvenuta nel primo periodo Edo (1600-1867), è riuscita ad assurgere a un suo proprio

⁴ Distinte dalle farse classiche con il nome di 新作狂言, *shinsaku kyōgen* (*kyōgen* moderni).



status, divenendo a volte gioco o sfida linguistica per gli autori moderni e contemporanei⁵. In sostanza, come la danza e il canto simboleggiano il *nō*, la lingua usata nei dialoghi delle farse *kyōgen* diventa simbolo stesso di questo teatro comico. Non poteva essere altrimenti, dato che il vocabolo 狂言, *kyōgen*, significa per l'appunto 'dialoghi folli'.

Per analizzare la lingua utilizzata in questo teatro comico dobbiamo fare un passo indietro, ma senza addentrarci troppo nelle origini del *nōgaku*. Innanzitutto possiamo affermare con certezza che il *kyōgen* era già ben affermato durante il periodo di teorizzazione del *nō*, come testimoniato dal suo stesso teorico Zeami che, nel suo *Shūdōsho (Scritti sulla Via dell'insegnamento)* del 1430, ci parla "degli alti risultati ottenuti dall'attore *kyōgen* del passato conosciuto come Tsuchidayu", (Kenny 1989: 11). Tale prova, oltre a indicare che il *kyōgen* raggiunse un apprezzabile livello di perfezione artistica ancor prima della teorizzazione del *nō*, riesce già a darci un'idea sulla datazione e l'inquadramento storico della lingua usata nel *kyōgen*. Infatti, sebbene la prima standardizzazione dei testi avvenne durante il periodo Edo, quando il *kyōgen* raggiunse una struttura immobile e stabile come la conosciamo oggi, dobbiamo tener ben presente che il processo di formazione del *kyōgen*, e quindi la sua origine linguistica, era già quasi completo verso la fine del periodo Muromachi. Risulterebbe però semplicistico associare la lingua colloquiale di questo periodo alla lingua utilizzata nel *kyōgen*. Innanzitutto non dobbiamo dimenticare che l'epoca Muromachi viene considerata, sia storicamente sia linguisticamente, come il medioevo giapponese, un periodo di transizione dalla lingua classica a quella moderna. Quindi la lingua di questo periodo presenterà sia elementi dell'epoca precedente sia cambiamenti rivolti verso una nuova forma linguistica. Il *kyōgen* non fa eccezione. Infatti, anche se alcuni usi linguistici del periodo sono rimasti inalterati, è anche vero che sono presenti molti cambiamenti, dovuti soprattutto al fatto che, per molte generazioni, non sono esistiti testi scritti e le commedie sono state trasmesse oralmente. Soprattutto in questo periodo di assenza di canoni, gli attori *kyōgen* hanno la tendenza a trattare i loro copioni con notevole libertà per riflettere la lingua colloquiale dei loro tempi. Questa tendenza è proseguita fino al tardo periodo Muromachi e il primo periodo Edo quando, per la prima volta, i testi vengono fissati in forma scritta. Una prova della libertà di trasmissione dei testi nel periodo Muromachi è

⁵ Ne sono prova nuovi *kyōgen* come *Kitsune to uchūjin* di Komatsu Sakyō e *Tōfu Kōzo* di Kyōgoku Natsuhiko.



raccontata dalla presenza di profonde differenze linguistiche tra i testi trascritti da Toraaki⁶ e quelli scritti da suo padre Torakiyo⁷, una fluidità presente persino nella stessa famiglia della stessa scuola.

Non dobbiamo neanche dimenticare che il linguaggio del *kyōgen* è funzionale alla resa scenica, quindi ha sviluppato anche certi modelli di parlato, o parole speciali, usate sul palco chiamate *butaigo*, per l'appunto 'parole di palco'. Alla luce di questi cambiamenti, possiamo ritenere con certezza che la lingua risultante è un tipo speciale di linguaggio basato sul parlato Muromachi, con l'aggiunta delle 'parole di palco' e di forme del periodo Edo.

Confrontando testi del primo periodo Edo e quelli del periodo Edo di mezzo si notano altre piccole trasformazioni successive, per esempio si passa da un uso prevalente della lingua colloquiale a un uso ben uniformato delle 'parole di palco'. L'ultimo stadio vede i testi del *kyōgen* ripuliti, raffinati e stereotipati e le commedie fissate e definite con tipiche sequenze iniziali, finali, di canto-danza, di movimento e di declamazione.

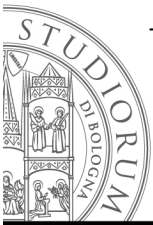
Analizzando nel dettaglio le caratteristiche della lingua del periodo Muromachi, e quindi anche di quella del *kyōgen*, possiamo dire che fa ampio uso del *keigo*, il linguaggio onorifico, ha un'enorme varietà di pronomi personali e fa grande uso di suffissi causativi e potenziali per aggiungere eleganza al parlato. Per avere un'idea, notiamo che *matsu* (aspettare), assume la forma di *mataseraruru*.

È interessante notare come nel *kyōgen* tutti i personaggi tendano a parlare allo stesso modo. Dei o demoni, mercanti o contadini, non presentano alcuna distinzione di linguaggio. La vera differenza si trova nelle relazioni sociali di tipo verticale, come tra servo e padrone, con un uso puntuale del *keigo*. In aggiunta a questo dobbiamo considerare la presenza di parole o espressioni che appartengono al giapponese colloquiale del tempo, non più in uso nel giapponese moderno, come *ikana koto*, (che cosa?), o di parole che hanno cambiato completamente il loro significato nei secoli, come *nakanaka*, comunemente utilizzato nel *kyōgen* come un 'sì', ma che nel linguaggio attuale è una particella con valore avversativo.

Inoltre, data la mancanza di effetti sonori o di oggetti di scena, gli attori sono responsabili della creazione di ogni effetto richiesto sul palco e per questo motivo il *kyōgen* abbonda di *giseigo*,

⁶ Nel *Toraaki-bon*, compilato da Ōkura Toraaki nel 1642 che include più di 200 copioni.

⁷ Nel *Torakiyo-bon*, apparso nel 1646 ma compilato precedentemente da Ōkura Torakiyo e contenente solo otto copioni.

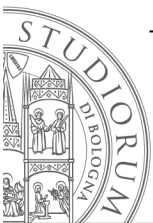


(onomatopée), e *gitaigo*, (mimesi⁸), presenti anche nella lingua giapponese.

Caratteristiche uniche e peculiari del *kyōgen* sono invece le pronunce speciali. Tra le più significative troviamo il *renshō*, meccanismo fonetico dove morfemi che terminano con suoni come ‘t’, ‘n’, o loro derivati, aggiungono questi stessi suoni a morfemi successivi che iniziano con una vocale. Il meccanismo è in uso anche nel giapponese moderno, come per esempio nella parola *tennō*, risultante dall’insieme dei morfemi *ten+ō*, con l’aggiunta della ‘n’ del primo morfema al secondo. Nel *kyōgen* l’uso di questo meccanismo è così frequente da trovarlo anche in vocaboli come *konnichiwa* (oggi). In questa parola, formata da *konnichi+wa*, il suono finale ‘chi’, derivato di ‘t’, del primo morfema si aggiunge al morfema successivo, trasformando il vocabolo in *konnitta*. Ma questo è solo uno degli infiniti cambiamenti di pronuncia esclusivi del *kyōgen*. Concludo la lista di usi speciali della lingua in questa forma teatrale con il largo uso di esclamazioni come *sorya*, *ara*, *yare yare*, *sa sa*, *yattona* e molte altre.

Viste le peculiarità di questo linguaggio teatrale, la fruizione da parte di un pubblico straniero non è immediata. Il progetto Italo Kyogen si pone come interprete del teatro comico tradizionale giapponese per il pubblico italiano. Italo Kyogen Project nasce nella seconda metà del 2016 e mira a creare un paradigma del tutto nuovo nel panorama italiano, fondendo le strutture classiche della farsa giapponese con testi contemporanei in italiano creati *ad hoc* e successi contemporanei giapponesi in traduzione. L’idea alla base del progetto Italo Kyogen è di recitare *kyōgen* in italiano e di andare oltre la riscoperta dei classici. Per raggiungere questo obiettivo ho riversato in questo progetto tutte le esperienze che ho maturato in molti anni di lavoro. Il mio primo incontro con il *kyōgen* avviene nel 2004 quando entro a far parte della compagnia di *kyōgen* contemporaneo Roma Kyogen Ichiza, diretta dal professor Sekine Masaru, che, dopo una serie di spettacoli in Italia, parte per una tournée nei maggiori teatri *nō* del Giappone, tra i quali il Teatro Nazionale *Nō* di Tōkyō. L’anno successivo entro in contatto con il maestro di *kyōgen* Zenchiku Tadashige, che mi accoglie come *uchideshi* (apprendista), e inizio un percorso di formazione di *kyōgen* tradizionale della durata di tre mesi nel primo anno e altrettanti nell’anno successivo. Ma una delle esperienze più importanti, in funzione del progetto Italo Kyogen, è stata quella di ricoprire il ruolo di insegnante durante il *Kyōgen Workshop* tenutosi all’Istituto Giapponese di Cultura di Roma nel 2006 insieme a

⁸ Locuzioni avverbiali che aggiungono colore e ritmo al discorso.



Zenchiku Tadaaki, figlio del mio maestro. Seppur breve, questa esperienza di insegnamento del *kyōgen* agli italiani ha gettato le basi dell'impianto progettuale dello Italo Kyogen Project.

Negli anni successivi, quando ho avuto l'onore di recitare affianco al tesoro nazionale vivente Zenchiku Jūrō e a suo figlio, Zenchiku Daijirō, ho stretto un profondo rapporto di amicizia con quest'ultimo da cui ho in seguito ricevuto preziosissimi consigli per lo sviluppo del progetto Italo Kyogen.

Le prime ragioni che mi hanno spinto a creare l'Italo Kyogen sono state l'amore che provo nei confronti di questa forma teatrale e la voglia di far conoscere il *kyōgen* al maggior numero di persone possibili con la ferrea volontà di rispettare le tradizioni, mostrando la forma più pura e fedele all'originale. Negli anni ho notato che il canone *kyōgen*, l'insieme dei testi che vengono messi in scena più spesso nel mondo, ha la tendenza a far spostare l'attenzione sulle forme piuttosto che sui contenuti. In buona sostanza, il pubblico ben conosce le opere e si concentra maggiormente sull'esecuzione degli attori anziché sui soggetti. Quindi le mie scelte sono ricadute sulla messa in scena di opere contemporanee, meno conosciute ma che fortunatamente mantengono un rispettoso rigore delle tradizioni, concedendomi la possibilità di mostrare lo spirito del *kyōgen* senza impedimenti.

Definite le basi per raggiungere il mio obiettivo, sono passato alla definizione di una lingua da poter utilizzare per l'Italo Kyogen. Ormai sarà chiaro che il dialogo è il fulcro, il perno su cui tutto ruota. I dialoghi rivestono un ruolo fondamentale e avevo bisogno di una lingua adeguata in italiano per raggiungere più persone possibili mantenendo allo stesso tempo l'afflato del *kyōgen* tradizionale in lingua. L'esperienza maturata con il Kyōgen Workshop infatti mi ha fatto capire che l'interesse verso questa forma teatrale da parte del pubblico italiano è molto forte ma è allo stesso tempo ostacolato da una barriera altrettanto ardua da superare. Il linguaggio utilizzato nel *kyōgen* risulta ostico anche per un orecchio giapponese non allenato, quindi farne godere appieno un pubblico italiano è impresa tutt'altro che semplice. È mia ferma convinzione che assistere a uno spettacolo *kyōgen* con l'aiuto di sovrastrutture quali soprattitoli o, peggio, libretti di sala non permetta allo spettatore di entrare con naturalezza nel vivo cuore del *kyōgen*. Ma una traduzione in italiano standard risulta davvero inadeguata per i dialoghi *kyōgen*, facendo perdere tutte le splendide sfumature linguistiche che lo impreziosiscono. Un'alternativa poteva essere quella di prendere in prestito il linguaggio della



Commedia dell'Arte, che tanto ha in comune con il *kyōgen*⁹. Ma anche questo non sarebbe riuscito nell'impresa a causa della sua natura, tanto peculiare da contraddistinguerlo, rischiando di portare l'attenzione lontano dal mio obiettivo iniziale. Quindi sono tornato sui miei passi, sul primo motore alla base del progetto: far vivere un'esperienza immersiva nel *kyōgen* puro a un pubblico italiano. Avevo di conseguenza bisogno di una lingua nuova in italiano per italiani che avesse lo stesso effetto che la lingua *kyōgen* ha sul pubblico giapponese. Mi sono calato io per primo nei panni del pubblico giapponese che assiste a un *kyōgen* e mi sono chiesto – e ho chiesto ai miei conoscenti giapponesi – quali emozioni susciti, quali sensazioni si possano trarre dal linguaggio usato sul palco. La risposta è che la lingua del *kyōgen* nello spettatore evoca immagini di samurai o dell'epoca degli stati combattenti, al contempo risultando buffa a causa dell'uso di vocaboli desueti, espressioni popolari e dialettali. Un linguaggio non troppo arcaico o remoto, divertente da seguire, che cattura l'attenzione ma richiede un certo impegno per essere compreso. Pertanto ho iniziato a lavorare alla ricerca di una lingua che soddisfacesse tutti questi requisiti. In realtà già esisteva un linguaggio simile. Sarebbe inutile negare il debito che ho nei confronti dell'immortale pellicola *L'armata Brancaleone*: anche in questa il linguaggio utilizzato ricorda l'epoca dei samurai/cavalieri con vocaboli desueti ma buffi, inflessioni volgari e popolari. Finalmente avevo trovato una base da cui partire, una lingua dove adattare tutte le caratteristiche dei dialoghi *kyōgen*.

Dopo aver definito la lingua ho scelto i primi copioni da adattare: un copione di *kyōgen* contemporaneo in traduzione e adattamento dal giapponese e un copione contemporaneo originale in italiano, che rispettasse tutte le strutture drammatiche tradizionali e le caratteristiche del *kyōgen*. Il copione giapponese che ho scelto è stato 豆腐小僧, *Tōfu Kozō* (*Il bambino del tofu*) di Kyōgoku Natsuhiko che ho tradotto e adattato, con la supervisione di Massimo Soumaré, con il titolo di *Lo Fanciulletto del Tofu*. Ho scelto questa opera per mettere in scena, per la prima volta fuori dai confini giapponesi, un lavoro di un autore che apprezzo molto, uno scrittore ampiamente premiato e acclamato da pubblico e critica a livello nazionale, la cui produzione è in continua oscillazione tra fantastico e *mystery* ed è caratterizzata dai continui riferimenti a superstizioni e pratiche magiche

⁹ Il *kyōgen* viene spesso comparato alla Commedia dell'Arte, sia perché entrambe le forme teatrali si sono sviluppate nello stesso periodo, sia perché hanno molte strutture comiche e personaggi simili. Si noti, per esempio, il rapporto servo-padrone della coppia Arlecchino-Pantalone della Commedia dell'Arte, molto simile alla coppia *kyōgen* di Tarōkaja-Daimyō. Per maggiori approfondimenti rimando alla bibliografia.

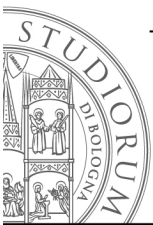


del periodo Edo. Kyōgoku è estremamente attivo nella diffusione del patrimonio iconografico relativo agli *yōkai*, i mostri della tradizione giapponese. Questa attività gli è valsa il titolo di “ambasciatore della cultura degli *yōkai*”. *Tōfu Kozō* fa parte della sua raccolta di testi teatrali *Yōkai Kyōgen* e il mio adattamento, *Lo fanciulletto del Tofu*, è la prima traduzione dal giapponese in assoluto. Questa pièce racconta la storia di un essere sovranaturale, il bambino del tofu, che, nonostante sia un mostro, non è mai riuscito a spaventare nessuno. Con l'aiuto del servo Tarō proverà a spaventare un signore feudale, ma le cose non andranno come previsto, in un crescendo di situazioni esilaranti.

Il copione originale in italiano scritto di mio pugno per il progetto invece si intitola *Di Code e Canini*. Liberamente ispirato al racconto *Storia romantica di code e canini* di Massimo Soumaré, questa pièce ha due primati: è il primo *kyōgen* contemporaneo ispirato a un'opera di un autore italiano contemporaneo, oltre a essere il primo *kyōgen* scritto in Italiano da un italiano. Personalmente ho amato tantissimo la scelta dell'autore del racconto di far incontrare due personaggi così diversi, ma allo stesso tempo così simili. Ho chiesto quindi di poterli usare in questa pièce per affrontare lo scambio culturale tra Italia e Giappone e raccontare la storia di un vampiro e una volpe, rispettivamente un essere sovranaturale occidentale e uno giapponese. L'autore ne è stato entusiasta, anzi mi ha aiutato tantissimo nella supervisione di entrambi i testi ed è stato di grande supporto al progetto Italo Kyogen. Devo molto a Massimo Soumaré anche per aver accettato con gioia che i suoi personaggi subissero una vera e propria decostruzione per trasformarsi in due personaggi *kyōgen* e rivivere nella classica situazione della commedia degli errori e cadere nei raggiri di un monaco guerriero.

Queste due pièce, quindi, vanno a comporre lo *Italo Kyogen dei Mostri*: un allestimento teatrale in cui si alternano due commedie che hanno come protagonisti gli esseri sovranaturali della tradizione giapponese, gli *yōkai* per l'appunto, e non. L'*Italo Kyogen dei Mostri* è stato messo in scena per la prima volta¹⁰ nell'ambito dell'evento NipPop 2017 dal titolo *La belva nell'ombra – variazioni pop del mostruoso*, evento che si concentrava sull'estetica del grottesco e del mostruoso nella cultura giapponese.

¹⁰ Il debutto della compagnia Italo Kyogen Ichiza, formata da Luca Moretti e dagli allievi della scuola Italo Kyogen, Alessio Serra e Rachele Sturniolo, è avvenuto il 27 Maggio 2017 al Piccolo Teatro del Baraccano (BO).



La doppia funzione del *kyōgen* era rispettata riuscendo sia a delineare un ritratto dell'attualità dei tempi, sia a usare "il vecchio trasformandolo in nuovo" (Ueda 1991: 106). Infatti *Lo fanciulletto del Tofu* è ambientato nel medioevo giapponese e tratta un tema classico, gli *yōkai*, ma allo stesso tempo moderno, perché lo studio degli *yōkai* è iniziato solo nel periodo Edo, mentre *Di Code e Canini* tratta di attualità, dei viaggi economici in Giappone, dell'ultima moda degli italiani di frequentare ristoranti giapponesi e delle ultime mode del cosplay.

Per illustrare il vero adattamento linguistico e approfondire la reale definizione della lingua scenica nei *kyōgen* dello Italo Kyogen Project bisogna tener presente che la base su cui costruire l'adattamento e la scrittura deve essere una commedia con un impianto cavalleresco ma che mantenga anche la sua dimensione medievale fantastica. Deve anche conservare una verosimiglianza linguistica dove possibile, tenendo sempre bene a mente l'esigenza di avere dei testi comprensibili a un pubblico attento, che abbia la sensazione di poter seguire dei dialoghi arcaici ma popolari. Il linguaggio deve essere una commistione simile al latino medievale e all'italiano pre-volgare, con costruzioni e vocaboli arcaici. Non vanno però perse di vista le caratteristiche proprie del *kyōgen* quali le 'parole di palco', le onomatopее e le mimesi.

Inoltre va considerato anche che i copioni in questione hanno delle necessità diverse. Mentre ne *Lo Fanciulletto del Tofu* mi è bastato usare questo nuovo linguaggio, visto che è già ambientato nel medioevo giapponese, per *Di Code e Canini*, ambientato in un Giappone senza tempo ma che ricorda il contemporaneo o perlomeno gioca su questa sensazione, ho avuto l'esigenza di arcaizzare delle parole odierne per avere un effetto comico e allo stesso tempo dare un sapore medioevale a dei vocaboli in uso oggi. Per esempio, parole come il 'sushi' e il 'sashimi' o 'l'aereo' hanno subito questo trattamento diventando 'lo suscio' e 'lo sascimo' e 'lo aeromobile'. I primi due vocaboli, con la resa in maschile e la forma sillabica dell'articolo maschile singolare 'lo'¹¹ invece di 'il', danno immediatamente un sapore arcaico e un sicuro effetto comico. Per la terza parola è bastato usare un vocabolo più aulico, usato anche nell'italiano moderno in contesti legali e burocratici, per avere lo stesso effetto.

La commedia *Lo Fanciulletto del Tofu* si apre con la declamazione di un'originale *fiastrocca*,

¹¹ Come li (gli), e uno nell'italiano moderno sono previste dinanzi a 's' preconsonantica, z-, gn-, ecc., ma erano ampiamente in uso nell'italiano antico.



inventata dall'autore per l'occasione, di cui vi riporto il mio personale adattamento:

“Criatura di luce et tenebra, ritondo et quadro, longo et corto,
Di notte, al chiar di luna, indossa un cappello a foggia d'ombrello,
Su un vassoio ritondo, un pezzo di tofu porta seco,
Di colpo, pyoi, su una zampa un salto face,
E in mezzo a voi lo famoso, fanciulletto del Tofu!” (Moretti 2017)

Già da questa apertura si possono notare tutte le caratteristiche sopra elencate. Abbiamo 'criatura' per 'creatura' con 'i' protonico, comune nelle aree centro-italiche ma anche dalle reminiscenze auliche; 'et' come congiunzione che dà una patina latineggiante ma che è presente anche in antichi testi italiani; 'ritondo' e 'longo' come metaforesi attestate sia in testi antichi che in molti dialetti moderni; 'porta seco' che, oltre a presentare il verbo in posizione finale, ha un effetto di lingua pre-volgare e ha anche la forma pronominale con 'cum' enclitico (dal latino *mecum*, *tecum*, ecc.) presente sia nella tradizione letteraria che nei dialetti. È presente anche l'onomatopea 'pyoi' che ho lasciato come l'originale. Il 'face', di nuovo un verbo in posizione finale, sta per 'fa', regolare continuatore di 'faci(t)', e si trova in Dante¹² come nei dialetti meridionali. Pertanto sin dal primo momento in scena ho voluto catapultare lo spettatore in questa dimensione dove, oltre al rispetto dei ritmi recitativi, si rispecchino anche le sensazioni che si vogliono trasmettere, senza mai perdere di vista la comicità. Lo spettacolo prosegue, come da tradizione *kyōgen*, con la presentazione del personaggio del fanciulletto del tofu. Nella frase “Orbene, per accominciar, mi presento, un abitante di queste parti io sono” (Moretti 2017) ho ricalcato fedelmente la cadenza ritmica della declamazione *kyōgen*, la tipica frase d'ingresso del *kyōgen*: *kore ha kono atari ni sumai itasu mono de gozaru*, che presenta l'aumento tonale della seconda sillaba di ogni fonema fino al verbo finale che ritorna al tono iniziale. Poi il fanciulletto prosegue: “Abitante certo, ma non propriamente un essere umano. Benintesi, nemanco una bestia io sono. Come potete mirar: lo fanciulletto del Tofu io sono” (Moretti 2017). Con i vocaboli 'accominciar' e, presente più avanti, 'abasta' ho voluto

¹² “che perder lo face”, *Inferno*, I, 56.



riprodurre le *gitaigo*, le mimesi usate per rafforzare i vocaboli, una sorta di sottolineatura timbrica della parola. E ancora:

“*Sate, sate*, che entusiasmo, un tripudio di folla. Ma come darvi torto! Come posso essere nomato fanciulletto io?! Abasta una sguardata che tosto si vede che sono nient’altro che un vecchio bacucco. Purtroppo, sin da quando nacqui, fui sempre nomato fanciulletto e oramai questa nomea mi ritrovo. Ma un vecchio bacucco, est e rimane un vecchio bacucco. Cosa assai imbarazzante, nevero. Che poi io, in veritate, né un infante et nemanco un giovine sono. Bensì una creatura nomata fanciulletto, e per la precisione una creatura sopra et naturale.” (Moretti 2017)

Qui invece ho usato le *butaigo* (le parole di palco), *sate, sate* che si usano come intercalare, come se fossero ‘quindi’, ‘allora’. Sia per le ‘parole di palco’ sia per le onomatopée ho preferito mantenere le originali perché, sostanzialmente, sono perfettamente comprensibili anche rimanendo in lingua giapponese e qualora potessero risultare di difficile comprensione le ho affiancate al mio adattamento linguistico come vedremo in un esempio in seguito. Tornando a quest’ultimo passaggio possiamo notare un’altra mimesi con ‘sguardata’, usato anche in alcuni dialetti del centro Italia; l’uso del ‘tosto’ al posto di ‘subito’, ‘nomare’ al posto di ‘chiamare’ con un gusto latineggiante, ‘nemanco’ al posto di ‘nemmeno’, e una serie di parole latine come ‘est’, ‘et’, ‘in veritate’ perfettamente comprensibili ma che riescono a dare al passaggio un sapore antico e di conseguenza divertente. Inoltre la resa della parola ‘sovrannaturale’ con ‘sopra et naturale’ è stata decisiva perché oltre a rendere antico questo vocabolo riesce anche a dividere la parola in due parti, come in giapponese, cosa che mi ha permesso di adattare molti giochi di parole presenti nel testo e basati sul vocabolo ‘sovrannaturale’. Non dimentichiamoci che il *kyōgen* è una forma di teatro comico basata sul dialogo, di conseguenza i giochi di parole sono molto frequenti. Per esempio nel dialogo tra il servo Tarō e il Fanciulletto del Tofu:

“TARŌ: Intendete di forse dire che volpi e cani procioni non sono esseri sopra et naturali?”

TOFU: Quelli solamente esseri na-tu-ra-li sono. Togliete lo sopra. Non ci cape.” (Moretti 2017)



Per poi concludersi con la battuta:

“TOFU: Mi raccomando: fatevene vanto. Queste strasformazioni che andate dicendo, non cose sovra et naturali, bensì trucchetti sovra et valutati sono.

TARŌ: Sovra et valutati diceste? Stavolta lo sovra ci cape!” (Moretti 2017)

Anche in questi passaggi si notino ‘strasformazioni’ come mimesi rafforzative e ‘dicere’ e ‘cape’, vocaboli tuttora in uso nei dialetti meridionali.

Altri esempi di *butaigo* (parole di palco), che ho mantenuto in giapponese sono il *moshi, moshi* usato da Tarō per chiamare il fanciulletto del tofu o il *mazumate, mazumate* per chiedere di aspettare. Temendo che non fossero comprese dal pubblico, le ho rese con la doppia versione giapponese-italiano: “TARŌ: *Moshi, moshi. Ohivoi, Ohivoi*” (Moretti 2017) usando ‘ohivoi’ come versione arcaica e “*mazumate, mazumate, aspettate, aspettate*” (Moretti 2017) rispettando in entrambe la corrispondenza sillabica e ritmica dell’originale *kyōgen*. Stesso trattamento per la sequenza standard del padrone che chiama il servo:

“DAIMYŌ: Yai yai, Tarōkaja, orukayai presto lesto a me!

TARŌ: Haaa

DAIMYŌ: Oruka, oruka, presto lesto, presto lesto!

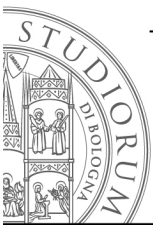
TARŌ: Haaa

DAIMYŌ: Itaka, sete giunto?

TARŌ: Omaeni, ai vostri ordini.” (Moretti 2017)

Mantenendo la doppia versione mi è stato possibile porgere rispetto a una sequenza antichissima facendone godere appieno il pubblico con la massima comprensione.

Nella frase: “Mai me lo saria figurato” (Moretti 2017) uso ‘saria’ per ‘sarei’, e successivamente ‘piaceria’ per ‘piacerebbe’, ‘voleria’ per ‘vorrei’ o ‘poteria’ per ‘potrebbe’, prendendoli direttamente

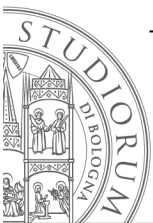


in prestito dai commediografi toscani del '500¹³, oppure “timido sono e paura delle persone che non conosco habeo” (Moretti 2017) uso ‘cognosco’, ben attestato nel toscano popolare e nell’italiano antico, e ‘habeo’ come ‘habet’ sempre di origine toscana e diffusissimo nell’antico linguaggio poetico. Poi mi sono permesso di usare parole di invenzione come in questo passaggio: “TARŌ: Mi scusi se la feci strangugliare così tanto. Le domando perdonanza” (Moretti 2017), dove, a parte il vocabolo ‘perdonanza’ usato nei dialetti meridionali contemporanei e di facile rimando comico, è presente il vocabolo ‘strangugliare’ di assoluta finzione, quasi una mimesi, ma che riesce a evocare il concetto di ‘spaventare enormemente’, fino a sentirsi male, riportando alla mente un altro vocabolo, lo ‘stranguglione’ usato nei dialetti centrali e utilizzato per definire malori improvvisi e acuti. Anche il vocabolo ‘tranquillati’ per ‘tranquillizzati’ può entrare a far parte dei vocaboli di finzione.

Durante tutto il testo ho scelto un’enorme varietà di forme linguistiche come: ‘sine’ per ‘sì’ e ‘none’ per ‘no’, come in uso nei testi antichi o nei dialetti centro-italiani di aggiungere –e o –ne per rendere piane le forme tronche o monosillabiche, ‘sta bene’ per ‘Va bene’, ‘niuno’ per ‘nessuno’, ‘sape’ per ‘so’, ‘dicete’ per ‘dite’, ‘veggono’ per ‘vedono’, ‘terrificchi’ per ‘terrificanti’, ‘pria’ per ‘prima’, ‘manducare’ per ‘mangiare’, ‘desia’ per ‘desidera’, ‘esto’ per ‘questo’, ‘stracco’ per ‘stanco’, ‘sine’ per ‘senza’, ‘anco’ per ‘anche’, ‘indove’ per ‘dove’, ‘ivi’ per ‘qui’, ‘istesso’ per ‘stesso’, ma anche ‘cangiate’ per ‘cambiate’, che è un termine particolare, un prestito dal francese detto gallicismo ma ben attestato nella tradizione letteraria italiana. Anche i termini per le parti del corpo subiscono lo stesso trattamento, come ‘ocio’ per ‘occhio’, ‘capo’ per ‘testa’, ‘recchia’ per ‘orecchio’, ‘bracce’ per ‘braccia’, ‘pede’ per ‘piede’. Questo elenco resta comunque tutt’altro che esaustivo.

Nel testo sono presenti anche le descrizioni di tre mostri tradizionali giapponesi che mi sono diletto ad adattare nella lingua di Italo Kyogen. Per esempio il *Mikoshi Nyūdō*, un bonzo mostruoso che anticipa la vista della sua vittima umana diventando sempre più grande, l’ho adattato e tradotto come ‘lo bonzo d’anticipo’; oppure la *Rokkurokubi*, una donna che allunga il collo a dismisura, è diventata ‘la dama coll’a carrucola’; e infine lo *Hitotsume Kozō*, un bambino con un solo occhio, non poteva che diventare ‘lo fanciulletto con un solo occhio’. Inoltre ho lasciato in copione sempre la doppia dicitura: nome giapponese-adattamento italiano per far conoscere meglio questi mostri al pubblico italiano.

¹³ “qual Demonio si saria immaginato mai” (GRAZZINI 1833: 1477).



Una caratteristica tipica del *kyōgen*, ma condivisa da molti teatri arcaici basati sui dialoghi, è quella di ripetere più volte le frasi dai vari personaggi per raggiungere meglio il pubblico sia dal punto di vista dell'ascolto sia per la comprensione delle battute. Quindi ho adattato delle parole da palco che svolgono la funzione di "tormentoni" per il pubblico, ad esempio "spaventevolmente spaventevole est" (Moretti 2017) oppure la frase "magna fifacchia face" (Moretti 2017), ripetute più volte durante lo spettacolo. Quest'ultima frase in particolare è molto interessante perché presenta tre vocaboli di origine diversa nella stessa battuta: 'magna' di chiara origine latina, 'fifacchia' ancora in uso in molti contesti e in molti dialetti italiani e 'face' dell'italiano antico e già analizzato poc'anzi.

Vorrei anche raccontare di un evento curioso avvenuto con agli allievi della scuola Italo Kyogen. Il corso, avviato nei primi mesi del 2017 a Roma, è totalmente in italiano e basato principalmente sull'insegnamento congiunto delle strutture classiche del *kyōgen* e del linguaggio utilizzato nelle commedie dell'Italo Kyogen Project. L'episodio interessante è avvenuto durante le prove per la messa in scena dello spettacolo, quando i due allievi Alessio Serra e Rachele Sturniolo, ormai entrati in sintonia con i testi, hanno cambiato il vocabolo 'immantinente' in 'immantinentemente', inconsapevoli di aver creato una mimesi linguistica tipica del *kyōgen*. Un'ulteriore prova dell'efficacia e della facilità di assorbimento di questo linguaggio.

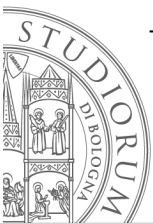
Passando ad analizzare il copione di *Di Code e Canini*, nel quale ho seguito tutte le strutture drammatiche classiche come: la presentazione iniziale dei personaggi; il principio ritmico *jo-ha-kyū* della narrazione; l'inserimento di una *komai*, un piccolo passaggio di canto-danza presente nella maggior parte dei *kyōgen* e l'immancabile chiusura con inseguimento. Nel testo troveremo anche le stesse caratteristiche linguistiche dello spettacolo *Lo fanciulletto del Tofu*, con l'aggiunta di nuovi vocaboli adattati al contesto contemporaneo. Questo è il monologo di apertura, l'ingresso del vampiro:

"Eccomi giunto infin a lo tanto agognato lido, a la mitica terra di Cipango che lo volgo illetterato noma Giappone. Mi presento, della notte sono il sire, inquilino della cripta, cupo vampiro d'occidente io sono. La cagion de la mi villeggiatura, voi chiedete? Mille anni ne lo vecchio continente sempre a suggiar lo istesso fluido ematico di vecchie e fanciulle. Che barba, che uggia! Che uggia, che barba! Che pa-zienza che ci vole. Ne convengo: la pazienza è la virtù dei



morti, ma a tutto c'è una limitazione! Di poi, mentre mi strascicavo di uggia in uggia, una nova voga s'avvenne. Li gioveni affollavano luoghi di ristoro ed esotiche osterie dove, co nemmanco troppi quattrini, lo suscio e lo sascimo facean da vitto in su lo rullo come convogli di libagione sia pel ricco sia pe lo straccione. Tant'è che volsi provar financo io! Ma, sebbene in foggia nipporientale, lo pesce ne lo mi gargarozzo purtroppo non ne scende e non ne sale. Pertanto mi recai a la aerostazione, e anco li, sbalordii per la calca di fanciulletti in pellegrinaggio verso lo paese de lo Sole Levante. Alché balzai in su lo aeromobile, oramai son tutti a tariffa scomputata, curioso di saggiar lo vero piatto del Giappone che, non è lo suscio che pria vi nomai, bensì lo sangue di qualche fanciulla dallo sguardo mandorlato perché, non rammento se pria ve lo dissi, ma io di sangue mi nutrisco, io che son fosco vampiro d'occidente. Ah! Ah! Ah! *Sate, sate*, la notte m'ammanta e mi fa predatore. La fame m'arriccias i budelli e mi face mordace. M'apposto, d'agguato m'inguatto e aspetto la bella preda giapponella. Ah! Ah! Ah!" (Moretti 2017).

Come dicevamo il linguaggio è pressoché simile con i classici 'lo', 'cagione', 'nemanco', 'pria', 'nomare', 'anco', 'face' e il verbo in posizione finale, tipici del linguaggio Italo Kyogen, tranne forse per un senso di maggior snellimento e fluidità del discorso. Da notare l'uso della parola 'Cipango', il nome del Giappone che troviamo ne *Il Milione* di Marco Polo, che ho subito puntualizzato con il nome corrente per non disorientare lo spettatore. Ho inserito una sequenza ritmica *butaigo* in italiano con 'che barba', 'che uggia', 'che uggia che barba' in forma chiasmatica tradizionale *kyōgen* per esprimere la noia. Ma non mancano *butaigo* tradizionali come *sate, sate*. Ho usato anche parole prese direttamente dal dialetto centro-italico: 'gioveni' con la tipica 'e' postonica del toscano al posto della 'a', 'strascicare', 'ce vole', 'volsi', 'gargarozzo', 'm'inguatto' come anche vocaboli di finzione 'sguardo mandorlato', 'nipporientale' e 'giapponella'. Non nascondo che è stato anche divertente rendere con questo linguaggio la descrizione delle mode più recenti, dei ristoranti *kaiten* giapponesi dove il sushi viaggia su un tappeto mobile o l'aumento di turisti italiani in Giappone. A ogni modo ho usato volutamente questo stile linguistico più fluido per dare la sensazione di un'ambientazione contemporanea mantenendo comunque lo stesso impianto linguistico standard dell'Italo Kyogen. Possiamo notare una situazione analoga per il monologo di presentazione della volpe:



“Che furia, che rabbia! Che rabbia, che furia! Se m’avessero detto che per giunger a la mia magione, dove dimoro e dimorò la mia schiatta, avrei dovuto farmi largo pe le vie di Akihabara a sgomitoni tra folle di fanciulle con code e recchie posticcie, una fiera de lo fumetto fori stagione, chi mai li avrebbe dato credito? E invece eccole lì: mascarate a mo di veltri, chi da felino, chi da procione, financo a impersonar le volpi! Ah che eresia! Trista era per noi esseri cangianti, ma soprattutto per noi Volpi mutaforma! Pria, ai tempi che furono, dall’ingenuo contadino al nobile guerriero, tutti cadevano nelle nostre malie, e nel tempo lento ne suggiavamo le linfe vitali ed eravamo temute e riverite! Ma ora, lo pisquano e financo il ricco signore, corrono e sbavano dappresso alle gonnelle di femmine malnate! Che siano attrici, cantanti o idoli catodici, con bisturo e silicone aggiustano i loro umani difetti. Per non nomar l’orgia di code de le femmine animate di celluloido o di cartone. La mia ultraterrena bellezza assai ne perde nella competizione. Ne convengo: non c’è più trippa per volpi, ma ora basta! Fortuna volse che torme di viaggiatori abbian scelto come meta lo Giappone. Li forestieri abbacinati dai lustri della terra dello Sole Levante son di norma ignari de li mei poteri e per quindi di più facile ammaliazione. Ed eccomi qui, magica volpe di queste fatate isole, a questo crocicchio in attesa dell’estero beota che cada nella mia malia. Oh mira colà, che lampo di ventura, ne sopraggiunge proprio uno fresco d’approdo. Ohi voi, elegantone, comprendete la mia favella? Vogliate aiutar una povera fanciulla indifesa come scorta pe la mia magione ne la notte perigliosa et scura!” (Moretti 2017).

Anche qui ho adattato in italiano una *butaigo* classica come quella della rabbia dei personaggi femminili: *haratachiya*, *haratachiya* è diventato ‘che furia’, ‘che rabbia’, ricalcando anche il ritmo declamatorio. Di nuovo troviamo un essere sovranaturale che ha problemi con le mode moderne: dalle ragazze che fanno cosplay ad Akihabara “mascarate a mo di veltri [...] con code e recchie posticcie” (Moretti 2017), alle eroine degli anime, “l’orgia di code de le femmine animate di celluloido o di cartone” (Moretti 2017).

Come dicevo in questa commedia è presente anche una sequenza di canto e danza, tipica nelle commedie tradizionali giapponesi, dalle quali ho preso l’andamento, la struttura e il tipico gioco di doppi sensi, che ho adattato con un testo originale. Ecco di seguito il testo della canzone:



“Due canini bianchi che non abbaivano mai
Stufi del gramo pasto nella casa del padrone
Volsero andar pel mondo, forse a cercar guai
Approdarono al Cipango pronti per la libagione
Quando poi trovaron tosto una ragazza soda
Come allocchi ci rimasero perch’ella avea una coda!” (Moretti 2017)

La canzone è cantata dal vampiro, mentre la volpe danza per lui. Le sta cantando il suo viaggio e, durante la danza, la volpe sbadatamente mostra la sua coda.

Nella farsa è presente anche un terzo personaggio: lo *yamabushi*, l’anacoreta di montagna, che in questo particolare contesto non è un vero santone, bensì un impiegato ciarlatano che si camuffa da monaco per arrotondare lo stipendio. Si notino le battute d’ingresso della sua presentazione, cadenzate in questo modo per seguire la particolare andatura dell’attore che recita mentre si dirige verso la sua posizione:

“Portenti! Miracoli! Callifughi! Jatture! A ufo, a sbafo, di regalo!
Sutra e incantesimi! Amuleti e talismani! A ufo, a sbafo, di regalo!
Mi presento, sono un monaco guerriero itinerante. Vendo miracoli, vendo portenti, ne fo tante. Risolvo guai, disinfestazioni, possessioni, esorcismi e maledizioni (mammatroni).
Oh, *boron, boron*. Oh *boron, boron*. Con la mia certificata litaniana, scaccio creature, tolgo fatture, le mando via. Oh, *boron, boron*. Oh, *boron, boron*. Pertanto ditemi cosa vi affligge e vi risolvo l’afflizione.
Serve un filtro per la tua bella? Ce l’ho. Medicamento per la cacarella? Ce l’ho. Amuleto scaccia scalogna? Ce l’ho. Un unguento per la rogna? Ce l’ho. Con me nei paraggi, donne, e a soli yen cento, cammina lo zoppo e parfuma anco lo flatulento.
Aaaaah, mestizia e grameria! *Sate, sate*, un meschinello impiegato salariato io sono, costretto a un secondo lavoro, che, ahimè, son tempi grami! Dice: mettiti in affari col sovra et naturale, che in tempo di crisi, lo popolo desia più incanti! Ma nonostante nulla credo di spirti e magicamenti, facio lo sforzo ma non veggo danari. Son giorni che sbercio e niuno s’accosta. Aaaaah, me miserando! Miserando me!” (Moretti 2017)



Si noti subito la *butaigo* (parola di palco), 'Oh, Boron boron' usata dagli *yamabushi* del *kyōgen* per simulare, e schernire, le preghiere magiche degli anacoreti.

Ho lasciato anche la doppia scelta di 'maledizioni' o 'mammatroni' da usare a seconda del pubblico. Qualora ci si trovasse a recitare di fronte a un pubblico del centro Italia si userà l'alternativa 'mammatroni' per avere un maggiore effetto comico. Da notare l'accento sulla condizione attuale di tempo di crisi e ovviamente tutta la pletora di oggetti miracolosi che il sedicente santone millanta di avere. Dal punto di vista linguistico, abbiamo inserimenti dialettali quali 'fo', 'sbercio', spostamenti vocalici come 'parfuma', 'danari' e lo stesso uso di un linguaggio arcaico con vocaboli come 'spirti' e 'magicamenti', 'veggo', 'desia' e 'niuno'.

Dicevamo anche della sezione di chiusura classica, presente nella maggior parte dei *kyōgen*: l'inseguimento del colpevole da parte di chi vuole fargliela pagare. Di solito è il padrone che rincorre il servo, ma ci sono tantissime situazioni diverse con diversi personaggi. Lo scambio di battute è pressoché lo stesso per ogni *kyōgen* di ogni scuola: *yarumaizo*, *yarumaizo* (non scappare) dice l'inseguitore, e *oyurusarei*, *oyurusarei* (mi perdoni) dice il colpevole inseguito, mentre entrambi escono di scena. In *Di Code e Canini* ho usato la stessa struttura e ho adattato l'andamento ritmico e il testo in questo modo:

"MONACO: Accorr'uomo, aiuto! Aiuto, accorr'uomo! Vi domando perdonanza! Perdono!

VOLPE E VAMPIRO: Vieni qui, malnato! Truffatore, non scappare! Piglialo! fatti pigliare!" (Moretti 2017)

Questo è il lavoro che è stato svolto per adattare la lingua italiana al linguaggio particolare del *kyōgen*. Un lavoro eseguito per rendere i testi più fedeli possibile all'effetto che il *kyōgen* suscita sullo spettatore. La risposta che ho ricevuto dal pubblico ha superato ogni aspettativa e l'obiettivo è stato raggiunto anche dal punto di vista linguistico. Lo sforzo di mantenere una coerenza linguistica e filologica interna e allo stesso tempo avere un effetto comico è stato ripagato sotto ogni punto di vista.

Per concludere vorrei spendere due parole sulla scelta del nome di questo progetto. Italo Kyogen, o meglio 伊太郎狂言プロジェクト, *Itarō Kyōgen Projekuto* (Progetto Italo Kyogen) gioca sul nome



Tarō, nome comune giapponese e di uno dei personaggi chiave del *kyōgen*: Tarōkaja, il servo Tarō. Aggiungendo la ‘i’ e usando 伊, l’ideogramma di Italia, ho italianizzato questo nome, oltre a renderlo simile al comunissimo nome di persona Italo, forte del fatto che nella lingua giapponese le lettere ‘l’ e ‘r’ sono trascritte e considerate come identiche. Infine ho scelto di usare la lettera ‘o’, piuttosto che l’accentata ‘ō’ che reputo come legata ai soli ambienti specialistici, con la volontà di rendere questo vocabolo più vicino agli italiani. Questo è il mio umile contributo per avvicinare queste due splendide culture, quella italiana e quella giapponese, per farne godere appieno più persone possibili e per far rivivere *qui e ora* la magia del *kyōgen*.



Bibliografia

AUTORI VARI

2007 «Asian Theater Journal», vol. 24, n.1, spring.

AGE – SCARPELLI – MONICELLI – FRANCESCHINI (a cura di)

2016 *L'armata Brancaleone*. La sceneggiatura, Edizioni Erasmo, Livorno.

AZZARONI, GIOVANNI

1998 *Teatro in Asia. Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, vol. 1, CLUEB, Bologna, pp. 285-310.

BATTAGLIA, SALVATORE

1961-2002 *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.

BOLDRIN, ELENA

2005 *Kyōgen e commedia dell'arte: le matrici comuni del teatro popolare europeo e giapponese*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, inedita.

BRANDON, JAMES R.

1997 *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, University of Hawai'i Press, Honolulu.

CASTELLANI, ARRIGO

2000 *Grammatica storica della lingua italiana*, il Mulino, Bologna.

GRAZZINI, ANTON FRANCESCO (IL LASCA)

1833 *Le cene*, Tipografia Borghi e compagni, Firenze.

KENNY, DON

1989 *The Kyōgen Book*, The Japan Times, Tōkyō.

KITAGAWA, TADAHIKO – YASUDA, FUMI (a cura di)

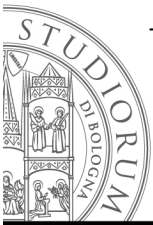
2000 *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 60 kyōgenshū*, Shogakukan, Tōkyō.

KOMATSU, SAKYŌ

1990 *Kitsune to uchūjin: Komatsu Sakyō gikyokushū*, Tokumashoten, Tōkyō.

KOYAMA, HIROSHI

1953 *Kyōgen no engisei*, in «Kokugo to Kokubungaku», Ottobre, pp. 687-703.



KYŌGOKU, NATSUHIKO

2005 *Kyōgoku banashi rokugishū*, Pia, Tōkyō.

MANGOLINI, FABIO

1994 *Commedia dell'arte e Kyogen: due teatri agli estremi della Via della Seta*, Purdue University, West Lafayette.

MORETTI, LUCA

2017 *L'italo kyogen dei mostri*, manoscritto, inedito.

ORTOLANI, BENITO

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

OTTAVIANI, GIOIA

1995 *Kyōgen antica farsa giapponese*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma.

ROHLFS, GERHARD

1966-1969 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino

RUPERTI, BONAVENTURA

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

SITASUWAN, KANLAYANEE

1986 *Language usage in kyōgen*, tesi di laurea, University of Washington, inedita.

SOUMARÉ, MASSIMO

2008 *Storia romantica di code e canini in Alia. L'arcipelago del fantastico [5.2]*, CS Coop. Studi Libreria Editrice, Torino.

TOLLINI, ALDO

2002 *Lineamenti di storia della lingua giapponese*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, inedita.

UEDA, MAKOTO

1991 *Literary and art theories in Japan*, the University of Michigan, Ann Arbor.

YOSHIKOSHI, TATSU – HATA, HISASHI – KENNY, DON

1982 *Kyōgen*, Hoikusha, Ōsaka.



Abstract – IT

Il vocabolo giapponese *kyōgen* significa parole folli e definisce l'antica farsa giapponese. Già dal suo significato si evince la chiara centralità del dialogo di questa arte performativa nata nel XV secolo. Inscenando comuni situazioni umane, il *kyōgen* presenta caratteristiche peculiari del linguaggio popolare del medioevo giapponese, oltre ad aver sviluppato una sua precisa identità linguistica. Proprio per questo, negli adattamenti rischia di perdere quelle sfumature che la rendono unica. Seguendo il lavoro del progetto teatrale Italo Kyogen Project, si analizzeranno la lingua *kyōgen*, i motivi e le soluzioni adottate per mantenere le sue sfumature linguistiche nell'adattamento scenico proposto per un pubblico italiano, con approfondimenti sull'adattamento italiano di un *kyōgen* contemporaneo giapponese e sul processo creativo di un *kyōgen* contemporaneo italiano.

Abstract – EN

The Japanese word *kyōgen* means mad words and defines the traditional Japanese farce. Right from its meaning, the centrality of the dialogue of this performative art, born in the 15th century, is clear. Staging common human situations, *kyōgen* has peculiar characteristics of the popular language of the Japanese Middle Ages, as well as developing its precise linguistic identity. For this reason, in adaptations it is likely to lose those nuances that make it unique. Following the work of the theatrical project Italo Kyogen Project, we will analyze the *kyōgen* language, the reasons and the solutions adopted to maintain its linguistic nuances in the scenic adaptation proposed for an Italian audience, with insights into the Italian adaptation of a contemporary Japanese *kyōgen* and the creative process of a contemporary Italian *kyōgen*.

LUCA MORETTI

Responsabile dell'Italo Kyogen Project, nonché regista, attore e maestro della scuola di *kyōgen* in italiano, nel 2005 segue un addestramento *kyōgen* tradizionale sotto la guida del maestro Zenchiku Tadashige della scuola Ōkura che lo porta in seguito a essere protagonista attivo in *kyōgen* contemporanei nei teatri giapponesi, tra i quali il Teatro Nazionale di *nō* di Tōkyō, affianco a maestri del calibro di Shigeyama Akira e Zenchiku Jūrō (tesoro nazionale vivente).

LUCA MORETTI

Head of the Italo Kyogen Project as well as director, actor and master of *Kyōgen* School in Italian. In 2005, he was trained in traditional *kyōgen* under the guidance of Ōkura School master Zenchiku Tadashige, which leads him to be the protagonist in contemporary *kyōgen* in many Japanese theaters, including the National Nō Theatre in Tōkyō, together with famous masters of the likes of Shigeyama Akira and Zenchiku Jūrō (living national treasure).